

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 24, 2012. Madrid. ISSN:1130-5517



Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del ARTE. Vol. 24, 2012. Madrid (España). ISSN: 1130-5517

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte.- Vol.1 (1989)-. - Madrid : Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989—. - vol. ; 28 cm. Anual

ISSN 1130-5517 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte - Teoría - Publicaciones periódicas. 2. Arte - Historia - Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación historiográfica sobre la Historia del Arte y, en particular, sobre el arte español y el arte relacionado con España.

Bases de datos:

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* está sistemáticamente recogido en las bases de datos FRANCIS, ISOC-Arte, Dialnet, ERIH, REGESTA IMPERII, COMPLUDOC, PIO y otras.

Dirección:

Carmen Sánchez Fernández (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Isabel Cervera Fernández (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Editor:

José Riello (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité de redacción:

Miguel Falomir Faus (Museo Nacional del Prado); Olga Fernández López (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid); Alberto López-Cuenca (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Fernando Marías Franco (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado); Juan Carlos Ruiz Souza (Departamento de Historia del Arte I de la Universidad Complutense de Madrid); Jesusa Vega (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité científico:

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); Véronique Gérard-Powell (Université Paris-Sorbonne); Andrea Giunta (The University of Texas); Keith Moxey (Columbia University); Mark Nash (Royal College of Art); Felipe Pereda Espeso (Johns Hopkins University); Carlos Reyero (Universitat Pompeu Fabra); Nigel Spivey (University of Cambridge).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
28049 Madrid (España)
Tel.: +0034 914973835
Fax: +0034 914973835
e-mail: anuario.arte@uam.es

Intercambios:

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca
C/ Freud, 3
28049 Madrid (España)
e-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

Solana e hijos Artes Gráficas, S. A.
C/ San Alfonso, 26 - La Fortuna (Leganés), 28917 Madrid (España)

Las opiniones vertidas en las contribuciones de este Anuario están bajo la responsabilidad de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM no se hace responsable de ellas. Los originales del Anuario, publicados en papel y en edición electrónica, son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Es obligatorio citar la procedencia de cualquier reproducción total o parcial de dichos originales.

Ilustraciones de cubierta y contracubierta: Fray Juan Ricci, *La pintura sabia*, 1659. Madrid, Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, fols. 104 y 104v.

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del ARTE. Vol. 24, 2012. Madrid (España). ISSN: 1130-5517

SUMARIO

	<i>Páginas</i>
YOSHIHIKO ITO	
Las bóvedas de ladrillo fingido en la iglesia de Santiago de Peñalba y los préstamos estéticos de monumentos antiguos en el reino de León en el siglo X <i>The painted brick-course trompe l'oeil vaults of the church of Santiago de Peñalba and aesthetic loans in ancient monuments in 10th-century Kingdom of León</i>	9
ELEAZAR GUTWIRTH	
Jewish Writings on art in Fifteenth-Century Castile <i>Escritos judíos sobre arte en la Castilla del siglo XV</i>	27
ROSA LÓPEZ TORRIJOS y REBECA GARCÍA CIRUELOS	
El palacio real menor de Barcelona y su capilla. Reformas del siglo XVI <i>The Minor Royal Palace of Barcelona and its chapel. 16th-century renovations</i>	33
FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA	
<i>De mármoles mixtos coloreados</i> . El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional <i>De mármoles mixtos coloreados. The project for the main altarpiece of the Royal Chapel of Seville (1683-1694) and its international debate</i>	49
LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ	
<i>La Laudatio urbis</i> y la imagen de la arquitectura en la literatura novohispana hacia 1600 <i>The Laudatio urbis and the image of architecture in New-Spain literature circa 1600</i>	69
ÁLVARO MOLINA	
Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio <i>Visualizing gender in Art History. The eighteenth century in Spain as a case study</i>	79
ROCÍO ROBLES TARDÍO	
La metáfora y la huella del ferrocarril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier <i>Metaphor and track of the railroad in the definition of modern house in Le Corbusier</i>	93
FELIPE PEREDA	
Entrevista con Rudolf Preimesberger <i>Interview with Rudolf Preimesberger</i>	111
En construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte	
Memoria del curso 2011-2012	115

COLABORADORES

Yoshihiko Ito es Research Fellow, Departamento de Arquitectura de la Tokyo University of Science. Se graduó en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Tokio, donde más tarde presentó su tesis doctoral titulada “Arquitectura y sociedad del reino de León en el siglo X” (2008). Obtuvo el DEA (2005) en el curso de doctorado del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid donde fue invitado como profesor honorario durante el año académico 2011-12. Aparte de varios trabajos de investigación publicados en japonés, ha publicado un artículo titulado “Santiago de Peñalba y su contexto arquitectónico” en el *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (2005).
e-mail: yoxito@gmail.com

Eleazar Gutwirth es profesor de Historia y Cultura hispano-judaica en la Universidad de Tel Aviv. Su interés se centra fundamentalmente en la Baja Edad Media, asunto sobre el que ha escrito varios estudios entre los que destacan “Archival Poetics: Questions of Evidence in Reconstructions of Judeo-Spanish Culture” (2011), “*Acutissima patria*: Locating Texts before and after the Expulsions (2011), o “Belatedness, History and Authorship: the Case of Medieval Spain” (2010).
e-mail: gutwirth@post.tau.ac.il

Rosa López Torrijos es catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Alcalá de Henares. Se dedica preferentemente a las relaciones artísticas entre España e Italia en los siglos XVI y XVII y a la iconología. Ha dirigido y participado en varios proyectos de investigación y realizado numerosas publicaciones sobre pintura española e italiana y sobre programas iconográficos españoles. Su publicación más reciente es el libro *Entre España y Génova. El palacio de don Álvaro de Bazán en el Viso* (2009).
e-mail: rosa.lopez@uah.es

Rebeca García Ciruelos es licenciada en Historia por la Universidad de Alcalá de Henares. Estudia el mecenazgo artístico español en la Edad Moderna. Ha realizado su memoria de licenciatura sobre Luis de Requesens como mecenas y actualmente realiza su tesis doctoral sobre embajadores españoles en Génova durante el siglo XVI.
rebeca_gu@hotmail.com

Francisco Javier Herrera García es Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación se han centrado en el retablo, la escultura y la arquitectura andaluza de los siglos XVII y XVIII y los trasvases artísticos entre Andalucía y Canarias. Recientemente se ocupa de aspectos artísticos americanos como la escultura y los retablos en Colombia, el arte barroco en México, las exportaciones artísticas de Andalucía al territorio americano y las relaciones culturales entre Andalucía y Sicilia. Entre sus publicaciones más significativas destacan: “Noticias de arquitectura 1700-1720. Fuentes para la Historia del Arte andaluz” (2001); “Carmona Barroca” (1997); “El retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII, evolución y difusión del retablo de estípites” (2001); “El retablo barroco en Sevilla” (2000); “El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad (2008); “Haciendas, cortijos y lagares. Arquitectura de la gran propiedad en Andalucía. Provincia de Sevilla” (2009), “Escultores y esculturas en el Reino de la Nueva Granada (Colombia)” (2010) y “Francisco García de Asucha. Arquitecto, escultor y ensamblador asturiano bogotano” (2011).
e-mail: fjherrera@us.es

Luis Javier Cuesta Hernández es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es director del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de México y profesor del mismo, así como en la Maestría en restauración arquitectónica de la Escuela de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fue profesor invitado en el Departamento de Teoría e Historia de la Universidad Autónoma de Madrid entre agosto de 2009 y agosto de 2010. Especializado en arte y arquitectura virreinal, teoría de la arquitectura, arquitectura efímera y las relaciones entre literatura y arquitectura y arte europeo y americano, es autor de dos libros, cinco capítulos en libros colectivos, once artículos en revistas científicas, y veinte ponencias en congresos especializados en México, Europa, Norteamérica y América Latina.
luis.cuesta@ibero.mx

Álvaro Molina es Doctor en Historia del Arte y Profesor Asociado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, donde es miembro del grupo de investigación «Cultura visual contemporánea». Sus líneas de trabajo se centran en el estudio del género y la construcción de las identidades en la cultura visual española de los siglos XVIII y XIX, cuyos resultados ha presentado en diversos congresos nacionales e internacionales. En la actualidad investiga los procesos de sociabilidad artística y las relaciones entre España y el resto de Europa durante el periodo de la Ilustración.
e-mail: alvaro.molina@uam.es

Rocío Robles Tardío es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2007) y Premio Extraordinario de Doctorado. Desarrolla una beca de investigación en el Departamento de Exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2012) y es miembro del equipo de comisariado de la exposición *Encuentros con los años 30* (MNCARS, 2012). Su actividad profesional también se extiende a otras instituciones y museos nacionales, como el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Autora de diversos libros y artículos, entre los que cabe señalar *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno* (2008), su participación en *La colección. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura (parte I)* (2010), “Le Train Bleu: la couleur et le mouvement d’un voyage” y “Tatlin. Sueños de hierro”. A estos se añaden los ensayos *Picasso. Guernica, 1937; Picasso surrealista; Picasso escultor; Picasso y Braque cubistas; Arte y Guerra Civil; Juan Gris*, y la edición de *Picasso y sus críticos I. Recepción del Guernica, 1937-1947 y Picasso y sus críticos II. Los años comunistas*. Ha participado en congresos internacionales y ha sido invitada a impartir clases y conferencias en universidades y museos españoles (Museo del Prado, Universidad de Salamanca, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, CAAC/ Universidad Internacional de Andalucía –UNIA) y ha sido docente en la UNED.
e-mail: rocio.robles@gmail.com

Felipe Pereda es Nancy H. and Robert E. Hall Professor en la Johns Hopkins University de Baltimore. Sus investigaciones se ocupan de la historia de la arquitectura, la literatura artística y la cultura de la imagen entre la Baja Edad Media y la Edad Moderna. Es autor de *La arquitectura eloquente* (2000) y *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (2007). Ha coeditado la descripción de la catedral de Toledo de Blas Ortiz (1999), las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (2000) y el *Tratado de la Pintura Sabia* de fray Juan Rizzi (2002). Actualmente trabaja en dos proyectos, uno consagrado a la representación de las emociones en Sevilla durante el siglo XVI y otro sobre el estatuto de las imágenes religiosas en el Barroco.
e-mail: felipe.pereda@jhu.edu

Las bóvedas de ladrillo fingido en la iglesia de Santiago de Peñalba y los préstamos estéticos de monumentos antiguos en el reino de León en el siglo X*

Yoshihiko ITO

Research Fellow, Departamento de Arquitectura, Tokyo University of Science.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 19 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 24, 2012, pp. 9-26

ISBN. 1130-5517

RESUMEN

Este trabajo analiza el trasfondo y significado de la pintura de ladrillo fingido en las bóvedas de Santiago de Peñalba (El Bierzo, León), uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura prerrománica del reino de León. Revisando la supuesta influencia musulmana en dicha pintura, se pretende ver en ella más bien un préstamo estético de la Antigüedad. Se puede observar que esta referencia a la arquitectura del pasado convive perfectamente con las nuevas tendencias arquitectónicas y visuales, entre ellas las hispanomusulmanas. Este eclecticismo parece reflejar la actitud generalizada de la arquitectura del naciente reino de León, cuyas construcciones más importantes muchas veces se asentaban en edificios precedentes. A través del ejemplo de Peñalba, se podrá reflexionar sobre la cultura arquitectónica y el sentido de la visualidad en el reino de León en el siglo X, más allá del problema de nomenclatura “mozárabe o “de Repoblación”.

PALABRAS CLAVE

España. Prerrománico. Repoblación. Mozárabe. Ladrillo. Bóveda. Pintura mural.

ABSTRACT

This article analyzes the background and meaning of the brick-course *trompe l'oeil* painted on the vaults of Santiago de Peñalba (El Bierzo, León, Spain), one of the most emblematic Pre-Romanesque buildings in the Kingdom of León. Though these paintings have been interpreted within the context of the Islamic influence, this study focuses rather on an aesthetic borrowing of the legacy of the Antiquity, also to be found there. It is possible to observe that this reference to the architecture of the past coexist perfectly with the new architectural and visual tendencies, including those from Islamic Spain. This eclecticism seems to be reflecting the general attitude of the architecture of the rising Kingdom of León, of which the most important constructions were usually settled on precedent buildings. Through the example found in Peñalba, it is possible to rethink the architecture and visual sense of 10th Century Kingdom of León, beyond the long-disputed problem of terms such as “mozarabic” or “de Repoblación”.

KEY WORDS

Spain. Pre-Romanesque. Reconquista. Mozarabic. Brick. Vault. Mural painting.

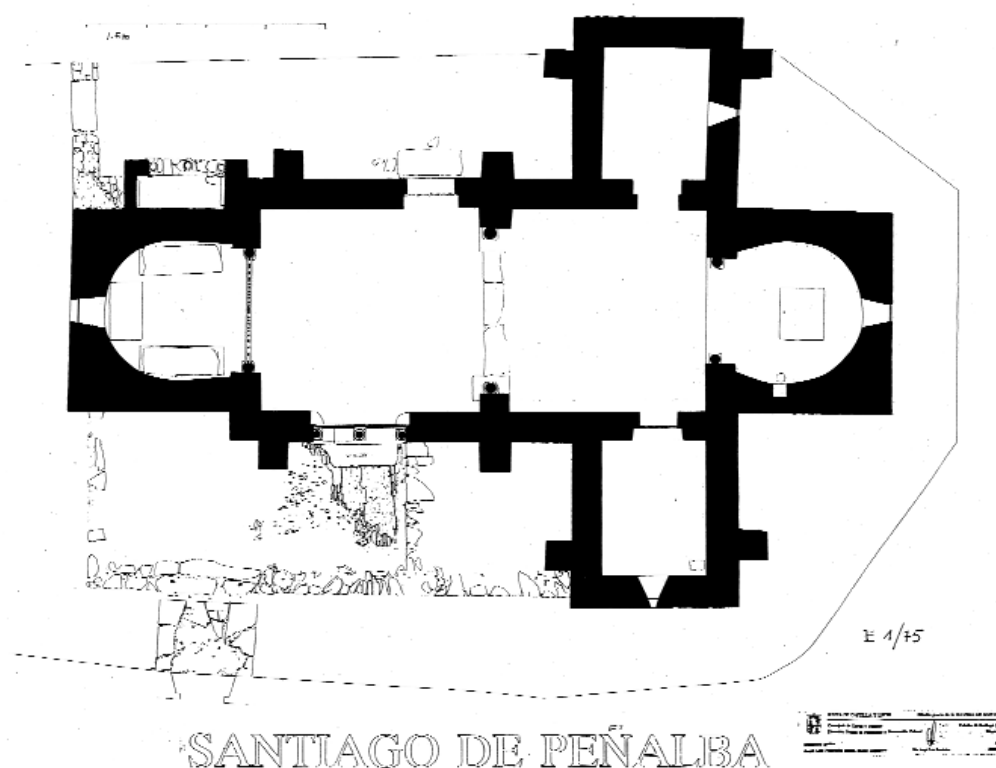


Fig. 1. Planta de la iglesia de Santiago de Peñalba (por Ángel Luis Fernández Muñoz)

La sociedad y la cultura del emergente reino de León del siglo X, frente a la cada vez más refinada y ostentosa cultura de Al-Andalus, fue fronteriza y dinámica, espontánea y ecléctica, pero nunca dejó de ser conservadora¹. El deseo de establecer una nueva autoridad en un territorio fragmentado, inseguro y marginal se puede observar también en su arquitectura que, dentro de sus limitados recursos económicos y técnicos, busca una visualidad llamativa, a veces asimilándose a tendencias contemporáneas andalusíes y otras veces acudiendo a lenguajes arquitectónicos de épocas anteriores.

El presente trabajo pretende reflexionar sobre este comportamiento estético de la arquitectura del reino de León, entre innovación y tradición. Los estudios anteriores han venido mostrando la fascinante originalidad que su modesta arquitectura esconde, llamando la atención sobre los aspectos de sus arcos de herradura considerados como reflejo del arte hispanomusulmán. Esta influencia del arte andalusí, acuñada por Manuel Gómez-Moreno con el atractivo, influyente y exótico término de “mozárabe” hace ya un siglo, ha sido matizada en algunos trabajos posteriores que rechazarán el protagonismo de lo “mozárabe” y harán hincapié en la admiración por parte de los cristianos de la cultura artística y visual de Al-Andalus². En cualquier caso, la utilización de elementos andalusíes

ha sido considerada por la mayoría de los autores, y con razón, como una de las características más llamativas.

Dejando aparte el problema de la nomenclatura y todas las connotaciones asociadas a ella³, este estudio se centra en una curiosa estética decorativa ligada a elementos constructivos que se observa en la iglesia de Santiago de Peñalba, uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura leonesa. Concretamente, se analiza el trasfondo y el significado de la pintura de ladrillo fingido en sus bóvedas y, de ahí, se pretende reflexionar sobre la cultura arquitectónica y el sentido de la visualidad en el reino de León en el siglo X.

Santiago de Peñalba, arquitectura y pintura

La iglesia de Santiago de Peñalba, el único edificio que queda en pie del conjunto monástico fundado por san Genadio a comienzos del siglo X, muy probablemente empezó a construirse gracias a la iniciativa de Salomón, uno de los discípulos de Genadio y obispo de Astorga, alrededor de los años 30 del mismo siglo⁴. En su cuerpo principal, de nave única, se suceden cuatro ámbitos de este a oeste, a saber, el ábside, el coro (*chorus*), la nave (*extra chorus*) con la entrada principal al lado sur, y el

contra-ábside con función funeraria. Aparte de estas estancias principales hay dos aposentos laterales, o sacristías, al norte y al sur del tramo del coro. En resumen, dispone de una planta general en forma de cruz latina, aunque por las excavaciones arqueológicas se sabe que hubo estancias secundarias con función funeraria que rodeaban esta estructura⁵ (fig. 1).

En cuanto a los materiales constructivos, la mayor parte de los muros, incluyendo las esquinas y los contra-fuerteres, se construyeron con mampostería irregular de pizarras y calizas. En las ventanas y puertas se usaron sillares que forman arcos de herradura muy elegantes con alfiz. Además, las aperturas principales fueron embellecidas con columnas corintias y cimacios de mármol (fig. 2).

El espacio interior de la iglesia de Santiago de Peñalba consiste en seis salas cuyas bóvedas difieren en altura y forma creando una estructura espacial más compleja de lo que parece a primera vista. Por ejemplo, la nave y el coro tienen una planta casi idéntica, pero la nave está cubierta con una bóveda de medio cañón, mientras que el coro tiene una bóveda de ocho gallones que se apoya directamente en los cuatro arcos murales. Aunque es cierto que la división espacial está condicionada por la carga del abovedamiento⁶, tanto esta variedad de formas como la diferencia de altura entre los dos tramos divididos por un muro de diafragma serían consecuencia de la intención de distinguir simbólica y/o estéticamente un espacio del otro⁷. Los dos ábsides también están cubiertos con bóvedas gallonadas, pero éstas nacen de una cornisa que se dispone a lo largo de la curva del muro interior de cada espacio, con lo que no se produce transición de una planta cuadrada a una redonda, como ocurre en el coro. Los dos aposentos laterales tienen bóveda de medio cañón.

La bóveda gallonada es uno de los elementos característicos de la arquitectura del reino de León del siglo X, y la del coro de Santiago de Peñalba es la realización más curiosa de esta técnica arquitectónica. Combinando diversos elementos ya conocidos desde la Antigüedad tardía, llega a una solución racional y a la vez muy peculiar, casi *unicum* en la historia de la arquitectura, muy alabada por Gómez-Moreno⁸.

El problema del origen de esta bóveda ha sido tratado repetidamente sin llegar a una conclusión definitiva⁹. Tanto la bóveda gallonada, característica de la arquitectura del reino de León, como la solución de sobreponer una especie de cúpula semiesférica sobre tramos cuadrados, como en Santiago de Peñalba o en San Salvador de Palat del Rey de León¹⁰, ya existían en el mundo mediterráneo occidental durante la Antigüedad tardía. Formalmente, los ejemplos leoneses son más parecidos a la bóveda de la llamada "cripta" de St-Laurent de Grenoble¹¹ que a la de la Gran Mezquita de Qayrawān¹², a partir de la cual la arquitectura musulmana occidental desarrollará su propia versión de bóveda gallonada. En Grenoble o en León no



Fig. 2. Entrada principal de la iglesia de Santiago de Peñalba

se puede observar la enfatización y la ornamentación de las aristas y otros tratamientos decorativos, tan característicos en Qayrawān o en Córdoba de la segunda mitad del siglo X (fig. 3). Sería demasiado simplificador ubicar los ejemplos leoneses en la línea de desarrollo de la bóveda gallonada desde Santos Sergio y Baco de Constantinopla, pasando por Qayrawān, hasta la cúpula ante-mihrāb de Al-Hakam II de la mezquita de Córdoba, ya que estas últimas se alejan progresivamente de formas gallonadas más simples existentes en la época imperial romana. Posiblemente, las bóvedas leonesas del siglo X no sean derivaciones de las hispanomusulmanas que estaban desarrollándose en Al-Andalus en ese momento, sino que más bien provienen de referentes previos¹³.

En cuanto a la decoración arquitectónica, se puede suponer que la recién restaurada pintura mural, cuya existencia debajo de las capas posteriores era conocida desde mediados del siglo XX, tenía en su día un impacto visual considerable, comparable al de los arcos de herradura¹⁴. Casi todos los estudios están de acuerdo en que, por la uniformidad técnica y estilística, la mayor parte de la capa



Fig. 3. A la izquierda, cúpula de la gran mezquita de Qayrawān (Ettinghausen, Grabar y Jenkins-Madina 2003); a la derecha, bóveda gallonada de la iglesia Saint Laurent de Grenoble (Hubert et al. 1968)

pictórica original es del siglo X, algunas décadas posteriores a la construcción de la iglesia¹⁵.

Partes de la pintura al fresco han desaparecido pero se puede reproducir su aspecto íntegro gracias a la incisión del boceto realizado con un uso exhaustivo del compás, que dejó marcas en la base de mortero de cal¹⁶. Otra nota interesante es la configuración química del mortero y del pigmento de los zócalos que, según los estudios, coincide con la de Madīnat al-Zahra' y que no es muy común en El Bierzo¹⁷. También el modo de organización de la pintura corresponde con la tendencia de la pintura arquitectónica hispanomusulmana, donde se diferencian tres niveles en altura y se concentra la ornamentación en la parte superior, dejando en blanco la superficie de los muros encima de los zócalos rojos, como en la mezquita de Madīnat al-Zahra'¹⁸. Y, según Guardia, algunos motivos concretos recuerdan los utilizados en el mundo omeya, sirio e hispanomusulmán. Por ejemplo, los círculos anudados dibujados en la bóveda de la nave en composición ortogonal, entre los cuales están inscritas flores (u hojas) de ocho pétalos, o también los motivos en la bóveda del ábside de las palmetas rojas, azules y amarillas emparejadas¹⁹.

En vez de motivos geométricos y vegetales, se pintaron ladrillos fingidos en el paramento de los muros de diafragma de la nave, en las bóvedas del coro y del contra-

ábside y en la ventana arqueada que perfora el muro entre la nave y el coro. Existen dos tipos de representación. El primer tipo se localiza en el paramento de los muros transversales de la nave, justo debajo de la línea semicircular de la bóveda de medio cañón. Se trata de ladrillo fingido para crear la imagen de un arco de despieces alternados de piedra y ladrillo. Esta forma de crear bicromía en los arcos pintando ladrillos en piedra se encuentra también en San Cebrián de Mazote²⁰ (fig. 4), y podría ser una solución simplificada, y por tanto generalizada, para reproducir el efecto visual de la mezquita de Córdoba, método ya existente en la ampliación de la mismísima mezquita²¹.

De lo visto hasta ahora, se puede confirmar que tanto estos arcos en rojo y blanco, como otros motivos ornamentales de la pintura mural, atestiguan la influencia pictórica de Córdoba en esta pequeña iglesia de una de las zonas más rurales del reino de León. El hecho de que en Peñalba se reproduce la técnica del fresco cordobés coincide con otras características de la arquitectura de Peñalba, donde se incorporan las tendencias estéticas contemporáneas como el tratamiento de arcos de herradura²². Por otro lado, habrá que tener en cuenta que, de todos los desarrollos estéticos, artísticos y arquitectónicos de la Córdoba omeya, tal vez la pintura al fresco sea uno de los métodos más económicos y



Fig. 4. Simulaciones de arcos de ladrillo y piedra: a la izquierda, en la iglesia de Santiago de Peñalba; a la derecha, en la iglesia de San Cebrián de Mazote (M. F. Solano, “La reconstrucción de San Cebrián de Mazote”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, II, primer trimestre, facs. IV, 1933, pp. 95-98)

fáciles de imitar técnicamente, en comparación con otras técnicas como la profusa ornamentación de yesería o la preciosa ebanistería u orfebrería.

El segundo tipo del ladrillo fingido es la representación de la fábrica de ladrillo. La pared de ladrillo y el arco de ladrillo, con sus dovelas cuidadosamente pintadas tanto en la faz como en el intradós son interesantes, pero las bóvedas son aún más enigmáticas (fig. 5). ¿Por qué buscaron expresamente este aspecto de ladrillo visto en la bóveda más impresionante de la iglesia, en vez de dibujos ornamentales policromos? ¿Y, por qué, si lo querían así, no construyeron la bóveda de ladrillo directamente? Junto con muchos otros elementos, esta solución se ha considerado como un reflejo andalusí, pero no se ha podido explicar con suficiente claridad desde ese punto de vista. No se puede encontrar un precedente de bóveda de ladrillo, constructivo, revestido o pintado, en la arquitectura omeya. Guardia insinúa una influencia de arquitectura de ladrillo abasí, pero no muestra nada concluyente²³. Si no existe un precedente claro, tal vez no sea necesario pensar en modelos exclusivamente islámicos. En las siguientes líneas, se examina este problema desde dos puntos de vista: primero, el uso del ladrillo en la arquitectura, especialmente en la bóveda; y segundo, la estética de los aparejos constructivos fingidos.

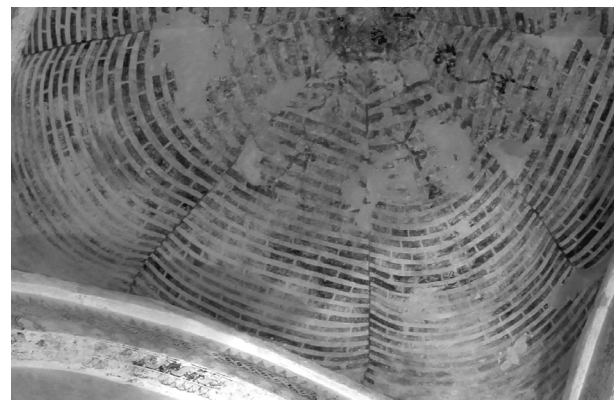


Fig. 5. Hiladas de ladrillo fingido en la bóveda del coro de la iglesia de Santiago de Peñalba

Uso del ladrillo en los edificios precedentes

Parece ser que todas las bóvedas de la iglesia de Santiago de Peñalba están construidas con piedras de la zona, trabadas con mortero de cal²⁴. Por tanto, las hiladas horizontales de ladrillo fingido de las bóvedas del coro y del contra-ábside no tienen nada que ver con la estructura real,

tanto en su material como en la forma de hilada. Las hiladas tienen un aspecto bastante realista aún hoy bajo la luz eléctrica, pero tras una observación detenida, aparece un detalle extraño: en las aristas donde se encuentran los gallones colindantes, las hiladas de ladrillo de un lado coinciden con las juntas del otro, de altura idéntica. Una bóveda de ladrillo constructiva no habría tenido este aspecto²⁵. Esta solución decorativa implica la existencia de un modelo de bóveda de ladrillo por un lado y la intencionalidad de seguir este modelo por otro, pero también la imposibilidad de (o renuncia a) recrear esta bóveda de ladrillo de verdad. Además, si se tiene el aspecto pictórico de las hiladas en consideración, acaso el pintor ni siquiera hubiera visto de cerca la bóveda que le serviría de modelo.

El ladrillo es un material de construcción económico y útil conocido desde la Antigüedad. Su uso, sin embargo, no es uniforme y no se difunde de manera homogénea, con lo que se puede observar una especie de transportación cultural en su producción y aplicación a la construcción. A diferencia del adobe, utilizado en distintas regiones desde épocas prehistóricas, el ladrillo cocido está más ligado a una sociedad y una economía capaz de un suministro estable, ya que su fabricación y circulación está estrechamente relacionada con la demanda²⁶.

En la historia de la arquitectura romana, el ladrillo se introduce como novedad importante en la época republicana, y en la época imperial, como es bien sabido, se empieza a utilizar profusamente en los paramentos y los arcos, junto con el núcleo estructural de *opus caementicium*. También se usó como encofrado perdido de las bóvedas de *caementa*²⁷. Quienes introdujeron el ladrillo cocido a la península Ibérica fueron también los romanos. Su difusión, sin embargo, sería tardía, y tampoco se generalizó el uso del *opus testaceum* como ocurrió alrededor de la capital imperial romana. Uno de los centros de la cultura romana en la Península Ibérica es *Baetica* pero, de las ciudades béticas, únicamente en *Italica* se observa el uso extendido del *opus testaceum*. Además, incluso en *Italica*, los ladrillos se hicieron comunes no desde la fundación de la ciudad, sino a partir de su ampliación y reforma. Es interesante señalar que, junto con los edificios de la *nova urbs*, uno de los primeros edificios públicos donde se usaron ampliamente el *opus testaceum* son las termas de Trajano. El uso del ladrillo era común en las termas romanas, por lo menos en la construcción de sus conductos e infraestructuras. En otras ciudades romanas de la *Baetica* sur, como *Carteia* o *Baelo Claudia*, apenas se usaba el ladrillo excepto en las termas²⁸. También en las termas romanas del noroeste peninsular, como Campo Valdés de Gijón²⁹, Astorga³⁰ o León, se han encontrado muros, pilares y arcos de ladrillo. El caso de León, que se volverá a mencionar más adelante, es especialmente llamativo. Resumiendo,

en la *Hispania* romana, donde fue relativamente escaso el uso general del ladrillo, la arquitectura termal fue una excepción y siempre estuvo vinculada estrechamente con el ladrillo³¹.

Desde la Antigüedad tardía hasta el siglo X, el uso exclusivo o prioritario del ladrillo en edificación sería excepcional en la península (tabla A). Algunos estudios sobre distintas regiones del Mediterráneo de este período señalan la posibilidad de que la producción de materiales cerámicos para la construcción (ladrillos, tejas, etc.) estuviera casi paralizada³². Por otro lado, aunque en algunas fuentes escritas altomedievales existen referencias a materiales de construcción barrocos y cerámicos, este tipo de mención, en su mayoría de las veces, se tiene que interpretar como un muro de tapial o de adobe y no como un aparejo regular de ladrillo cocido. Además, existen no pocos casos en los que tapia o adobe es un tópico literario para contrastar la magnitud de la construcción posterior de piedra³³. La referencia a la existencia de una colonia de ladrilleros en las afueras de León, mencionada por algunos autores, es demasiado ambigua, aparte de derivar de un diploma falsificado³⁴.

En la arquitectura hispanomusulmana, no se encontrará ningún ejemplo anterior a la mezquita llamada de Bāb al-Mardūm de Toledo del año 999 entre los edificios con un uso extendido del ladrillo y una ornamentación hecha con él expresamente. Según Gómez-Moreno, tanto el modo de usar el ladrillo en esta mezquita como su tamaño (26x17x4 cm) es un reflejo de la técnica constructiva de Mesopotamia, reintroducida en la península por los musulmanes de Toledo³⁵. El uso extendido del ladrillo en la arquitectura hispanomusulmana posterior, por tanto, no deriva de la tradición romana en la Península sino, como indicó Gómez-Moreno, de la técnica de ladrillo de otras zonas introducida por primera vez por mano de los musulmanes. Antes de que aparecieran estos edificios de ladrillo como Bāb al-Mardūm, parece ser que el uso del ladrillo en la arquitectura hispanomusulmana se limitaba a determinadas construcciones, como las termas, del mismo modo que en la época romana³⁶. Por otra parte, los especialistas de la arquitectura “mudéjar” y/o de la arquitectura “de ladrillo” de la Plena y Baja Edad Media parecen estar de acuerdo en que el origen de la tradición ladrillera de Toledo se remonta a esta mezquita y en que el uso de ladrillo en León y Castilla es reintroducido después de la Reconquista toledana³⁷.

Los arcos de ladrillo eran conocidos en una amplia área de la Península en la Antigüedad Tardía, pero apenas se encuentran en la arquitectura “hispano-visigoda”³⁸ y en la leonesa del siglo X. Por el contrario, la arquitectura asturiana de los siglos VIII-IX está repleta de arcos de ladrillo³⁹. Tal vez estas diferencias dependan de rasgos más geográficos que cronológicos.

Tabla A. Bóveda de ladrillo en el Altomedioevo peninsular

	grupo cronológico	región	nombre	ladrillo	bóveda de ladrillo	observaciones
A-1:Arquitectura altomedieval en la Península Ibérica						
	asturias	Asturias	Oviedo, Foncalada	no		bóveda y muro de sillería
	asturias	Asturias	Oviedo, Santa María de Naranco	no		sillarejo. tampoco arco de descarga de ladrillo
	asturias	Asturias	Oviedo, San Miguel de Lillo	no	no*	bóveda de toba, pero relleno de fragmentos de ladrillo
	asturias	Asturias	Santa Cristina de Lena	no		arco de piedra
	asturias	Asturias	Santianes de Pravia	sí	?	arco de ladrillo
	asturias	Asturias	Santiago de Gobiendes	sí	no	arco de ladrillo, bóveda de toba
	asturias	Asturias	San Salvador de Valdediós	sí	no	arco de descarga de ladrillo, bóveda de toba
	asturias	Asturias	Oviedo, San Julián de los Prados	sí	no	arco de descarga de ladrillo, bóveda de toba
	asturias	Asturias	Santo Adriano de Tuñón	sí	sí	
	asturias	Asturias	San Salvador de Priesca	sí	sí	
	asturias	Asturias	San Pedro de Nora	sí	sí	
	asturias	Asturias	Oviedo, Cámara Santa	sí	sí	
	asturias	Asturias	Santa María de Bendones	sí	sí	
	repoblación	León	Santiago de Peñalba	no	pintura	
	repoblación	Valladolid	San Cebrián de Mazote	no	pintura	
	visigodo?	La Rioja	Ventas Blancas	no		vestigio de bóveda de toba
	visigodo?	Palencia	San Juan de Baños	no		bóveda de piedra en el ábside
	visigodo?	Palencia	la cripta de la catedral	no		bóveda de piedra
	visigodo?	Toledo	San Pedro de la Mata	no		sillería
	visigodo?	Zamora	San Pedro de la Nave	no		sillería. ladrillo utilizado en la parte moderna
	visigodo	Portugal	São Gião de Nazaré	no?		estructura de mampostería
	visigodo?	Burgos	Santa María de Quintanilla de las Viñas	no?		vestigio de bóveda de toba
	visigodo?	Portugal	Vera Cruz de Marmelar	no?		muro de sillería
	mozárabe?	Toledo	Santa María de Melque	no		granito. ladrillos hallados en las excavaciones
	repoblación?	Burgos	N. Sra. de la Asunción de S. Vicente del Valle	no		bóveda de toba
	repoblación?	Burgos	San Felices de Oca	no		bóveda de toba
	repoblación?	Burgos	Santa Cecilia de Barriosuso	no		bóveda de toba
	repoblación	Cantabria	Santa María de Lebeña	no		bóveda de toba
	repoblación	Cataluña	Matadars, Santa Maria de Marquet	no		bóveda de paja y mortero
	repoblación	Cataluña	Sant Quirze de Pedret	no		arco de piedra. bóveda de mampostería
	repoblación	Cataluña	Sant Julià de Boada	no		bóveda de paja y mortero
	repoblación	La Rioja	San Millán de la Cogolla	no		bóveda de caliza
	repoblación?	La Rioja	Santa Coloma	no		bóveda de toba
	repoblación?	La Rioja	Santa María de los Arcos de Tricio	no		bóveda de toba
	repoblación?	La Rioja	San Esteban de Canejada	no		bóveda de toba
	repoblación	La Rioja	Torreilla de Cameros, San Andrés	no?		bóveda gallonada
	repoblación	León	León, Palat del Rey	no		bóveda de toba y sillarejo
	repoblación	León	Santo Tomás de las Ollas	no		bóveda de "hormigón" con vestigio de cimbra
	repoblación	Ourense	Santa Eufemia de Ambia	no?		muro de sillería
	repoblación	Palencia	Hérmedes de Cerrato	no?		arco de piedra
	repoblación	Pamplona	San Miguel in Excelsis	no?		bóvedas en el ábside y el crucero
	repoblación	Portugal	San Pedro de Lourosa	no		muro de sillería
	repoblación	Soria	San Baudelio de Berlanga	no		bóveda de toba
	repoblación	Valladolid	Santa María de Wamba	no		bóveda de piedra

mozárabe?	Extremadura	Alcuéscar, Santa Lucía del Trampal	sí*	sí*	ladrillos reutilizados mezclados también en las bóvedas
repoblación?	Cataluña	Terrassa, Sant Miquel	sí	sí	arco de descarga de la drillo en la parte del s.IX(?). bóveda de ladrillo
visigodo	Extremadura	El Gatillo	sí	sí	vestigio de bóveda de ladrillo
repoblación	León	San Miguel de Escalada	sí	no	muro alto de la nave
repoblación	Ourense	San Miguel de Celanova	sí	sí	bóveda de ladrillo
repoblación	Ourense	Santa María de Mixós	sí	sí	vestigio de bóveda de ladrillo
visigodo?	Ourense	Santa Comba de Bande	sí	sí	bóveda de ladrillo
repoblación	Ourense	Francelos, San Xes (San Ginés)	sí?	?	restos de ladrillo (en bóvedas?) muro de sillería
repoblación	Ourense	Vilanova dos infantes	sí?		ladrillo reutilizado? desaparecido
visigodo?	Portugal	Montélios, San Frutuoso	sí	sí	bóveda de ladrillo (reconstrucción?)
A-2: algunos edificios romanos o tardoantiguos de ladrillo					
ss.I-II	Asturias	Gijón, termas de Campo Valdés	sí	sí?	uso extendido de ladrillo
s.II?	Lugo	Termas	sí	sí	bóveda de ladrillo y sillarejo
ss.IV-V	Algarve	Milreu	sí	no	opus testaceum
ss.IV-V	Toledo	Las Vegas de Pueblanueva	sí	sí	restos de bóveda de ladrillo
ss.IV-V?	Lugo	Santa Eulalia de Bóveda	sí	?	arco ultrasemicircular de ladrillo
ss.IV-V?	Murcia	La Alberca	sí	sí	restos de bóveda de ladrillo
s.IV	León	Marialba	sí	no	ladrillo en los muros
s.IV	Tarragona	Mausoleo de Centcelles	sí	sí	arco y bóveda de ladrillo
s.V?	Tarragona	Basílica de San Frutuoso	sí	?	ladrillos hallados en las excavaciones
A-3: ejemplos escogidos norteafricanos y andalusíes					
ss.VIII-X	Córdoba	Mezquita Aljama	sí	*	En la bóveda del s.X se usa parcialmente el ladrillo
x.IX	Tunisia	Qayrawan, Gran Mezquita	no		bóveda de piedra
s.IX	Córdoba	Torre de San Juan	sí	sí	también ladrillo fingido
ss.IX-X	Huelva	Almonaster	sí	sí	bóveda del mihrab
s.X	Toledo	Cristo de la Luz	sí	sí	fecha 999
A-4: ejemplos prerrománicos europeos					
ss.VIII-IX?	Grenoble	Saint Laurent, cripta	sí	sí	opus mixtum (bóveda, muro, arco)
s.X	Beauvais	La Basse Oeuvre	sí	no	arco de ladrillo y piedra
A-5: Constantinopla (ejemplo)					
s.VI	Constantinople	SS Sergius & Bacchus	sí	sí	
A-6: Rávena (ejemplos)					
s.V	Ravenna	"Mausoleo di Galla Placidia"	sí	sí	
s.VI	Ravenna	San Vitale	sí	*	bóveda de tubos cerámicos

En cuanto a las bóvedas y cúpulas construidas con ladrillo, hay un importante vacío entre los casos tardoantiguos de Centcelles o La Alberca (restos) (siglos IV-V) y los casos altomedievales de Santa Comba de Bande (siglo VII u VIII) o São Frutuoso de Montélios, los dos últimos ubicados en la antigua *Gallaecia* a menos de 70 km de distancia⁴⁰ (tabla A). En la época de Justiniano, según Krautheimer, se generalizó en el Mediterráneo un cambio de estructura abovedada, de las bóvedas de piedra o *caementa* a las de materiales cerámicos, más ligeros y finos⁴¹. No sería nada descabellado, pues, interpretar la reapari-

ción de bóvedas de ladrillo en Bande (fig. 6) o Montélios dentro de este contexto. La bóveda de arista de ladrillo muy similar a la de Bande se vuelve a encontrar en el pequeño oratorio construido a mediados del siglo X, en San Miguel de Celanova. Las dos bóvedas galaicas de Celanova y Bande pertenecerían a la misma tradición arquitectónica local, arraigada en una influencia tal vez indirecta de la arquitectura del imperio bizantino de la época de Justiniano⁴². En Asturias también fueron muy comunes las bóvedas de ladrillo. En todos los ejemplos observados, empero, las bóvedas eran de medio cañón.

Las bóvedas pintadas de Santiago de Peñalba no son de arista, ni de cañón. Sus hiladas horizontales concéntricas se pueden interpretar como la reproducción de una cúpula semiesférica, que debía adaptarse a una forma gallonada. En cualquier caso, las características formales de la mayoría de las bóvedas de ladrillo, asturianas o galaicas, precedentes o contemporáneas, no son compartidas ni heredadas en Peñalba. Su modelo habría sido distinto.



Fig. 6. Bóveda del crucero de la iglesia de Santa Comba de Bande (Orense)

Hiladas fingidas de piedra y de ladrillo

Antes de conjeturar el posible modelo de la cúpula de ladrillo, sería lícito examinar el asunto desde otro punto de vista para saber qué significa el fingido constructivo en la arquitectura altomedieval en la Península Ibérica.

En la historia de la arquitectura, siempre ha existido la simulación de elementos o materiales constructivos por medio de un efecto visual. Existen muros, bóvedas o arcos de aparejo regular que son, en realidad, unas piezas pegadas en la superficie, ocultando lo que está dentro del macizo. Frecuentemente, para simular la belleza del paramento de sillería regular en las construcciones hechas con otros materiales se adhieren placas o azulejos o se pinta el aparejo en la superficie.

Algo parecido ocurre cuando materiales nobles de revestimiento o decoración no están al alcance de los constructores. Es sobradamente conocida la sustitución o la simulación del mármol, material tan apreciado en forma de columna, escultura o placa de revestimiento. Tanto en la pintura mural asturiana⁴³ como en la prerrománica europea⁴⁴ se halla la representación pictórica de columnas de mármol. Muchas pinturas murales altomedievales que simulan mosaicos o telas decorativas pertenecen a este tipo de simulación.

A continuación se citan algunos ejemplos cuya *raison d'être* parece bastante clara. Los arcos en blanco y rojo, utilizados en gran escala en la primera fase constructiva de la mezquita de Córdoba a finales del siglo VIII, eran de dovelas alternadas de piedra y ladrillo. La bicromía blanco-rojo en los arcos se convirtió inmediatamente en una marca inequívoca del linaje arquitectónico cordobés, difundido entre numerosas construcciones posteriores, a veces como un simple efecto visual. Los casos más ilustrativos se encuentran en la misma mezquita. Apenas unas décadas más tarde, en la primera ampliación finalizada a mediados del siglo IX, el método se había transformado en otro en que las dovelas de piedra y ladrillo se cubrían con enlucido y, nuevamente sobre él, se pintaban las dovelas blancas y rojas. En la ampliación de Al-Hakam II (961/2), este sistema se hace aún más flagrante. En los arcos de la fila baja siguen usándose los ladrillos en las dovelas, pero en la fila alta, el ladrillo se convirtió en placa de revestimiento junto con otras ornamentaciones como mosaicos, mármol o escayola, perdiendo por completo su carácter constructivo. Seguramente, al arquitecto de la ampliación de Almanzor (987-990) le pareció innecesario usar el ladrillo en los arcos ya que todo se enlució así como todas sus dovelas. Por eso, en lugar de reproducir la bicromía de la mezquita a la manera original se construyeron con piedra, pintadas en blanco y rojo (fig. 7)⁴⁵.

También comprensible es el caso de la sillería fingida. Existe en la península Ibérica desde la época romana, a veces pintada sobre la misma sillería, pero generalmente sobre muro de mampostería irregular o de ladrillo. Es un método bien conocido en la arquitectura hispanomusulmana, como se ve en la mezquita de Madīnat al-Zahra'. El muro de tapial en Al-Andalus siempre estaba simulado con sillería fingida⁴⁶. En la arquitectura asturiana no se conoce ningún caso, pero en el reino de León en el siglo X las bóvedas centrales de San Salvador de Palat del Rey de León y San Miguel de Celanova son ejemplos de sillería fingida⁴⁷. Respecto a San Miguel de Celanova, sería interesante hablar de otra bóveda, la del ábside, que es también una simulación. Su bóveda gallonada es de estuco, superpuesta a otra bóveda constructiva de cuarto de esfera sin aristas (fig. 8)⁴⁸. Es interesante constatar que la forma gallonada se eligió aquí como efecto decorativo y en ningún caso como resultado de la nueva técnica constructiva.

Parecen obvios los motivos con los que los constructores optaron por estos formatos superficiales. Por un lado, el deseo de asimilar determinados aspectos o elementos arquitectónicos considerados de calidad superior o de moda, como la sillería, los mosaicos, el mármol, la bóveda gallonada o la bicromía en los arcos. Por otro, la escasez de material o la dificultad técnica o económica para su realización.



Fig. 7. Dovelas de ladrillo fingido en la ampliación de la gran mezquita de Córdoba en tiempos de Almanzor

El ladrillo, en cambio, no suele considerarse un material noble. Se desconocen casos parecidos al de Santiago de Peñalba, donde los ladrillos, en vez de la sillería, están pintados en el muro de mampostería. Es distinto el caso de los ladrillos pintados sobre los muros de ladrillo en la arquitectura mudéjar o nazarí⁴⁹. Habrá que interpretar, entonces, la rareza de la bóveda pintada con hiladas de ladrillo como un intento de reproducción de un modelo concreto.

En el momento de la construcción de la iglesia de Peñalba, el modelo que puede servir de referencia [1] debería existir, por lo tanto debería ser visitable, o por lo menos visible de alguna forma y [2] ser suficientemente atractivo para la reproducción de su aspecto. Sin embargo, el hecho de no haberse usado la técnica constructiva de bóveda o cúpula de ladrillo en Peñalba significa que debería [3] existir una cierta distancia entre la cúpula-modelo y la cúpula pintada de Santiago de Peñalba.

Esta distancia puede ser temporal más que espacial. Es decir, [1] el modelo estaba cerca, en el reino de León, a su alcance, [2] con tanta importancia y monumentalidad que el abad y los monjes decidieran copiarlo. Pero [3] era irreproducible técnicamente y por tanto optaron por la simulación. Por estas razones, no sería arriesgado decir que ese modelo fuera ruinas antiguas.

Esta hipótesis de que el modelo del ladrillo fingido de las bóvedas de Peñalba se refiera a ruinas centenarias coincide también con el aspecto de ladrillo visto o la posible caída de revestimiento. Si no es así, es impensable que un edificio tardoantiguo o altomedieval bien conservado tenga este aspecto de ladrillo visto. Baste recordar los brillantes mosaicos de las bóvedas de la mezquita cordobesa⁵⁰, el precioso fresco de las iglesias asturianas o las otras bóvedas de la misma iglesia de Peñalba. El sentido del embellecimiento que enfatiza la suntuosidad decorativa mostrado en la alabanza de Prudencio a la iglesia de Santa Eulalia de Mérida o la definición de *venustas* de san



Fig. 8. Bóveda gallonada del ábside de la iglesia de San Miguel de Celanova (Orense)

Isidoro de Sevilla se comparte con los literatos árabes que elogian Madinat al-Zahra'⁵¹.

Desde este punto de vista, a nivel abstracto, no sería aventurado deducir que el modelo de esta bóveda de ladrillo visto era un edificio antiguo que quedó o ya estaba sin revestimiento en el momento de la conquista musulmana, y durante la repoblación se rehabilitó y empezó a tener un significado muy positivo. ¿Sería posible determinar este modelo?

Posibles modelos de la pintura de Peñalba

Sería razonable empezar la búsqueda de un posible modelo para Peñalba entre la arquitectura hispanomusulmana, como se ha defendido hasta ahora. Uno de los pocos lugares que podrían establecerse como origen de su inspiración es la antigua capital visigoda Toledo, donde a partir de la mezquita de Bāb al-Mardūm de finales del siglo X prospera la arquitectura de ladrillo⁵². No obstante, desde la variedad formal de las bóvedas cubiertas con estuco de Bāb al-Mardūm (fig. 8), parece imposible imaginar su filiación con la pintura de Santiago de Peñalba. Si hubieran sido los albañiles toledanos, habrían importado



Fig. 9. Una de las bóvedas de la mezquita de Bāb al-Mardum (Toledo)

la producción y el uso del ladrillo en Peñalba, pero no fue así. Tampoco parece probable que hubiese existido una arquitectura musulmana de Toledo con ladrillo visto en las bóvedas que cumplieran las condiciones [1]-[3] arriba escritas. Resumiendo, esta hipótesis, a nuestro juicio, no parece plausible.

Otro posible origen, aun con una gran incertidumbre cronológica, sería la bóveda de pechina de São Frutuoso de Montélios, en el tramo del crucero de planta cuadrada. Aunque en la pintura de Peñalba no se detecta ningún intento de reproducir aspectos característicos de la bóveda de pechina de San Frutuoso, quizá no se deba descartar completamente esa posibilidad ya que la adoración a san Frutuoso como el padre del ascetismo berciano podría ser una motivación razonable⁵³.

Retrotrayéndose, entre los precedentes peninsulares, encontramos con la cúpula de Centcelles que cubre una sala de planta circular con nichos. Aun siendo muy poco posible que este edificio tarraconense fechado alrededor del siglo IV sea la referencia directa, no sería imposible imaginar la existencia de otro ejemplo parecido en el noroeste peninsular⁵⁴. Los ejemplos de bóvedas y cúpulas construidas con ladrillo como las de Centcelles o Las Vegas de Pueblanueva⁵⁵ son posteriores a otros conocidos de la parte oriental del imperio romano, desde donde, a partir del siglo III, se difunde el tipo hacia el Occidente. El caso de la bóveda vaída de ladrillo del llamado mausoleo di Gala Placidia de Rávena (s. V) es muy llamativo, ya que no solamente la forma y el material de la bóveda sino su adecuación a la planta cuadrada es parecida al caso de Peñalba. En todo caso, hay que imaginar cómo sería la

misma bóveda sin los magníficos mosaicos del edificio ravenático (fig. 9). En el palacio de Diocleciano en Split (Spalato), de finales del s. III a principios del IV, se hallan dos salas circulares, el vestíbulo y el panteón imperial, donde se usó cúpulas construidas con ladrillo⁵⁶. Especialmente interesante es el aspecto de la cúpula del vestíbulo, donde se ha perdido el revestimiento y está descubierta la hilada constructiva de ladrillo. Con lo dicho hasta aquí se puede dejar como posible modelo una arquitectura tardo-antigua, reaprovechada para uso monumental o simbólico en alguna parte del reino de León, hoy desaparecida.

Ahora se remonta aún más para examinar la posibilidad de las bóvedas romanas de *opus caementicium* revestidas con ladrillo, que se difunden a partir del siglo II d. C.⁵⁷. Aunque el número de las cúpulas en que se usan los ladrillos aumenta a partir del siglo III, se encuentran, en la segunda mitad del siglo II, casos de cúpulas revestidas con hiladas horizontales de ladrillo como el llamado templo de Diana de Baiae⁵⁸.

¿Hay posibilidad de que existieran cúpulas revestidas con hiladas horizontales de ladrillo en el noroeste de la Hispania romana? De los restos arqueológicos se encuentran algunos edificios de planta circular u octogonal que habrían tenido bóveda o cúpula.

Las plantas circulares y octogonales aparecen en la arquitectura funeraria y conmemorativa, pero también en las arquitecturas termales⁵⁹. En el noroeste peninsular se encuentran plantas circulares en, por ejemplo, Campo Valdés, el *sudatio* de Clunia⁶⁰, o Chaves (*Aquae Flaviae*)⁶¹. Las plantas octogonales se hallan en dos instalaciones termales de Clunia que se han identificado como *apodyterium*. Estas salas solían estar cubiertas con cúpulas o bóvedas⁶².

En la Antigüedad tardía, la construcción y el uso de las termas romanas caen en declive junto con otros tipos de arquitectura pública romana y las costumbres asociadas a ellos. Aun así los intentos por parte de algunos gobernantes cristianos de restaurar la grandiosidad antigua hacen que reaparezcan las instalaciones termales de vez en cuando durante dicha época, e incluso en la Alta Edad Media. Ejemplos los encontramos en Constantinopla, Rávena o Pavia, y se conoce, a través de la descripción lúcida de Sidonius Apollinaris, el aspecto de los baños en una villa del siglo V. Incluso los vándalos, asociados siempre a la destrucción de la civilización antigua, construyeron grandes termas en Túnez. En el siglo IX, reaprovechando restos de un teatro romano, se construyeron termas de hormigón en Crypta Balbi (Roma)⁶³.

El reino asturleonés tampoco está exento de las instalaciones balnearias, siempre relacionadas a la monarquía. Los casos más famosos serán los baños dentro del complejo palaciego de Alfonso II y de Ramiro I, en Oviedo y en el monte Naranco respectivamente⁶⁴. Menos conocida pero interesantísima referencia es un documento del archivo de Celanova de 951 donde se habla del molino cerca de “los baños zamoranos de Ordoño III”, aunque no se sabe el momento de construcción ni su aspecto⁶⁵.

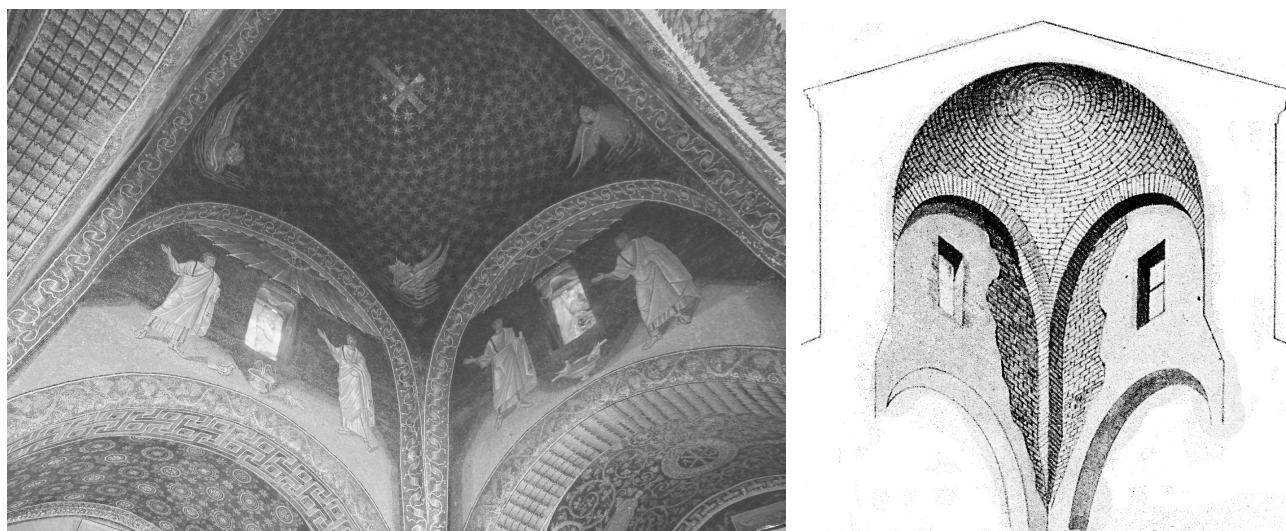


Fig. 10. A la izquierda, vista de la bóveda central del mausoleo de Gala Placidia (Rávena); a la derecha, reconstrucción (G. T. Rivoira, *Roman Architecture and its Principles of Construction under the Empire*, Nueva York, 1972 [1.ª ed. Londres, 1925])

Con todo, de la crítica de los escritores árabes hacia lo poco higiénicos que eran los cristianos, que no se bañaban⁶⁶, o de las reglas monacales que prohíben bañarse más de lo suficiente⁶⁷, se deduce que la costumbre de baño y las nuevas construcciones de los baños estaban olvidados en el reino de León en el siglo X. Más común era el reaprovechamiento de los edificios termales romanos, por su utilidad y su monumentalidad. Es conocido que Aquisgrán (*Aquis Granni*) era un antiguo balneario romano que Carlomagno decoró con las columnas romanas transportadas desde Italia para crear una segunda Roma⁶⁸. En la península Ibérica tampoco escasean edificios de culto cristiano asentados en termas romanas, como Campo Valdés de Gijón, Empúries, Barcelona, Santander o Segóbriga⁶⁹. Entre estos casos, uno de los más significativos para este trabajo es la antigua catedral de León, que en un principio ocupó los espacios de las antiguas termas romanas de la ciudad.

Aunque la ciudad de León ya era un núcleo cristiano importante en la época tardorromana, estaba bajo la jurisdicción del obispado de Astorga hasta la época visigoda. Y fue después del 856, año de la conquista de la ciudad por Ordoño I, cuando se creó el obispado de León⁷⁰. Unos años después de que León se convirtiera en la capital del reino, el palacio real fue donado al obispo de León en 916 y se convirtió en la catedral. Según la Crónica de Sampiro, el proceso fue el siguiente. Cuando la catedral provisional estaba localizada todavía en los extramuros, el aula regia ocupaba tres edificios que habían sido termas de los paganos (*tres domos, que terme fuerant paganorum*). Conmemorando la victoria del año 916, Ordoño II donó este conjunto al obispo leonés Frunimio (Fruminio), y éste con-

sagró cada sala a nombre de santa María, san Salvador y san Juan Bautista respectivamente⁷¹. Esta catedral prerrománica instalada en un edificio antiguo sería reconstruida por el obispo Pelayo nombrado en 1065 y, hacia el año 1255, empezó la construcción de la actual catedral gótica⁷².

De las excavaciones arqueológicas se atestigua que la actual catedral gótica está construida encima de los restos de grandes termas⁷³. No se conocen las plantas y las estructuras de cada sala, ni tampoco cuál es la parte reaprovechada para el palacio real y la catedral prerrománica, o cuánto quedaba de las bóvedas en el siglo X (fig. 10). Lo único que se conoce son mosaicos e infraestructuras típicos de las termas, y la dimensión y distribución general. Pero un dato llamativo es el uso extendido de ladrillos en los muros e infraestructuras. Como se ha dicho anteriormente, incluso en zonas de mínima tradición latericia constructiva, las termas son un tipo de edificio romano donde se generaliza el uso del ladrillo. Y entre ellas, los muros de *opus testaceum* de las termas de León no tienen parangón en el noroeste peninsular de la época romana⁷⁴.

Las bóvedas de las termas leonesas no se conservan. Por tanto, hay que deducir su sistema de abovedamiento a través de otros ejemplos análogos. El problema clave es el momento de su construcción, analizado por la inscripción de los ladrillos y el estilo de los mosaicos. Uno de los ladrillos tiene el nombre de Antonio Pío; por tanto, se fabricó entre 138 y 161. García Bellido lo tomó como índice cronológico para la construcción del conjunto, y la mayoría de los investigadores recientes parecen estar de acuerdo con su opinión⁷⁵. Por otro lado, algunos estudios comparativos de los mosaicos del noroeste peninsular dan la fecha de finales del siglo III a principios del IV, sugi-

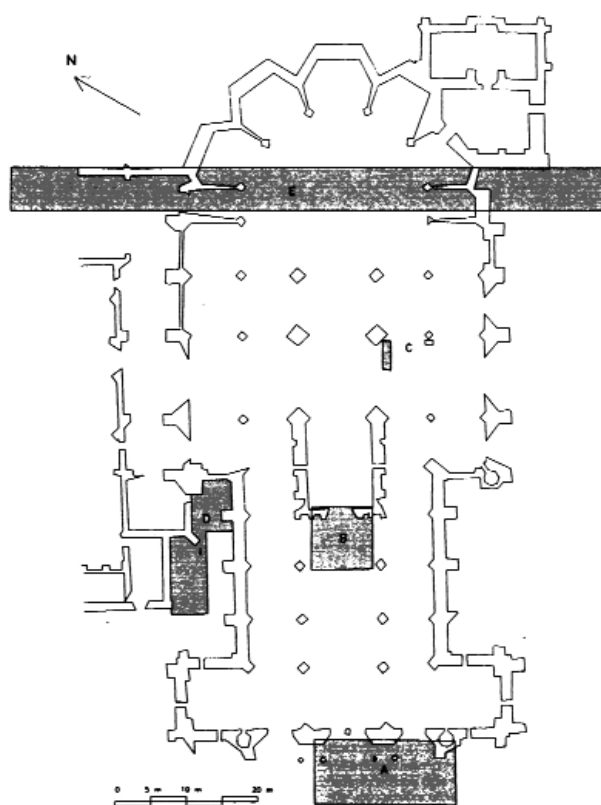


Fig. 11. Planta de la catedral gótica de León con las zonas excavadas donde se han encontrado restos de termas romanas (Tarradellas 1997 según García Bellido 1970)

riendo que los ladrillos del siglo II se reaprovecharon posteriormente⁷⁶.

Como se ha visto anteriormente, el uso del ladrillo en las bóvedas en el Occidente mediterráneo se difunde a partir del siglo III, y las hiladas horizontales de ladrillo en las bóvedas se encuentran en Italia o en África⁷⁷. Si las termas de León se construyeron a finales del siglo III, la existencia de la bóveda de ladrillo es más que probable. Si es del siglo II, lo cual es más probable, en cambio, los casos seguros de bóvedas de ladrillo están concentrados en el Oriente mediterráneo⁷⁸. No obstante, unos pocos casos italianos son contemporáneos o anteriores, como las ruinas de Baiae (s. II) con la bóveda de *opus caementicium* revestida con hiladas de ladrillo (fig. 11) o las bóvedas de medio cañón de las termas de Civitavecchia (época adriana)⁷⁹. En las termas de Braga, la parte construida en el siglo II no deja huella del *opus caementicium*, a partir de lo cual surge la teoría de que el material constructivo de la bóveda fue el ladrillo⁸⁰. De confirmarse esta hipótesis, sería una interesantísima sugerencia acerca de la bóveda de ladrillo en el extremo occidental del imperio romano del siglo II.

La importancia de la catedral de León y su estrecho vínculo con el poder real se mantuvo y fortaleció aun después de que Ordoño II fuera enterrado en 924 en el recinto de la catedral leonesa, en vez de la ovetense donde se habían enterrado a sus antecesores⁸¹. Aun sin ningún vestigio material, parece más razonable admitir que la antigua catedral leonesa sea uno de los modelos más probables para la bóveda de ladrillo fingido, y también quizás para otros tratamientos decorativos de la iglesia de Santiago de Peñalba.

Préstamos estéticos de monumentos antiguos en la arquitectura del naciente reino de León

Todo lo hasta aquí analizado sugiere la hipótesis de que los ladrillos fingidos de las bóvedas de Santiago de Peñalba representan un intento de asimilación de una arquitectura antigua y no de una construcción altomedieval, cristiana ni musulmana⁸². Es decir, a nuestro entender, es erróneo explicar este fenómeno desde el modelo hispanomusulmán como se ha insistido hasta ahora, no solamente porque no existe ningún precedente obvio de la bóveda o cúpula de ladrillo en el ámbito andalusí, sino también por la falta de motivación para su reproducción pictórica en la iglesia de Peñalba. Aunque nunca se puede salir de la conjetura para determinar el modelo concreto de la pintura de Peñalba y sea probable también que el modelo provenga de una cúpula de alguna villa tardoantigua como la de Centcelles, o una construida tras la influencia justiniana, parece suficientemente razonable que sea derivado de una cúpula de un monumento romano reaprovechado en la época altomedieval, como el complejo termal de la ciudad de León, donde probablemente el revoque o enlucido original se habría deteriorado antes de que se convirtiera en la Catedral.

El carácter “leonés” del grupo de arquitectura al que pertenece la iglesia de Peñalba ha sido frecuentemente minusvalorado. “Mozárabe”, por una supuesta participación de los inmigrantes cristianos arabizados del sur; “de Repoblación”, nombre genérico e histórico que en realidad comparte con “mozárabe” la enfatización del papel de los repobladores. No obstante, está fuera de duda de que la tierra donde se formó el reino de León y las redes estratégicas de poblados y monasterios creadas a lo ancho de su territorio eran los factores más importantes que determinaron la arquitectura prerrománica leonesa.

En la sociedad altomedieval del reino de León, más allá del neovisigotismo cultural en diversos niveles e influencias foráneas traídas de los repobladores, existía el legado de la Antigüedad y la admiración hacia él, por muy provincial que fuera el área. Un legado aprovechable material y visualmente, sin descartar la posibilidad de que también lo fuera técnicamente⁸³. Ocupación y rehabilita-



Fig. 12. Restos del arranque de una bóveda romana revestido con ladrillo en el templo de Venus de Baiae

ción de edificios antiguos, reaprovechamiento de materiales constructivos y decorativos, imitación de formas y estilos...⁸⁴ Las nuevas autoridades centrales como reyes, magnates, obispos y abades se apropiaron del pasado monumental como podían, con el mismo fervor con el que intentaron copiar las tendencias más recientes, sobre todo andalusíes por sus graciosas visualidades. Seguramente les habrían seguido otros propietarios y constructores, menores o periféricos, tomando como modelo los más grandiosos edificios del reino.

En este sentido, no es lícito imaginar que este cóctel de referencias entremezcladas que reviste los muros de material local hubiera surgido independientemente en tan distintos puntos del reino, algunos tan alejados de cualquier ciudad o punto estratégico como Peñalba. Parece

más lógico pensar que el sentido del embellecimiento compartido por cada monumento fue fruto de una filtración estética en el centro de poder, como en León, la capital del reino, donde determinados léxicos de la arquitectura hispanomusulmana se habían incorporado a su repertorio arquitectónico, decorativo y visual, algunas veces siendo elementos de embellecimiento para los edificios reaprovechados o rehabilitados.

Quizá la decoración de la iglesia de Santiago de Peñalba sea una cita secundaria a los monumentos antiguos y no tenga más significado que una simple alusión a la nueva autoridad política y artística establecida en León, en torno a la monarquía leonesa, donde la Antigüedad ya estaba incorporada a los nuevos gustos materiales y visuales.

NOTAS

* Este trabajo se ha llevado a cabo con la subvención *Grant-in-Aid for JSPS Fellows* y es fruto de la estancia del autor en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid como profesor honorario durante el año académico 2011-12. El argumento general de este trabajo, que ha sido revisado y ampliado posteriormente, fue presentado por primera vez con el título “¿Alusión a la nueva autoridad o referencia a la vieja tradición?: posibles interpretaciones de los usos decorativos en la iglesia de Santiago de Peñalba” como comunicación en el IV Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte (3 y 4 de mayo de 2012,

Universidad Complutense de Madrid). Remito mi profundo agradecimiento a las instituciones citadas.

¹ Entre numerosos trabajos sobre historia del reino de León, se podría citar: VV.AA., *910-1230. Reino de León. Hombres, mujeres, poderes e ideas*, Edilesa, León, 2010. Aunque es un libro de divulgación general, su bibliografía está actualizada y sus autores se encuentran entre los mejores especialistas en distintas disciplinas historiográficas. Trabajos igualmente destacados y más específicos como los de J. M.^a Mínguez Fernández o de J. A. García de Cortázar aparecieron en, por ejemplo, varios congresos de Estudios Medievales (e.g. IV:

Despoblación y colonización del valle del Duero: siglos VIII-XX (1993), León, 1995; VII: *La Península Ibérica en torno al año 1000* (1999), León, 2001).

² Nos limitamos a citar aquí los más importantes y genéricos. El estudio clásico y esencial, Manuel GÓMEZ-MORENO, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Universidad de Granada, Granada, 1998 (1ª edición publicada en 1919), sigue siendo asombroso aún hoy en día por sus descripciones minuciosas y argumentos persuasivos (interesante también es el prefacio crítico de Isidro Bango para su edición del 1998). Del mismo autor, una versión de sus ideas simplificadas, pero actualizadas y bien resumidas: “Arte mozárabe” en *El arte árabe español hasta los Almohades; arte mozárabe*, Ars Hispaniae, t. III, Plus-Ultra, Madrid, 1951, pp.353-409. Jacques FONTAINE, *L’Art Préroman Hispanique 2, L’art Mozarabe*, Zodiaque, La-Pierre-qui-Vire, 1977 (y su versión en castellano: *El mozárabe*, La España románica, t. X, Encuentro, Madrid, 1978) se basa en su mayor parte en la idea de Gómez-Moreno, pero es aún más narrativo y fluido como historia artística de los mozárabes, que estableció la imagen de la arquitectura “mozárabe” de hoy en día. De la fantástica serie de catálogos monumentales del Instituto Arqueológico Alemán, *Hispania Antiqua*, apareció en 1999 el tomo correspondiente al prerrománico de los siglos VIII-X: Achim ARBEITER y Sabine NOACK-HALEY, *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters: vom 8. bis ins 11. Jahrhundert*, Hispania Antiqua, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1999. Aparte de su punto de vista algo convencional y en el caso de arquitectura leonesa continuador en mayor parte de la visión propuesta por Gómez-Moreno, lo que hace esta obra imprescindible es su sistemática catalogación de obras y exhaustiva información bibliográfica. De un interés completamente distinto, Isidro BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Summa Artis, vol. VIII-II, Espasa Calpe, Madrid, 2001. Se trata de un libro que se contrasta radicalmente al deseo de catalogar mostrado en *Hispania Antiqua*, con la casi mínima descripción de cada ejemplo arquitectónico, pero con fuerte intención de desdecir la visión global descrita por Gómez-Moreno y otros historiadores de generación anterior.

³ Véanse, además de los trabajos citados en la nota anterior, José CAMÓN AZNAR, “Arquitectura española del siglo X: mozárabe y de la repoblación”, *Goya*, n.º 52 (1963), pp. 206-19; Isidro BANGO TORVISO, “Arquitectura de la décima centuria: ¿repoblación o mozárabe?”, *Goya*, n.º 122 (1974), pp.68-75. El autor de este escrito realizó una crítica general sobre el tema en Yoshihiko ITO, *Arquitectura y Sociedad en el reino de León en el siglo X*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Tokio, 2008 (en japonés).

⁴ El pueblo pintoresco de Peñalba de Santiago se encuentra en El Bierzo, provincia de León. En lo referente al personaje de Genadio, la fundación del monasterio de Peñalba y la arquitectura de la iglesia de Santiago, además de la bibliografía citada en la nota 2, véanse Manuel GÓMEZ-MORENO, “Santiago de Peñalba, iglesia mozárabe del siglo X”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. IV, año VII, n.º 81 (1909-10), pp. 193-204; Augusto QUINTANA PRIETO, *Peñalba: estudio histórico sobre el monasterio berciano de Santiago de Peñalba*, Nebrija, León, 1978 (1963); José María LUENGO, “De la Tebaida leonesa. Montes y Peñalba”, *Tierras de León*, vol. 1, n.º 2 (1961), pp. 25-44; Ángel Luis FERNÁNDEZ MUÑOZ, “Estudio previo a la restauración de la iglesia de Santiago de Peñalba (León)”, *Restauración arquitectónica II*, coord. por Ignacio Represa, Universidad de Valladolid, León, 1998, pp. 259-286; Artemio M. MARTÍNEZ TEJERA, *Arquitectura monástica en tiempos de San Genadio (¿865?-935/937): San Miguel de Escalada y Santiago de Peñalba (prov. de León)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2004; IDEM, *La eclesia de Peñalba de Santiago (El Bierzo, León): ‘Arquitectura de Fusión’ del siglo X en el antiguo reino de León*, Rivas Vaciamadrid, Madrid, 2010; Zoa ESCUDERO NAVARRO, Joaquín GARCÍA ÁLVAREZ y Alfonso LEÓN LÓPEZ, “Intervenciones en la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba (León)”, *Patrimonio*, n.º 19 (2004), pp.23-34; José Luis CORTÉS SANTOS, “Adelanto de las conclusiones sobre la intervención arqueológica en la iglesia de Santiago, Peñalba de Santiago (León)”, *Tierras de León*, Vol. 43, núms. 120-121 (2005), pp. 159-205; Milagros GUARDIA PONS, “De Peñalba de Santiago a San Baudelio

de Berlanga. La pintura mural de los siglos X y XI en el reino de León y en Castilla. ¿Un espejo de Al-Andalus?”, *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, 2007, pp.115-155. Véanse también los trabajos del autor: Yoshihiko Ito, “La iglesia de Santiago de Peñalba y su contexto arquitectónico”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XVII (2005), pp. 9-20; “Church of Santiago de Peñalba: Method of construction”, *Journal of architecture and planning*, n.º 605 (2006), pp. 223-8 (en japonés); “Sobre Santiago de Peñalba y su pintura de ladrillo fingido”, *Kenchikushiko, homenaje al profesor Hiroyuki Suzuki*, Tokio, Chuokoron Bijutsu, 2009, pp. 5-27 (en japonés).

⁵ CORTÉS SANTOS 2005, p. 189.

⁶ Isidro BANGO TORVISO, “Arte de repoblación”, en *Historia del Arte en Castilla y León*, Vol. I, Ambito, Valladolid, 1994, pp.182-3; IDEM 2001, pp. 333-5.

⁷ Ver en esta solución alguna influencia “oriental”, “bizantina” o “mozárabe” es otra cuestión. Autores como J. M. PITA ANDRADE (“orientalismos innegables con estructuras de tradición vernácula” en “Arte, la Edad Media”, en *Castilla la Vieja, León*, t. I, Tierras de España, Madrid, 1975, p. 109), José FERNÁNDEZ ARENAS (*Arquitectura mozárabe*, Barcelona, 1972, pp.74-8), Ángel Luis FERNÁNDEZ MUÑOZ (IDEM 1998, p. 268-9) o, para el caso de San Miguel de Celanova, Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ (*Arquitectura prerrománica*, Historia da arquitectura galega, 1, Santiago de Compostela, 1978, p. 261; *San Miguel de Celanova*, Xunta de Galicia, 1989, p.103) señalan la intencionalidad de la configuración espacial, muchas veces relacionada a lo “oriental”. Esta idea estaría inspirada, acaso indirectamente, en la idea de Fernando CHUECA GOITIA (*Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, 1947; *Historia de la Arquitectura Española: Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, 1965). Es curioso observar que el monumento más “oriental” de la época de la península, la gran mezquita de Córdoba, tenía un espacio interior mucho más continuo, uniforme y abierto.

⁸ GÓMEZ-MORENO 1909, pp. 199-200; IDEM 1919, p. 149.

⁹ GUARDIA 2007, pp. 121-125; María de los Ángeles UTRERO AGUDO, “Las estructuras abovedadas en la historia de la arquitectura hispánica tardoantigua y altomedieval”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2009), pp.219-232 (especialmente 226-7).

¹⁰ Además de la bibliografía citada en la nota 2, véase Fernando MIGUEL HERNÁNDEZ, “Monasterios leoneses en la Edad Media: Palat de Rey y Carracedo”, *Arqueoleón, Historia de León a través de la arqueología*, Valladolid, 1996, pp. 131-162.

¹¹ R. GIRARD, “La crypte Saint-Laurent de Grenoble”, *Cahiers d’histoire*, VI-2, Les Universités de Clermont-Lyon-Grenoble, 1961, pp. 155-164; Jean HUBERT et al., *La Europa de las Invasiones*, El Universo de las Formas, Madrid, 1968, pp.97-102; Marcel DURLIAT, *Des Barbares à l’An Mil*, París, 1985, pp.536-8; Xavier BARRAL I ALTET, *The Early Middle Ages: from Late Antiquity to A. D. 1000*, Taschen, Colonia, 1997, pp. 170-9.

¹² G. MARCAIS, *L’Architecture musulmane d’occident: Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*, París, 1954, pp.8-23; K. A. C. CRESWELL, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, revised, Baltimore, 1989 (1958), figs. 23, 47-50 y 61-4, pp.249-258 y 296-9; R. ETTINGHAUSEN, O. GRABAR y M. JENKINS-MADINA, *Islamic Art and Architecture, 650-1250*, Yale University Press, 2003 (1987), pp. 94-101.

¹³ ITO 2005, pp. 11-16; IDEM 2008, pp. 376-9. Para el conocimiento global sobre las bóvedas en el ámbito hispano, el compendio sumamente útil es María de los Ángeles UTRERO AGUDO, *Iglesias Tardoantiguas y Altomedievales en la Península Ibérica. Análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XL, CSIC, Madrid, 2006. Algunos datos añadidos en IDEM, “Arquitectura altomedieval peninsular. Nuevas aportaciones al estudio de las estructuras abovedadas. Las iglesias de San Esteban de Canejada y Santo Domingo de Valdegutur (La Rioja)”, *Cæsaraugusta*, 78 (2007), pp. 699-710.

¹⁴ Fruto de una extensa restauración e investigación técnica, plástica e histórica de la pintura mural de Santiago de Peñalba (1996-, sobre todo 2002-4), salieron a luz varios estudios e informes que incluyen los interesantes artículos de Guardia, en los que se ha vuelto a valorar la influencia califal en el arte del reino de León en el siglo X. Fr.

- A. de YEPES, *Crónica General de la Orden de San Benito*, Madrid, 1959, t. II, p. 205 (originalmente t. IV, 1611); José MENÉNDEZ-PIDAL, "Las pinturas prerrománicas de la iglesia de Santiago de Peñalba", *Archivo Español de Arte*, t. XXIX (1956), pp. 291-5; Leopoldo TORRES BALBÁS, "La pintura mural de las iglesias mozárabes", *Obra dispersa*, VI, Madrid, 1981, pp. 336-340 (*Al-Andalus*, 1958); M.^a SUÁREZ-INCLÁN y Carlos TEJEDOR BARRIOS, "Restauración de los paramentos murales de la iglesia de Santiago de Peñalba", *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria" (Valladolid 2004)*, Valladolid, 2006, pp. 105-136; GUARDIA 2007; MARTÍNEZ TEJERA 2010, pp. 147-159.
- ¹⁵ Como algo simbólico de la vulnerabilidad de la historia del arte, es interesante señalar que la laceria en el arco de entrada del ábside del que José Menéndez-Pidal publicó un fino dibujo en el primer informe de la pintura "mozárabe", reproducido muchas veces en los estudios posteriores, resultó ser de una época muy posterior (José MENÉNDEZ-PIDAL 1956, p.293; SUÁREZ-INCLÁN y TEJEDOR BARRIOS 2006, p. 114). Algunas repercusiones: FONTAINE 1978, p. 129; Jerrilynn D. DODDS, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, The Pennsylvania State University, 1990, plate 66.
- ¹⁶ Y, gracias a estas líneas del boceto, se encontró la inscripción de la consagración por el obispo astorgano Salomón en la era hispánica de 975 (año 937) en la moldura de la imposta del ábside. Así se ha corroborado el documento del mismo año de una donación importante por Salomón. GUARDIA 2007, p. 119; IDEM, "Estudio de los grafitos aparecidos en la iglesia berciana de Santiago de Peñalba", *Patrimonio*, n.º 33 (2008), p. 52.
- ¹⁷ SUÁREZ-INCLÁN y TEJEDOR BARRIOS 2006, p. 115.
- ¹⁸ TORRES BALBÁS 1981, pp. 422-3; SUÁREZ-INCLÁN y TEJEDOR BARRIOS 2006, p. 115; GUARDIA 2007, p. 126.
- ¹⁹ Antonio ALMAGRO, "La arquitectura en Al-Andalus en torno al año mil: Medina Azahra", *Actas del Congreso de Estudios Medievales 7 (1999, León)*, León, 2001, p. 190; SUÁREZ-INCLÁN y TEJEDOR BARRIOS 2006, pp. 114-5; GUARDIA 2007, pp. 125-131.
- ²⁰ Sobre San Cebrián de Mazote y su pintura mural, véanse J. AGAPITO y REVILLA, *La iglesia de San Cebrián de Mazote (Valladolid). Notas artístico-arqueológicas*, Palencia, 1902; Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, "La iglesia de San Cebrián de Mazote", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. X (1902) pp.185-193; IDEM, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1908 (Facs.: Junta de Castilla y León, 1999), pp. 199-206 y 223-6; GÓMEZ-MORENO 1919, pp. 185-192; IDEM 1951, pp. 369-378; FONTAINE 1978, pp.181-206; Sabine NOACK, "Typologische Untersuchungen zu den mozarabischen Kapitellen von San Cebrián de Mazote (Prov. Valladolid)", *Madridrer Mitteilungen*, 26 (1985), pp. 314-345; Salvador MATA PÉREZ, "Estucados, marmoleados y fingidos arquitectónicos en la restauración de San Cebrián de Mazote", *Conservación y restauración. El patrimonio cultural de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1987, pp. 39-62; DODDS 1990, especialmente p. 88; ARBEITER y NOACK-HALEY 1999, pp.276-281; R. PUENTE, *La iglesia mozárabe de San Cebrián de Mazote*, León, 2002.
- ²¹ Véase la nota 45.
- ²² ITO 2008, pp. 401-444.
- ²³ GUARDIA 2007, p. 133.
- ²⁴ Aunque la Dra. Utrero habló de la bóveda de ladrillo para el contra-ábside de esta iglesia (UTRERO AGUDO 2006, pp.160 & 510), tanto el Dr. arquitecto-restaurador Ángel Luis Fernández Muñoz como uno de los restauradores de la pintura mural, Sr. Carlos Tejedor Barrios, han afirmado al autor que las bóvedas son de piedra (momento de consulta: el 6 de febrero de 2006 y el 9 de marzo de 2012 respectivamente). Los arcos son de toba, según el Sr. Tejedor, y las bóvedas son de mampostería de piedras un poco más pequeñas que las de los muros, según el Prof. Fernández Muñoz. Desconocemos el despiece de la bóveda.
- ²⁵ José MENÉNDEZ-PIDAL 1956, p. 294; MARTÍNEZ TEJERA 2010, pp. 150-1.
- ²⁶ El término español "adobe" tiene su origen en el árabe (*tūb*) que, a su vez, deriva de otro egipcio (voz "adobe" en *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, Real Academia Española [http://rae.es]). Es interesante observar que el término español actual "ladrillo" deriva del latín *later*, que Vitruvio (II, 3) o Isidoro de Sevilla (XIX, 10:16) usaban para designar el adobe, diferenciándolo claramente del *testa*, que significa el ladrillo cocido en latín. F. GRANGER (ed.), *Vitruvius, On Architecture*, 2 vols., Cambridge, Massachusetts & London, 1962, pp. 88-94 y 126-8; J. OROZ RETA, M. A. MARCOS CASQUERO y M. DÍAZ Y DÍAZ (eds.), *San Isidoro de Sevilla, Etimologías*, Madrid, 2004 (1993), pp. 1278-9. Aunque se trate de otros momentos históricos, algunos trabajos dedicados al uso de ladrillo en la arquitectura en el ámbito peninsular incluyen: Christian RICO, Lourdes ROLDÁN GÓMEZ y Manuel BENDALA GALÁN (coord.), *El ladrillo y sus derivados en la época romana (Madrid, 1995)*, Monografías de Arquitectura Romana, n.º 4, Universidad Autónoma de Madrid, Casa de Velázquez, Madrid, 1999; Philippe ARAGUAS, *Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII^e -XV^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2003.
- ²⁷ Giuseppe LUGLI, *La tecnica edilizia romana*, Roma, 1957, pp. 529-630; John Bryan WARD-PERKINS, *Roman Architecture*, Nueva York, 1977, pp.144-152; J.-P. ADAM, *La construcción romana, materiales y técnicas*, León, 1996 (*La construction romaine, matériaux et techniques*, París, 1989), pp. 61, 157-163 y 192-209.
- ²⁸ Lourdes ROLDÁN GÓMEZ, "Arquitectura pública en las ciudades de la Bética. El uso del *opus testaceum*", *El ladrillo y sus derivados en la época romana*, Madrid, 1999, pp. 185-7 y 197.
- ²⁹ Carmen FERNÁNDEZ OCHOA y Mar ZARZALEJOS PRIETO, "Técnicas constructivas en las termas romanas de Campo Valdés (Gijón): El material latericio", *Archivo Español de Arqueología*, 69 (1996), pp. 109-118.
- ³⁰ Victorino GARCÍA MARCOS, *Descubrimiento de unas nuevas termas públicas de Asturica Augusta*, Ayuntamiento de Astorga, 1994.
- ³¹ Sobre los aspectos generales de las termas antiguas de la península Ibérica incluyendo casos del noroeste como Astorga, Villa de la Olmeda o Braga, vv.AA., *Termas romanas en el Occidente del Imperio (Coloquio internacional 1999)*, Gijón, 2000.
- ³² UTRERO AGUDO 2006, p. 181. También Luis CABALLERO ZOREDA y María de los Angeles UTRERO AGUDO, "Una aproximación a las técnicas constructivas de la Alta Edad Media en la Península Ibérica. Entre visigodos y omeyas", *Arqueología de la arquitectura*, 4 (2005), pp. 169-192 (p.176). La Dra. Utrero, hablando de la iglesia de Santo Tomás de las Ollas, menciona las aristas de ladrillo (UTRERO AGUDO 2006, p. 508; CABALLERO ZOREDA y UTRERO AGUDO 2005, p. 176) pero no hemos podido comprobar su existencia (GÓMEZ-MORENO 1951, pp. 387-9; José María LUENGO, "La iglesia de Santo Tomás de las Ollas (León)", *Archivo Español de Arte*, n.º 78 (1947), pp. 129-145 [p.135]). Dicha iglesia parece contar con una tradición oral sobre la existencia del adobe en su bóveda.
- ³³ Gerardo BOTO VARELA ("Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa", en *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 151-191, esp. 184-8) considera que la famosa frase del epitafio de Alfonso V en San Isidoro de León donde se lee "fecit Ecclesiam hanc de luto, latere" deriva de la placa dedicatoria de 1067 que dice simplemente que el edificio precedente "fuit luteum". Para este autor, aparte de que la mención al adobe o al ladrillo es una adición posterior, toda esta descripción de un edificio "de barro" en sí es una retórica literaria que no reflejaría la realidad constructiva. En lo que a la basílica compostelana de Alfonso II se refiere, la frase de la crónica de Sampiro "ex lapidibus et luto opere parua" y su gemela en el acta de consagración de la basílica de Alfonso III "ex petra et luto, opere parua" son exactamente del mismo formulismo que lo dicho sobre San Isidoro de León. Justo PÉREZ DE URBEL (ed.), *Sampiro. Su crónica y la Monarquía leonesa del siglo X*, Madrid, 1952, pp. 278 y 481-4; José Manuel DÍAZ DE BUSTAMANTE y José Eduardo LÓPEZ PEREIRA, "El acta de consagración de la catedral de Santiago", *Compostellanum*, Vol. 35 (1990), pp. 377-400. Véase también Yoshihiko ITO, "Architecture and Construction in the Texts of Spanish Early Reconquista Period", *Journal of architecture and planning*, n.º619 (2007), pp. 187-192 (en japonés).
- ³⁴ Un documento relacionado con el monasterio de Ardón: "[...] et populatara quod dicitur Quintana, ubi fuit bustum ex meos karnarios, quam ego populaui ex progenie Mazarefis [...]", Emilio SÁEZ (ed.), *Colección documental del archivo de la Catedral de León (775-1230)*, Vol.1 (775-952), León, 1987, n.º 63. Parece que se fal-

- sificó un poco antes del pleito del 968 (*ibid.*, n.º 410). Ya en 1892 se decía "Quintana se pobló por el linaje de mazarifes, confeccionadores de ladrillos" (Juan Eloy DÍAZ-JIMÉNEZ, "Inmigración mozárabe en el reino de León. El monasterio del Abellar o de los Santos mártires Cosme y Damián", *Boletín de la Real Academia de Historia*, t. 20 (1892), pp. 123-161 [p.127]). Citas posteriores parecen basarse en esta interpretación. No hemos encontrado ninguna mención a "Quintana" en otros diplomas relacionados pero sí una donación del 27 de agosto de 943 por parte de los nietos de un tal Mazaref al monasterio citado (*Colección documental del archivo de la Catedral de León*, I, 1987, n.º 176). ¿Acaso "Mazarefis" significa simplemente los descendientes de Mazaref? En cualquier caso, la cita no nos parece nada determinante para poder declarar la existencia de ladrilleros en León a mediados del siglo X.
- ³⁵ GÓMEZ-MORENO 1951, pp. 201-2. Para la mezquita de Báb al-Mardūm: Christian EWERT, "Die moschee am Báb al-Mardūm in Toledo —Eine 'Kopie' der Moschee von Córdoba", *Madrid: Mitteilungen*, 18, pp. 285-354; vv.aa., *Entre el Califato y la Taifa: mil años de Cristo de la Luz: actas del Congreso Internacional (Toledo, 1999)*, Toledo, 2000.
- ³⁶ Basilio PAVÓN MALDONADO, "Córdoba y los orígenes de la arquitectura hispanomusulmana. Aspectos técnicos (I)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, año LXV, n.º 127 (1994), p. 304; ARAGUAS 2003, p. 128; Julio NAVARRO PALAZÓN y Pedro JIMÉNEZ CASTILLO, "Materiales y técnicas constructivas en la Murcia andalusí (siglos X-XIII)", *Arqueología de la Arquitectura*, 8 (2011), pp. 85-120 (pp. 89-90).
- ³⁷ Teresa PÉREZ HIGUERA, "Arquitectura mudéjar en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo", en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (coord.), *El Arte Mudéjar*, Ediciones UNESCO, Ibercaja, 1995, pp. 31-61, esp. p.33; Rafael LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, 2000, pp. 95-103; ARAGUAS 2003, pp. 29-32 y 127-136. En una conversación con el autor, el profesor Pedro Marfil ha indicado la tradición cerámica de la arquitectura toledana desde mucho antes de la construcción de esta emblemática mezquita toledana, comparándola con la tradición pétreo de la arquitectura cordobesa.
- ³⁸ La cronología del grupo de edificios tradicionalmente fechados en la época visigoda se encuentra en proceso de revisión tras el primer discurso de Luis CABALLERO ZOREDA, "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X", *Al-Qantara*, Vol. XV-XVI (1994-5), pp. 321-348 (XV) y pp. 107-24 (XVI). Entre numerosos artículos de esta escuela revisionista, se puede citar un resumen historiográfico de María de los Ángeles UTRERO AGUDO, "Late-Antique and Early Medieval Hispanic Churches and the Archaeology of Architecture: Revisions and Reinterpretation of Constructions, Chronologies and Contexts", *Medieval Archaeology*, 54 (2010), pp.1-33. En cuanto a distintas opiniones sobre este paradigma, 711: *El arte entre la hégira y el califato omeya de Al-Andalus*, V Jornadas Complutenses de Arte Medieval (16-18 de noviembre de 2011), Universidad Complutense de Madrid, en prensa.
- ³⁹ Los ladrillos de la arquitectura asturiana tienen módulos romanos. Parece estar aceptado generalmente que no son reutilizados sino fabricados *ex profeso*. M. FERNÁNDEZ MIER y J. A. QUIRÓS CASTILLO, "La evolución de las técnicas constructivas en Asturias en la Edad Media", *Congreso de Arqueología Medieval Española, V (Valladolid, 1999)*, Valladolid, 2001, pp. 378-380.
- ⁴⁰ Theodor HAUSCHILD, "Técnicas y maneras de construir en la arquitectura paleocristiana hispánica", *II Reunió d'arqueologia cristiana hispànica (Montserrat 1978)*, Barcelona, 1982, pp. 71-86; UTRERO AGUDO 2006, pp. 179-183.
- ⁴¹ Richard KRAUTHEIMER, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 2000 (*Early Christian and Byzantine Architecture*, 1981 [1965]), p. 267.
- ⁴² Sobre opiniones opuestas, véase la nota 38.
- ⁴³ Helmut SCHLUNK y Magin BERENGUER ALONSO, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957 (reed. 1991), p. 17.
- ⁴⁴ Jean HUBERT *et al.*, *L'Empire carolingien*, L'Univers des Formes, Paris, 1966 (versión japonesa, 1970, pp. 6 y 274).
- ⁴⁵ Manuel GÓMEZ-MORENO 1951, pp. 55-6, 97 y 162; Leopoldo TORRES BALBÁS, "El arte hispano-musulmán hasta la caída del califato de Córdoba", en *España musulmana. El califato, Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal*, t. V, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 483 & 574; Manuel NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, 2.ª ed., Cajasur, Córdoba, 2007, p. 291.
- ⁴⁶ Antonio ALMAGRO, "El Arte Omeya", *El Esplendor de los Omeyas cordobeses*, Granada, 2001, p. 342.
- ⁴⁷ PAVÓN MALDONADO 1994, pp. 302-3; GUARDIA 2007, p. 20. Dentro del Altomedioevo peninsular, otro ejemplo interesante es Santa Lucía del Trampal: Luis CABALLERO ZOREDA, "Observaciones sobre materiales y tecnologías de construcción de época visigoda en España y Portugal", *Materiali da costruzione e tecniche edili antiche. indagini e rilievi nell'ottica della conservazione*, a cura di Luigi Marino, Florencia, 1991, p. 27. En la arquitectura románica, podríamos citar la catedral de Évora, donde los muros de ladrillo se cubren con la sillería fingida. Xavier BARRAL I ALTET 1997, p. 169.
- ⁴⁸ ARBEITER y NOACK-HALEY 1999, p. 304; Milagros GUARDIA PONS, "O oratorio de San Miguel de Celanova: arquitectura e liturgia", *Rudesindus: o legado do santo*, Santiago de Compostela, 2007, pp. 131-145 (el autor leyó el borrador que la Dra. Guardia le ofreció amablemente, "El oratorio de San Miguel de Celanova: Arquitectura y liturgia", 11 pp., p. 5).
- ⁴⁹ GUARDIA 2007, p. 18. Cabe añadir que incuso en la arquitectura mudéjar, el ladrillo visto no es frecuente en las zonas internas. LÓPEZ GUZMÁN 2000, p. 98.
- ⁵⁰ El uso del ladrillo en las bóvedas en sí parece algo común en Al-Andalus, atestiguado por el descubrimiento de paneles de ladrillo en la bóveda nervada de Al-Hakam II. TORRES BALBÁS 1957, p. 506; Antonio E. MOMPLET MÍGUEZ, "¿Quién construyó la Mezquita de Córdoba? De las evidencias a las hipótesis", *Goya*, n.º 294 (2003), p. 158.
- ⁵¹ J. M.ª CAAMAÑO, "En torno al concepto isidoriano de 'venustas'", *Santa Cruz*, n.º 23 (1963), pp. 3-8; Manuel GÓMEZ-MORENO, "Primicias del arte cristiano español", *Archivo Español de Arte*, t. XXXIX, n.º 153 (1966), pp. 111-2; C. DAVIS-WEYER, *Early Medieval Art 300-1150. Sources and Documents*, University of Toronto Press, 1986 (1971), p. 14; Cyril MANGO, *Byzantine Architecture*, Nueva York, 1974, pp. 9-18; IDEM, *The Art of Byzantine Empire: 312-1453: Sources and Documents in the History of Art*, University of Toronto Press, 1997 (1972); M.ª J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, 1981; *Arte medieval (I), Alta Edad Media y Bizancio*, Colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte 9, Barcelona, 1982, pp. 61-4 y 84-91; Isabel VELÁZQUEZ, "AEDIFICIORUM VENUSTAS: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX 11)", *Antigüedad y Cristianismo*, XIV, *La tradición en la Antigüedad Tardía*, Universidad de Murcia, Área de Historia Antigua, 1997, pp. 229-248; Mayu IWADE, "Features of the Marble Revetment in the Architectural Interior Described in Late Antique and Early Byzantine Sources", *Journal of architecture, planning and environmental engineering*, n.º 572 (2003), pp. 179-184 (en japonés); OROZ RETA, MARCOS CASQUERO y DÍAZ Y DÍAZ 2004, p. 1280; ITO 2007.
- ⁵² Así lo sugerimos en su momento en ITO 2006, p. 224.
- ⁵³ Sobre São Frutuoso de Montélios, Helmut SCHLUNK y Theodor HAUSCHILD, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Hispania Antiqua, Mainz am Rhein, 1978, pp. 209-211; K. KINGSLEY, *Visigothic Architecture in Spain and Portugal: A Study in Masonry, Documents, and Form*, Berkeley, University of California, Ph.D. diss. (1979), 1980, pp. 57-75; UTRERO AGUDO 2006, pp. 607-610.
- ⁵⁴ Sobre Centcelles, SCHLUNK y HAUSCHILD 1978, pp. 109-127; Javier ARCE (ed.), *Centcelles. El monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 2002; UTRERO AGUDO 2006, pp. 543-5. Existe una sala octogonal con suelo de mosaicos en la villa tardorromana Navatejera, cerca de la ciudad de León. Fernando REGUERAS, "Villas Romanas Leonesas", *Arqueoleón, Historia de León a través de la arqueología*, 1996, pp. 91-106. Del noroeste peninsular, de la misma época tardoantigua, también existe la villa de la Olmeda (Palencia). M. NOZAL *et al.*, "Intervenciones arqueológicas en los baños de la Villa de la Olmeda", *Termas romanas en el Occidente del Imperio (Coloquio internacional 1999)*, Gijón, 2000, pp. 311-8.
- ⁵⁵ UTRERO AGUDO 2006, pp. 208-211.

- ⁵⁶ WARD-PERKINS 1977, p. 197; F. J. PORTELA SANDOVAL, "El palacio de Diocleciano, en Spalato", *Gerión*, n.º Extra 1 (1988), pp. 107-136.
- ⁵⁷ ADAM 1996, p. 193.
- ⁵⁸ LUGLI 1957, t. II, t. CCVIII; F. YEGÜL, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, The MIT Press, 1992, p. 109; ADAM 1996, p. 204.
- ⁵⁹ I. NIELSEN, *Thermae et Balnea: The architecture and cultural history of Roman public baths*, Aarhus University Press, 1990; VV.AA., *Les thermes romains*, Collection de l'École Française de Rome, 142, Roma, 1991; YEGÜL 1992.
- ⁶⁰ Pedro DE PALOL, *CLVNIA*, 6.ª ed., Diputación Provincial de Burgos, 1994, pp. 69-99.
- ⁶¹ YEGÜL 1992, pp. 111-2.
- ⁶² Según Nielsen (*op. cit.*, 1990, pp. 153 y 159-160), a veces los *apodyteria* se cubrían con techo de madera. El mismo autor habla de los *sudationes* que eran más comunes en el norte y el oeste del imperio.
- ⁶³ Henri PIRENNE, *Mohammed and Charlemagne*, Nueva York, 2001, pp. 48-9 (París y Bruselas, 1937); A. FUENTES DOMÍNGUEZ, "Las termas en la Antigüedad tardía: reconversión, amortización, desaparición. El caso hispano", *Termas romanas en el Occidente del Imperio (Coloquio internacional 1999)*, Gijón, 2000, pp. 137-9; J. A. JIMÉNEZ SÁNCHEZ y J. SALES CARBONELL, "Termas e iglesias durante la Antigüedad tardía: ¿reutilización arquitectónica o conflicto religioso? algunos ejemplos hispanos", *Antigüedad y Cristianismo, XXI, Sacralidad y Arqueología*, Universidad de Murcia, Área de Historia Antigua, 2004, p. 191; DAVIS-WEYER 1986, pp. 55-7.
- ⁶⁴ "Nam et regalia palatia, balnea, triclinia uel domata atque pretoria construxit decora, et omnia regni utensilia fabrefecit pulcherrima" (J. GIL, J. L. MORALES y J. I. RUIZ DE LA PEÑA, *Crónicas asturianas*, Oviedo, 1985, pp. 139-141); "[...] condidit palatia et balnea pulchra atque decora" (*ibid.*, p. 145).
- ⁶⁵ "azenia nostra propria qui est sita sub balneis nostros in flumen Durio, in Camora" (*Colección diplomática del monasterio de Celanova (842-1230), II (943-988)*, Universidad de Alcalá, 2000, n.º 90). También en el monasterio de Celanova, "[...] facere balneos in quibus fratres Cellenove corpora abluissent [...]", (GÓMEZ-MORENO 1919, p. 242). Claudio SÁNCHEZ-ALBORNOZ apuntó unas citas más en *Una ciudad de la España cristiana hace mil años*, RIALP, Madrid, 1965 (2000), pp. 124-5.
- ⁶⁶ V. MARTÍNEZ ENAMORADO, "Relaciones entre los omeyas y los núcleos cristianos", *El Esplendor de los Omeyas cordobeses*, Granada, 2001, pp. 316-7.
- ⁶⁷ BANGO 2001, p. 532.
- ⁶⁸ Beat BRENN, "Spolia from Constantine to Charlemagne: aesthetics versus ideology", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41 (1987), pp. 103-109 (p. 108).
- ⁶⁹ FUENTES DOMÍNGUEZ 2000, p. 141; JIMÉNEZ SÁNCHEZ y SALES CARBONELL 2004, pp. 193-7. N. DUVAL, "Thermes romains transformés en églises en Afrique et en Gaule, à propos de Jublains et d'Entrammes", *Bulletin de l'Association pour l'Antiquité Tardive*, n.º 3 (1994), pp. 45-50. Sobre la cuestión general de la conversión de edificios antiguos al uso cristiano, Gisella CANTINO WATAGHIN, "...Ut haec aedes christo domino in ecclesiam consecratur. El riuso cristiano di edifici antichi tra tarda Antichità e alto Medioevo", *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo (16-21 aprile 1998)*, Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo, XLVI, Spoleto, 1999, pp. 673-750.
- ⁷⁰ José ORLANDIS, *Época visigoda (409-711)*, Historia de España 4, Gredos, Madrid, 1987; Gerardo BOTO, *La memoria perdida. La Catedral de León (917-1255)*, Diputación Provincial de León, 1995, pp. 20-1.
- ⁷¹ PÉREZ DE URBEL 1952, p. 311. Es la parte añadida por el obispo ovetense Pelayo en el siglo XII, supuestamente basada en documentos del reinado de Ordoño II que, a su vez, han sido considerados falsos por E. Sáez. M. RISCO, *España Sagrada*, t. XXXIV, Madrid, 1784, Ap. VII, VIII y IX; PÉREZ DE URBEL 1952, pp. 379-380; BOTO 1995, pp. 20-1 y Emilio SÁEZ, *Colección documental del archivo de la Catedral de León*, I, 1987, núms. 39 y 64 por su falsedad. Aunque creemos verosímil la versión del obispo Pelayo en cuanto al proceso de la fundación de la catedral leonesa, tal vez haya algo de exageración, sobre todo en la fase del *aula regalis*.
- ⁷² BOTO 1995, pp. 23-8; Isidro BANGO TORVISO, "Catedral de León. Desde la instauración de la diócesis hasta la magna obra de Manrique de Lara", *La Catedral de León en la Edad Media (León, 7-11 abril 2003)*, Universidad de León, 2004, pp. 45-57.
- ⁷³ Sobre las investigaciones arqueológicas: Demetrio DE LOS RÍOS, *La catedral de León*, t. I, Madrid, 1895 (ed. facs. de J. RIVERA y J. I. ARRECHEA, Diputación de León, Ámbito, 1989), pp. 8-18; A. GARCÍA Y BELLIDO, "Estudios sobre la Legio VII Gemina y su campamento en León", *LEGIO VII GEMINA*, León, 1970, pp. 569-599; V. GARCÍA MARCOS y J. M. VIDAL ENCINAS, "Novedades sobre el origen del asentamiento romano de León y la Legio VII Gemina", *Los finisterres atlánticos en la antigüedad: época prerromana y romana*, 1996, pp. 147-156; V. GARCÍA MARCOS, "La Romanización Urbana: Asturica Augusta y la implantación Romana en León", *Arqueoleón, Historia de León a través de la arqueología*, 1996, pp. 69-81; C. TARRADELLAS, "Transformaciones urbanas en la zona del conjunto termal de Legio VII Gemina", *Termalismo antiguo (Actas del I Congreso Peninsular, 1996)*, UNED y Casa de Velázquez, 1997, pp. 503-510; V. GARCÍA MARCOS, E. CAMPOMANES y F. MIGUEL HERNÁNDEZ, "El solar y el entorno urbano de Santa María de Regla (siglos I-XV)", *La Catedral de León en la Edad Media (León, 7-11 abril 2003)*, Universidad de León, 2004, pp. 23-44.
- ⁷⁴ GARCÍA MARCOS y VIDAL ENCINAS 1996, p. 148.
- ⁷⁵ IMP. CAES. /T. AELIO. HA. (*Imperator Caesar Tito Aelio Hadriano*. GARCÍA Y BELLIDO 1970, pp. 577; TARRADELLAS 1997, p. 508; GARCÍA MARCOS *et al.* 2004, p. 34.
- ⁷⁶ TARRADELLAS 1997, p. 508; GARCÍA MARCOS *et al.* 2004, p. 31.
- ⁷⁷ YEGÜL 1992, pp. 212-6 (caso de Feriana); *ibid.*, pp. 230-2 (caso de Hippo Regius).
- ⁷⁸ WARD-PERKINS 1977, p. 172.
- ⁷⁹ YEGÜL 1992, pp. 112-6.
- ⁸⁰ M. MARTINS y P. SILVA, "As termas públicas de Bracara Augusta", *Termas romanas en el Occidente del Imperio (Coloquio internacional 1999)*, Gijón, 2000, pp. 73-81 (p. 77). Sobre el ladrillo en las bóvedas de las termas de Braga, cuya fase constructiva está fechada por su autora en los inicios del s. II, véase también M. MARTINS, *As termas romanas do Alto da Cividade: um exemplo de arquitectura pública de Bracara Augusta*, Bracara Augusta, Escavações Arqueológicas 1, Universidade do Minho, 2005, p. 31.
- ⁸¹ BANGO TORVISO 2004, pp. 50-1. De los numerosos documentos que atestiguan el vínculo del poder real y la catedral de León, véase, por ejemplo, la donación de Ramiro II de 3 de julio de 935: *Colección documental del archivo de la Catedral de León*, I, 1987, n.º 102.
- ⁸² Dicho esto, debería profundizarse el estudio sobre la fabricación de ladrillo en el reino de León en el siglo X, considerado como algo anecdótico e insignificante hasta ahora. Agradecemos la sugerencia de los profesores Juan Carlos Ruiz Souza y Marta Poza Yagué.
- ⁸³ Isidro BANGO TORVISO, "El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: La restauración de ciudades y templos", *Revista de ideas estéticas*, t. XXXVII, n.º 148 (1979), pp. 35-54.
- ⁸⁴ Los estudios recientes sobre los *spolia* y el reaprovechamiento material y simbólico del pasado, relacionados al ámbito hispano, incluyen: *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XII^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2009; *Spolien im Umkreis der macht = Spolia en el entorno del poder: Actas del coloquio (Toledo, 2006)*, Mainz am Rhein, Madrid, 2009.

Jewish Writings on Art in Fifteenth-Century Castile

Eleazar Gutwirth
Tel-Aviv University

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2012
Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 24, 2012, pp. 27-32
ISBN. 1130-5517

RESUMEN

Escribir acerca de arte (prescriptiva, comentarios, evaluaciones, etc.) no es algo que asociamos con los estudios acerca de intelectuales judíos medievales. Tomando como punto de partida que, como la categoría de representación, el concepto de *figura* es relevante tanto en el arte como en los textos, este artículo trata de acercarse a las actitudes judías hacia el arte expresadas por escrito en, por ejemplo, el caso de las relaciones entre el traductor castellano cuatrocentista Arragel (y otros como Duran, Bonafed o Yocef ibn Saddiq) y los artistas según sus escritos. La cuestión de la iconoclastia, el iconoclasmo o el anicomismo no es lo único relevante. Una de las alternativas a los problemas de la hermenéutica sería la de concentrarse en el contexto histórico-cultural, es decir en la historia de las relaciones entre patronos (cristianos y nobles) y clientes (judíos, estudiosos) en épocas y áreas precisas.

PALABRAS CLAVE

Arragel. Judíos de España. Judíos y arte. Texto e imagen.

ABSTRACT

The activity of writing about art (prescriptions, commentaries, evaluations, etc.) is not prominent in discussions of medieval Jewish intellectual life. Departing from the realization that, like representation, *figura* is common to art and to writing the article attempts to reconstruct the fifteenth century Hispano-Jewish written attitudes to art and the painters and vice versa as in the case of Arragel (and also others such as Duran, Bonafed, Yocef ibn Saddiq). These relate on occasions to iconoclasm but cannot be exclusively reduced to this one issue. Other questions impinge on the subject. One way out of the hermeneutical impasse would be to see them in a historic-cultural context: that of the history of relations between (Christian, noble) patrons and (learned, Jewish) clients in precise areas and periods.

KEY WORDS

Arragel. Jews in Spain. Jews and art. Text and image.

The late middle ages in Spain produced neither a Vasari nor an Interián de Ayala nor their Jewish equivalent. If they had, the following lines would be less relevant. As it is, it suffices to glance at a recent useful anthology of c. fifty-one Jewish texts on the visual arts¹ to realize the poverty of the medieval material in comparison with that of other periods. It is, possibly, this very dearth which leads to pleas for granting autonomy to the visual, in histories of medieval Jewish art.² The issue becomes of wider significance if we recall the recent thesis of Pereda,³ who argues that the spectacular rise in quantity of Christian devotional art in fifteenth century Spain is a reaction to Jewish iconoclasm transmitted by the conversos. It is this perspective—of consciousness of the dearth

of writings on art—which leads to a rereading of the corpus of texts on iconoclasm of the type included in the *Católica impugnación*.⁴ Talavera would be speaking for a whole society preoccupied with Jewish iconoclasm.

I

The best known and most frequently reprinted representation of a medieval Jewish translator is the illumination which appears near the *Prologue*, at the beginning of Arragel's *Biblia*⁵ (Maqueda, 1422-33). It has features which recall the composition scheme of "presentation scenes," a motif of ancient lineage well studied for Chris-

tian art.⁶ Some of the details have attracted attention leading to various hypotheses about its relations to reality. The attitudes of the illuminators/painters to the translator would be reflected in details such as the kneeling position, the “Jewish badge” or distinctive sign, even the beard and the folds of the cape have been searched for historical significance. The very size is seen as significant: only a few illuminations—in that large codex of more than 300 miniatures—take up a whole page, as does this particular illumination.⁷ And yet, everyone agrees that such features of fifteenth century realism as the attempts to characterize individuality or psychology by means of facial expressions—i.e. what we expect from Jorge Inglés or the Hispano Flemish school—are absent in this work. The presentation can hardly have taken place at the time of the book’s completion. Despite the relatively meagre data on don Luis de Guzmán, it is known that he was engaged in the battlefield at the time. The question of realism and representation, thus, confronts us at the very beginning of this fifteenth century Castilian work in a way that, again, recalls the lack of contemporary texts explaining this type of painting and supporting the numerous and contradictory interpretations.

II

Arragel’s *Prologue*⁸ contains a section [chapter xii] which may be seen as a written essay on iconoclasm. As he asserts with characteristic hyperbaton: “figuras... non...poner...lycenciado seria.”

Arragel’s “essay” on iconoclasm is to some extent related to the Maimonidean Thirteen Principles he had mentioned in the same *Prologue*. But, by 1433, such Jewish iconoclasm or Maimonideanism can hardly be said to be specifically Maimonidean given the wide influence of—and opposition to—Maimonides in late medieval Spain. On the other hand, Maimonides the halakhist—with his numerous legal distinctions and qualifications of iconoclasm and intricate arguments about visual representation—is not mentioned here. Nor are Maimonides’ earlier (Talmudic, Geonic) sources on this complex legal/halakhic question referred to by Arragel in the *Prologue*. Heir to a culture which included, amongst other components, various Neoplatonic texts as well as a rich Hispano-Jewish tradition of engagement with such precise visual hermeneutics as those of the (ultimately Hellenic/Hellenistic) treatises on physiognomy, (and some recently noticed practices of ekphrasis)⁹ Arragel’s texts or iconoclasm or aniconism cannot be taken simplistically as being fully transparent. Indeed the Master had not asked him to paint images of God, and Arragel’s argument moves between the painting of God and other types of representation. In this essay he argues: “muchas veces

dezir oy a los reuerendos maestros theologos christianos que estas ystorias se fazen en los templos e libros porque la popular gente se inprensionen en Dios auer [...]”. He is echoing an idea which may be described as a convention or commonplace of the Judeo-Christian polemic even before the rise of the converso population in 1391. Thus, for example, in the polemical text composed c. 1370 by an anonymous Castilian and copied in the fifteenth century and preserved in MS 1344 of the Biblioteca de Palacio we read:

[fol. 81r:] Dize el judio Yo dudo contra vuestros usos sobreeste fecho porque fazedes imagines contra el mandamiento de Dios que mando en la ley que non fiziese imagines segund que dize el verso :”Non faras a ti adoladizo ninguno de lo que es en el cielo de suso nin de lo que es en la tierra de yuso nin de las cosas de las aguas non los honrraras nin los adoraras (Ex. 20:4) Porque veo yo que vosotros cristianos que sodes contra la voluntad de Dios e por ende me parece que servides los idolos de los gentiles que otro tiempo adoraron....Pongo que los letrados de vuestra Ley e sabidores sepan e crean lo que vos dezides pero los onbres simples cristianos non diran eso que vos dezides sinon creeran que las imagines que son aquellas mismas a cuya figura son fechas [...]”.¹⁰

III

The relations between figures in painting and in language are not merely conceptual. Maimonides was indeed preoccupied with the question of figurative, anthropomorphic language. Arragel does indeed cite him. But, to understand the difference it may be useful to recall how (chronologically and geographically) close Arragel was to the Saragossan controversy (1380’s?) on vernacular (i.e. Ibero-Romance) translations of Hebrew biblical texts. The problem was treated in a number of epistles (Crescas, R. Nissim, R. Isaac bar Sheshet, etc.) and—according to the contemporary texts—also engaged wider groups in the community. The issue at stake was whether the vernacular translation of the Hebrew Book of Esther could be used in reading to women so as to fulfil the commandments of Purim. The problem was the case of texts whose original meaning was unclear (e.g. *ahashdarpanim bne ha-pahot*) but when translated into the vernacular offered an unambiguous, univalent but also unfounded signification.¹¹ That is the problem of Arragel as translator, but also as “critic” of the work of art, which also opts for one, unambiguous rendering where there is no such assurance in the text. Thus, for example, in the case of Judges 14: “e toda la gente de la tierra entraron en la foresta e auia miel por el suelo del campo,” the illumina-

tion¹² has two armies facing each other in late medieval battle dress and armour. In the foreground we see three cylindrical containers of which one is spilt.¹³

The illuminators opted for one interpretation of the text; that the honey was on the ground because one of the three containers/hives had fallen. Arragel's stance towards this unambiguous interpretation by the artist is not one of unqualified support:¹⁴ "E auia miel: vnos dizen ser la miel de colmena e asy se puso de fecho en la ystoria que el pintor fizo. Otros dizen ser esta foresta vn grand cañaverall de cañas."¹⁵

Maimonides—working on a Hebrew text and discussing such language-specific concerns as homonymia, roots, morphology of Hebrew verbs, nouns, etc.—did not have the same questions and methods as Arragel even when both are concerned with the figurative. These are very practical and unavoidable problems for Arragel. He articulates them explicitly. The *Prologue* does prefigure some of these practical problems. Thus he asserts:¹⁶ "en el mi prologo [fol. 31a] yo mostre quanto de peligro de vna lengua en otra romançar auia que la gramatica e equivocaciones e tres tienpos conuiene a saber que viene a las deuegadas en el ebrayco un vocablo iudgar se poder en qualquier de los tres tienpos como yo uaron mate por la mi llaga uerbi gracia como yo varon mate por la mi llaga este "mot" a que yo mate romance, otros yo matare romançan e otros yo mato e segund lo que cada vno romança asy glosa." The *Prologue* is thus, a foretaste, as it were, of concrete, practical questions of translation into the romance and exegesis in the romance which will continue to preoccupy Arragel throughout the work. Statements of intentionality in the general *Prologue* are not sufficient to reconstruct the attitude of Arragel, let alone that of a whole cultural tradition on the figurative.

Similarly he writes on another Biblical passage¹⁷ "ymagino e pienso quasy que me repiento que enregne a Saul por rey." Arragel glosses:

tanto es de peligroso el en Dios ninguna pasion corporal poner nin dezir que enel *romance* de los tales pasos se deuen los romançadores atentar e veer que dezir e so protestacion de corregimiento e non por voluntad yerrar e si ende yerro es anularlo el ebrayco dize en este punto vna tal equivoca parte que son sus equivocaciones e sentencias muchas que el ebrayco dize "nihamthy" que puse a Saul por rey e "nihamty" quiere dezir arrepentir me quiero o sso repiso o sso consolado o ymagino e ninguno de estos dezir en Dios non conuienen non arrepentir non consolar porquanto consollacion non toma este nombre saluo sobre contriccion e pesar nin menos ymaginacion que la ymaginacion vezes puede estar vezes non [Paz: sson]e la voluntad de Dios sienpre es fixa e quanto fuyendo de lo que los talmudistas dizen que estos tales dezyres

que furon dichos segun la retorica o fabla humana e que bien asy como la lengua prophetal le pone a Dios ojos e manos e otros semejantes mienbros los quales non sson en la diuinidad que bien asi non es de marauillar que passion de arrepentir o consolar o ymaginar en Dios diga segund que esto mas prolixa e clara mente posimos en la ystoria de Noe.

The problem of "poner a Dios ojos e manos" was announced in the *Prologue*, discussed in the story of Noah and in various other verses and glosses such as this specific passage. The problem belongs, according to Arragel, in the field of the functions of the *romançadores*.

IV

On the same page,¹⁸ the Paz y Melia edition reproduces the illumination where the rending of king Saul's mantle is depicted. The rubric reads: "commo Samuel la ropa a Saul rompio en q el regno de el ronpian et ado lo dauan". ("ron" and "pian" are separated by the head/crown of Saul; i.e. they were added *after* the painting had been done). In the miniature, the tearing is done from the shoulders. The biblical verse in Judges xv reads [fol. 204]¹⁹

e boluio Samuel para se yr e e asi ole dela falda del su manto e ronpiose. Dixole Samuel por este modo rompio el Senor el regnado de Israhel el dia de oy de ti e dado lo tien el tu proximo que es megor que tu.

Arragel writes: "el pintor ystoriador yerro esta ystoria en razon de la rotura de las ropas de estos mensajeros" or "que la rotura fue desde las assentaderas abaxo de guisa que asentaderas e piernas se les parescian" or "los glosadores son aqui divisos que non determinan quien ronpio a quien la falda [...] non enbargante que el ystoriador que aqui la ystoria ystorio e pinto a Samuel, que el ronpia la falda al Saul que qualquier dellas pueden estar. Pero a lo público non me parece que se podria sostener Saul al Samuel que non la contra [...]".²⁰

The kind of close collaboration between Hebrew scribe and miniaturist that we find in such late medieval Aragonese cases as the Sarajevo Haggadah—where the Hebrew letter, without noticeable break, turns into a figurative painting—will not be found in the Arragel Bible. The *lamed* which turns into a fleur de lis, the final *khav* which sprouts vine leaves or becomes the tongue of a dragon or the tail of a stork are not a feature of Arragel's Biblia. The argument that scribe and painter are one and the same person, raised for the Sarajevo Haggadah precisely because of this close coordination, cannot be made for the Arragel case. But there are relations between the author/scribe and the artists. In some cases we have to acknowledge that the

coordination failed and that we don't know the reasons. In Genesis,²¹ for example, the rubric states: "figura del mouimiento e de las andas do pusieron a Joseph" but the painting was not carried out. On fol. 76 verso part of the text is missing and it begins: "de oro fino las faras." On Genesis 19:32 the rubric reads "figura de como estaua enbriagado e las dos fijas cada una con su copa en la mano" [fol. 38r], i.e. the rubric creates a program for the painters. In this case it was not carried out.

This would mean that the coordination was, to say the least, not always perfect. It was, therefore, not simply a matter of "collaboration". But this is not always the case. In Isaiah 20:2-3 [fol. 273b], Isaiah is depicted barefoot and naked, except for a loin cloth, holding a pilgrim's staff. The painting faces the gloss, where the text explains the picture and why "andvuo [...] desnudo et descalço." The underlining of the first three lines in red ink is part of this cooperation, manifest in the organization of space no less than in the content of the gloss. In Deuteronomy 5:6-16 [fol. 141r.] the Ten Commandments are written in gold letters, arranged in two columns, framed in a decorative golden rectangle. In the text of the gloss, Arragel refers to this depiction as the "diez mandamientos [...] segund los ebreos."

Some of the glosses are directly and explicitly concerned with explaining and commenting on the works of art rather than the biblical text itself. In some cases, this is almost formally announced. E.g. "esta es la glosa de la figura e estoria que se sigue en esta colupna. Deves saber que Salamon edificio su casa donde el estava judgando [...]" [p. 746]. Or, elsewhere, [fol. 236], "e asy es conplida la glosa de la ystoria magna del tenplo que queda en esta otra colupna passada a Dio gracias." Solomon's throne and the Temple are two paintings which he treats in this fashion. He devotes to them longer and more formally noticeable essays or brief treatises. What may need emphasis is that behind the apparently simple romance essays on the paintings there is a familiarity with dispersed and sometimes intricate texts in Hebrew and Aramaic on these aspects of antiquity. They are the subject of interpretation through centuries and by the fifteenth century they require options or selections from these interpretations. Identifying such options may be a challenging task. It seems that a modern complete analysis of all the panels of the "ystoria magna del tenplo" [referred to on fol. 236] is still a desideratum especially if we bear in mind that these themes continued to be studied after the completion of the Talmud. Arragel invests his efforts in creating a series of written comments and compositions on the visual art.

V

To what extent is Arragel a spokesman with a consistent message that represents Jewish and converso consistent

attitudes to art? The conversos Diego Arias Dávila—founder of the dynasty—and his son Juan Arias Dávila were patrons of the arts and crafts. The "techos polidos" of the former's residence in Segovia were no less renowned than the preference for Renaissance architecture of the latter's remodelling of the castle in the episcopal village of Turégano. When, before 1466, a painter of retablos approached Diego Arias and showed him his painting, the latter replied with a quotation from a Psalm and, addressing a Jewish friend of his who was present, he concluded it in the Hebrew original. The tenor of the story was iconoclastic, as were the expressions of women conversas against religious imagery, well documented in archival records from Castile of the later fifteenth and early sixteenth centuries. But the latter did not use Hebrew.²² Arragel was as familiar with the "iconoclastic" Psalm as Diego Arias, but he does not mention it in his letter to don Luis de Guzmán. In Belchite, in the 1440s (?) Shelomoh ben Reuven Bonafed was proud of his text's visual quality and refers to it as "creating by compass".²³ That is to say that, within a broad and diffuse category of iconoclasm, there is an extremely wide range of forms of expression, ideas and attitudes.

The period from the c. 1280's to the expulsions witnessed what might be termed an explosion of the visual arts among the Iberian Jews. Nothing remotely comparable in quality or quantity can be documented for what used to be called the "Golden Age". Although a great deal of research is still necessary, the predominance of Aragon in the second half of the fourteenth century seems to coincide with one of the golden ages of some dynasties of Aragonese Jews; the De La Cavalleria is the best known one. The ensuing Castilian fifteenth century activities of illumination seem to have had a direct influence on the Lisbon ateliers.²⁴ The patrons of these—richly illuminated—manuscripts are not outside the communal culture; they are addressed in writing by the artists or scribes in the most traditional terms expressing the wishes for a continuity in learning the Torah within their families.²⁵ Finally, it may be recalled that the late Middle Ages are the background to the composition and to the dissemination of the manuscript of the technical treatise on colouring *O livro de como se fazem as cores* in Judeo-Portuguese aljamía at Parma's Palatina.²⁶ A society/public of Iberian readers of the Hebrew alphabet, who are interested in painting to such an extent cannot be significantly described as iconoclastic.

These facts and texts, however briefly recalled here, do not support arguments of a particularly strong or even significant and coherent iconoclasm. They certainly don't suggest a homogeneous attitude to the culture of the visual. Hebrew texts from fifteenth century Iberia seem to refer to the contemporary Jewish custom of having paintings in the home. In 1403, in the *Prologue* to the *Ma'aseh*

'*Efod*, Duran elaborated on this question and constructed an ideology of patronage, where he sees the wealthy patrons amongst the Jews of Spain, throughout their history, as responsible in no small measure for the quality of their cultural achievements. The elaboration occurs in a passage of a section on education. He expresses the ideal that study should be by means of clear and richly decorated manuscripts; i.e. an ideal which requires support and patronage.²⁷ And it is possibly such areas (history of patronage) that need to be addressed.

The Talmudic *Safra we-sayyfa*, no less than *arma virumque cano*, associated arms and letters. This pairing, so well represented among Arabic, Hebrew, Latin and Romance literary texts, leads to the famous "arms vs letters" topos. It could be argued that the primal scene of presentation, the correspondence between don Luis and Rabbi Moshe, hence the whole Arragel project, is presented in these terms. Writing from the Toledan Monastery of San Augustin, seat of the court on April 5th, 1422, de Guzmán amplifies this pair. The "letters" are implied in the mention of the Bible ("en romance glosada e ystoriada" by someone who is "muy bastante") which is necessary for "los tales como nos." The "tales" are those who are engaged in "p[er]seguimiento" and "servicio" and other military deeds "que conuiene a nuestra orden." (i.e. "arms") One could trace the development of the pair also in don Luis' allusions to Amadis or the hunt²⁸ (arms) on the one hand and, on the other hand, to letters: the cluster of images of *otium* ("tiempos que esentos nos quedan") Bible, translation, contemplation of God and scholarship.

Sex, violence and the loving attention to the details of courtly ceremonial, accoutrement and paraphernalia (the

painters seem to use any excuse for applying gold to depictions of crowns, for example) are features of this gallery of more than 300 art works. Such an aesthetic seems to be aimed less at the Rabbi, masters of theology and monks, than at the Master of the military Order by artists, who were better informed than we can ever be about his particular tastes. The usual perspectives of reading these paintings and texts in terms of overarching, timeless—but tired—schemes (Orient and Occident, Church and Synagogue) may not exhaust or explain fully such a concrete and culturally hybrid phenomenon. Arragel himself [fol. 14] speaks in more concrete and local terms of "nuestra Castilla" and local realities enter the text when mentioning the "dos en latin biblias" which may be found "en Madrit e en Cuellar" or, much more pointedly, when identifying his public by employing the vocative to address his public directly "la tu villa de Escalona." The movement between localities in such texts is reminiscent of the distances between Maqueda and Toledo (i.e. between the Rabbi and the painters), the absences and presences of don Luis and, in addition, the time factor: c. eleven years. It may suffice to recall the oscillating attitudes of the censor/collaborator Fr. Enzina who, at times is determined to be in control, but at other times is too busy to read the work. Numerous workshops, differences between draughtsmen, colorists, different scribal hands, different alphabets: given the facts, the last thing one can expect is consistency. It is from such a milieu—that of the noble households of Castile—and for such a milieu that there arise the negotiations of Arragel. This is also the context for his impossible—and yet necessary, indeed, essential—dreams: to translate the Bible into the romance and to write about art.

NOTAS

¹ *Jewish texts on the visual arts*. Edited with commentary by Vivian B. MANN; rabbinic texts translated by Eliezer DIAMOND, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

² Eva FROJMOVIC, "Messianic Politics in re-Christianized Spain: Images of the Sanctuary in Hebrew Bible Manuscripts", in Eva FROJMOVIC (ed.), *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, Brill, 2002.

³ Felipe PEREDA, "El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 14, (2002), pp. 59-79; *idem*, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400'*, Marcial Pons, Madrid, 2007.

⁴ See *Hernando de Talavera, Católica impugnación*: Estudio preliminar de Francisco MÁRQUEZ, edición y notas de Francisco MARTÍN HERNÁNDEZ, Barcelona, Flors, 1961.

⁵ Like the Bible and Maimonides, Arragel has attracted attention and the large (and growing) bibliography cannot be completely listed or critically evaluated in a precise thematic study. For the editions and some of the research on the Arragel Bible see Eleazar GUTWIRTH, "The transmission of Rabbi Moses Arragel; Maqueda, Paris, London." *Sefarad* 63,1 (2003), pp. 69-87. For the problematics of Arragel's

sources see *idem*, "Daniel 1/4 y las ansiedades del cortesano" in *III Simposio Bíblico Español I Luso-Espanhol*, Valencia-Lisboa, 1991, pp. 639-648. For Arragel's writings as representative of mind sets in fifteenth century Hispano-Jewish communities, see *idem*, "The 'lower orders' in XVth c. Hispano-Jewish Thought", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 30 (1981), pp. 83-98.

⁶ See for example James Finn COTTER, "The Book Within the Book", *Florilegium* 12 (1993), pp. 107-140.

⁷ See the excellent reproductions in Sonia FELLOUS, *Histoire de la Bible de Moïse Arragel*, Paris, Somogy, 2001.

⁸ Although the references to the manuscript's folios are generally from the facsimile, whenever possible I shall try to refer to the less inaccessible transcription by PAZ y MELIÁ in *Biblia-Antiguo Testamento-traducida del hebreo al castellano por Rabi Mosé Arragel de Guadalfajara-1422-1433?-y publicada por el Duque de Berwick y de Alba*, edición de A. PAZ y MELIÁ and Julián PAZ, Madrid, 1920-1922.

⁹ The literature on Jews and Neo-Platonism is vast. See, for example, Paul B. FENTON, "Un monument de la pensée juive en terre tunisienne; le commentaire kairouanais sur le Livre de la Création", *Juifs et musulmans en Tunisie; fraternité et déchirements*, édition Sonia FELLOUS, Paris, Somogy, 2003, pp. 67-71. On attitudes to the visual

- in Hispano-Jewish communities see Eleazar GUTWIRTH, "Face to face; History, Physiognomy and Pictorialism in Solomon Bonafed", en *"Encuentros" and "desencuentros"*; *Spanish Jewish Cultural Interaction throughout History*, edición de F. Carrete, F. Márquez *et al*, Tel Aviv, University, 2000, pp. 327-341.
- ¹⁰ Angel GÓMEZ MORENO, "Gramática castellana de palacio: Un nuncio de Nebrija", *Revista de Literatura Medieval* 1 (1989), pp. 41-51; *idem*, "An Unknown Jewish Christian Controversy in Fifteenth Century Talavera de la Reina Towards the End of Spanish Jewry", *Nunca fue pena mayor. Estudios*, edición de V. RONCERO y A. MENÉNDEZ COLLERA, Cuenca, 2001, pp. 57-86; Aitor GARCÍA MORENO (ed.), *Coloquio entre un cristiano y un judío*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2003
- ¹¹ Eleazar GUTWIRTH, "Religión, historia y las Biblias romanceadas", *Revista Catalana de Teología* 13,1 (1988), pp. 115-133.
- ¹² PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, facing p. 654.
- ¹³ PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, p. 654 [from fol. 202v].
- ¹⁴ From 202v.
- ¹⁵ Arragel follows on a long textual tradition of exegesis on Judges 14:8: "There was a swarm of bees and honey in the carcass of the lion." Targum had: *qina de-dabaryatha w-bey duvsha*; Rashi: *knisat devorim*; Kimhi and Gersonides had not glossed. Ferrara (1553) translated: "y ha enxambre de abejas en cuerpo de leon y mile (i.e. miel)."
- ¹⁶ PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, p. 111.
- ¹⁷ PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, p. 686.
- ¹⁸ PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, p. 654.
- ¹⁹ PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, p. 656.
- ²⁰ PAZ y MELIÁ 1920-22, vol. I, pp. 704-5 and 686. Rashi asserted that according to the literal sense, Saul grasped the "wing"- sleeve of Samuel because he wanted him to turn and kneel because they were in the *Ohel Mo'ed*. In the Midrash Haggadah this opinion is disputed. Some say that it was Samuel's mantle which had been rendered by Saul. Some say that it was Saul's mantle that had been rendered. That is to say that here, again, Arragel's attitudes to the painting are related to the sources, the texts which preceded him but which he does not explicitly acknowledge in his commentary in the romance. For other cases see for example Eleazar GUTWIRTH, "Arragel on Ruth; Rashi in fifteenth century Castilian?", *Rashi, 1040-1990; hommage à Ephraïm E. Urbach*, édition par Gabrielle SED-RAJNA, Paris, Cerf, 1993, pp. 657-662.
- ²¹ PAZ y MELIÁ, 1920-22, vol. I, Introduction, p. XX.
- ²² For Arias Dávila's encounter with the painter of retablos see Eleazar GUTWIRTH, "From Jewish to "Converso" humour in fifteenth-century Spain", *Bulletin of Hispanic Studies* 67,3 (1990), pp. 223-233. For women's iconoclastic polemics see *idem*, "Gender, History and the Judeo-Christian polemic", in *Contra Iudaeos*, édition by Ora LIMOR, Tübingen, 1996, pp. 257-278.
- ²³ For a possible context cf. E. GUTWIRTH, "Jewish Bodies and Renaissance Melancholy: Culture and the City in Italy and the Ottoman Empire", in *The Jewish Body: Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, édition by M. DIEMLING and G. VELTRI, Leyden, Brill, 2009, pp. 57-92, p. 83, note 53.
- ²⁴ Thérèse METZGER, "Les manuscrits hébreux décorés à Lisbonne dans les dernières décennies du 15e siècle", in *L'Humanisme portugais et l'Europe*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 761-780.
- ²⁵ Gabrielle SED-RAJNA, *Manuscrits hébreux de Lisbonne. Un atelier de copistes et d'enlumineurs au XVe siècle*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970
- ²⁶ D. S. BLONDHEIM, "An Old Portuguese Work on Manuscript Illumination", *Jewish Quarterly Review* 20 (1929/30), pp. 97-135.
- ²⁷ For Duran's views on visual art see e.g. Eleazar GUTWIRTH, "Religión, historia y las Biblias romanceadas." *Revista Catalana de Teología* 13,1 (1988), pp. 115-133. For the references to paintings in the Jewish home in texts from Alami to Saba see, for example Eleazar GUTWIRTH, "Habitat and ideology; the organization of private space in late medieval juderías", *Mediterranean Historical Review* 9,2 (1994), pp. 205-234. Although Duran's is a fundamental text for understanding one type of written reactions to Jewish art, one may find others in the same cultural milieu [Iberian Jewish] of the fifteenth century. Two Hebrew chronicles contain passages which, it may be argued, show a similar attitude. Yosef ben Saddiq of Arévalo (around 1487) composed a work which dealt with mainstream Jewish concerns, such as liturgy. Its fiftieth chapter consists of a chronicle. In it, he writes: "[...] in the fourth year of his reign he [Alfonso X] ordered the Jewish sage Gudsal ben Moshe al-Kohen of Toledo to translate from the Arabic into the vernacular the honourable book composed by the sage Albuhatani Abd-Alrahman ben Umar Asufi which deals with matters of the stars and the zodiac and their figures according to the drawings of the heavens. The tables composed by this king about astronomy also were copied. *And my eyes have seen this honourable book and it was written in pure gold and I say that whoever has not seen this book has not seen a magnificent beautiful thing.*" Some decades later, the chronicler Abraham ben Shlomo writes: "[the king don Alonso] in the fourth year of his reign ordered Geras ben Monte the sage to translate from a foreign language into the vernacular the respectable book composed by the sage Abu Husayny ben Abdel Rahman ben Umar which deals with the stars and the zodiac and its figures according to their drawings in the sky. The king's tables on astronomy were also copied. *A sage from our country testified that he saw this book written in letters of pure gold and said that whosoever had not seen this book had never seen a beautiful ornamented thing*"; A. David has made the nineteenth century editions of the two chronicles available in facsimile: *Two Hebrew Chronicles from the Generation of the Expulsion*, Jerusalem, 1979 (hebrew).
- ²⁸ Arragel's text on one type of "arms", i.e. hunting (replying to don Luis' mention of the topic) with its pointed social critique of inequality and its advocacy of charity and compassion would become interesting when compared with Jewish involvement in hunting and the attitudes towards hunting and falconry in Hebrew texts, a subject which deserves separate treatment. One subtheme of these 'hunt writings' may be found in Moshe Arragel's use, in his romance writings, of the Greco-Roman myth of the hunting of the lion of the Nimean forest (twelve labours of Hercules) and its fusion with the *midrashim* on Nimrod, the hunter, in a humanist mode. See for this, Eleazar GUTWIRTH, "Medieval Romance Epistolarity: The Case of the Iberian Jews", *Neophilologus* 84, 2 (2000), pp. 207-224. Recently it has been argued that the hunt is a theme which is far more extensively and significantly treated in Jewish art than previously thought; see Marc Michael EPSTEIN, *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, University Park, Penn State University Press, 1997; Laura PASQUINI, "The Motif of the Hare in the Illuminations of Medieval Hebrew Manuscripts", *Materia giudaica* VII/2, (2002), pp. 273-282.
- The historical context needs research. For our purposes here, one point may be emphasized: the attitude towards hunting and falconry was not homogeneous even among the Christians in Arragel's Castile. Thus, for example, an anonymous treatise from 15th century Castile, the Evangelista's *Libro de cetreria* is an extremely humorous, relentless and corrosive attack on falconry, hunters and hunting literature. Paz y Meliá described it as doing for hunting what the Quixote did for knightly tales. See José Manuel FRADEJAS RUEDA, *Literatura cetrera de la edad media y el renacimiento español*, London: QMW, 1998, 41ff.

El palacio real menor de Barcelona y su capilla. Reformas del siglo XVI*

Rosa López Torrijos y Rebeca García Ciruelos
Universidad de Alcalá de Henares

Fecha de recepción: 10 de enero de 2012
Fecha de aceptación: 25 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 24, 2012, pp. 33-48
ISBN. 1130-5517

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo dar a conocer las reformas realizadas en el Palacio Real Menor de Barcelona en el siglo XVI promovidas por la familia Requesens. Destacan en este momento las mejoras introducidas por la condesa de Palamós, Hipólita Roís de Liori, que afectan tanto a algunas salas principales del palacio como a la capilla del mismo. Igualmente se pretende aclarar quién fue el encargado de algunas de estas remodelaciones y en qué consistieron. Este proceso de reformas es continuado por los sucesores de la condesa, en especial su nieto, Luis de Requesens. En esta investigación se aporta una novedosa documentación que ofrece datos técnicos, económicos y administrativos referentes a las obras que Luis de Requesens quiere ejecutar en su palacio, una vez establecido contacto en Génova con Giovanni Battista Castello. También aporta noticias sobre aspectos más personales como los deseos e intereses de Requesens por engrandecer y embellecer el patrimonio recibido de sus antepasados.

PALABRAS CLAVE

Palacio real menor de Barcelona. Palacio Requesens. Arquitectura del siglo XVI. Giovanni Battista Castello. Luis de Requesens.

ABSTRACT

This paper has as main goal to show the remodeling done in Barcelona's Minor Royal Palace in the XVI century promoted by Requesens Family. It is worth highlighting the ones made by the Palamós Countess, Hipólita Roís de Liori, that affects as much some main rooms in the palace, as the Chapel itself. Furthermore, in this article we are trying to clarify who was the person in charge of some of the remodeling and in what consisted of. This process of reforms was continued by the Countess' successors, specifically her grandson Luis de Requesens. In this research, it is offered new documentation that shows technical, economical and administrative data related to the reform Luis de Requesens wanted to carry out in the palace, after establishing contact with Giovanni Battista Castello in Genoa. It is also remarkable the new information about personal aspects of the Requesens family as their wishes and interests in ennobling and embellishing the patrimony received from their ancestors.

KEY WORDS

Royal Palace of Barcelona. Requesens Palace. XVIth century architecture. Giovanni Battista Castello. Luis de Requesens.

El origen del palacio

El origen del palacio real menor de Barcelona se encuentra vinculado a los monarcas Pedro el Ceremonioso y su esposa la reina Leonor de Sicilia, por lo que pasó a conocerse como "el palacio de la reina". Dichos monarcas deseaban una residencia más confortable que el palacio real mayor, donde poder desarrollar su vida privada, dejando este últi-

mo para los actos públicos y los organismos oficiales¹ como la chancillería, la tesorería o la audiencia.

Para ese futuro conjunto palaciego se toma como punto de partida el núcleo central de la casa de los templarios, situada a lo largo de la muralla de la antigua ciudad romana, al que se añaden algunas casas colindantes² con la finalidad de adecuar este espacio a las nuevas necesidades del palacio.

Tras numerosas obras y diversos administradores, se fue dando forma a un palacio de considerable dimensión que contaría con la capilla del Temple, solicitada por la reina Leonor al obispo de Vich, a cambio de los lugares de Montmaneu y Paladella³.

En el año 1393, el rey Juan I concede la custodia del palacio a Jaime Tabascani, protonotario real por un brevísimo período, tras el cual el rey Martín el Humano la adjudica a Juan de la Roca. Al morir éste se la cede con todos sus derechos a su última esposa, doña Margarita de Prados, donación que fue confirmada por Alfonso V de Aragón, llamándose nuevamente “el palacio de la reina”. Durante este período, así como a lo largo del siglo XV, no se producen grandes cambios en el conjunto arquitectónico; simplemente se van sucediendo distintos propietarios.

Pasados los años, el rey Juan II dona esta construcción a su gobernador en Cataluña, Galcerán de Requesens, de Trivento y de Avellino, barón de Martorell y Molins del Rei, por los servicios prestados durante la guerra en esos territorios, por lo que desde este momento será conocido como “el palacio del gobernador”.

Galcerán de Requesens y Santa Coloma tuvo dos hijos varones: Luis de Requesens y Soler, que hereda todos los títulos de su padre, y Galcerán Bernat, que se convertirá en el I conde de Palamós. Este último muere sin descendiente varón legítimo, por lo que el título recaerá sobre su hermano Luis de Requesens y Soler, que será II conde de Palamós, y por tanto su segunda esposa, Hipólita Roís de Liori, será condesa de Palamós.

A su vez, Luis de Requesens y Soler solo tiene una hija, Estefanía de Requesens, por lo que el condado de Palamós lo recuperará la hija de Galcerán Bernat, Isabel de Requesens, a la muerte de su tía y tras un pleito, convirtiéndose en la III condesa de Palamós y permaneciendo desde entonces el título en esa rama familiar.

Dichas circunstancias han determinado que algunas fuentes bibliográficas confundieran el palacio Requesens (actual Academia de Buenas Letras de Barcelona) con el palacio real menor de Barcelona, que tuvo como propietarios a la familia Requesens durante parte del siglo XV y del XVI y ambos en algún momento a la condesa de Palamós. Por otro lado, la ubicación de ambos palacios no era tampoco lejana como puede comprobarse por la situación actual del palacio Requesens y la de la capilla del antiguo palacio real menor, ambos conservados⁴.

El siglo XVI es un momento de esplendor para este palacio, que ve cómo los miembros de la familia Requesens se preocupan por embellecerlo y engrandecerlo. Luis de Requesens y Soler ofrece el palacio como dote a su hija, Estefanía de Requesens, cuando ésta se casa con don Juan de Zúñiga y Avellaneda. Esta pareja mostrará siempre una gran preocupación por el conjunto palaciego, en especial por la capilla. Ese deseo de ennoblecer su casa lo inculcarán profundamente a su heredero, Luis de Requesens, comen-

dador mayor de Castilla, que a pesar de desarrollar su carrera política lejos de sus posesiones, siempre las tendrá presentes, buscando mejorarlas y dotándolas de grandeza.

El conjunto arquitectónico del palacio hasta el siglo XVI

El antiguo núcleo del palacio menor de la reina constaba, en su origen, al menos de cinco torres de planta rectangular y dos de planta circular, por lo que su aspecto era similar al de una fortaleza, heredado en gran parte por el origen templario de su construcción. Respecto a las torres, Carreras y Candi cita antecedentes más antiguos y sugiere reformas musulmanas: “los primeros torreones parecen romanos y forman línea con las torres Regomir. La otra torre, desde donde mejor se ve el mar, parece árabe”⁵.

El palacio menor se distribuía alrededor de un patio central de forma oblonga, que coincidía con la arquitectura civil catalana, y quizás pudo tener en algún momento una escalera exterior, como sucedía en los palacios reales de Poblet y Santes Creus⁶.

Alrededor del patio se disponían en dos plantas las distintas estancias, sobresaliendo la parte en que se encontraba la capilla del palacio que tenía un acceso lateral desde esta zona, como puede verse todavía en el óleo de Domènec Sert de 1856 (Museu d’Historia de la Ciutat, Barcelona) (fig. 1). También en el patio existía una fuente con una pila de piedra y tierra, de la que se permitía disfrutar a todo el vecindario. El agua que abastecía el palacio venía desde la plaza de San Jaume, privilegio que había obtenido la reina Leonor⁷ y que tantos pleitos ocasionaría a lo largo del tiempo a los distintos dueños del palacio.

En el año 1368 comenzaron las obras a cargo del arquitecto Guillermo Carbonell, que debía preparar el castillo-palacio como un lugar para vivir. Las reformas eran urgentes, ya que el estado del edificio era lamentable. En un primer momento, techos, tejados que reparar, habitaciones que debían ser apuntaladas, ventanas y puertas que se cerrarían para dar lugar a otras nuevas y la demolición de las casas colindantes, serían el objetivo principal.

Las citadas modificaciones fueron tan costosas que el monarca Pedro el Ceremonioso, además de conservar todas aquellas partes aprovechables del conjunto –vigas de madera, azulejos, baldosas, marcos de piedra de ventanas y puertas⁸– se vio obligado a ordenar la venta de la piedra de las casas destruidas con el fin de obtener algo de dinero que le permitiera continuar.

En la planta superior del palacio se encontraban las habitaciones más importantes, destacando dos salas por sus grandes dimensiones: la Sala dels Cavalls, ubicada en el extremo norte del ala occidental del patio, y la Sala Nueva, con similares proporciones y contigua a la anterior.



Fig. 1. Domènec Sert, *Vista del Palau de Barcelona tomada por la parte del este*, 1856. Barcelona, Museu d'Historia de la Ciutat (J. Ainaud, J. Gudiol y F. Verri, *Catálogo Monumental de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1947, lám. 1066)



Fig. 2. Francesc Soler i Rovirosa, *Pórticos del patio central y arcos del salón principal del palacio real menor*, 1857. Barcelona, Museu d'Historia de la Ciutat, fotografía del Archivo Amatller

La Sala dels Cavalls, según A. Adroer y J. Fuguet, pertenecía al antiguo palacio templario, siendo construida al mismo tiempo que la capilla. Probablemente ambas partes se comunicarían a través de un pasillo. Esta sala constaba de tres arcos diafragma que sostendrían una cubierta de madera que fue restaurada en el siglo XVI por la familia Requesens. Los cambios que se hicieron en esta época fueron la construcción de una chimenea y el recubrimiento de la techumbre de la sala con quinientas tejas nuevas⁹.

La sala nueva del palacio se corresponde con las construcciones y reformas realizadas por el arquitecto Bernardo Roca¹⁰ a partir del año 1376. Esta sala poseía dos arcos diafragma, como aún se puede ver en la acuarela de Soler i Rovirosa del año 1857 del Museu d'Historia de la Ciutat de Barcelona (fig. 2). Contaría con un amplio espacio iluminado por cuatro ventanas y con una chimenea, que el rey pidió que fuera en piedra, a fin de no dañar el techo de madera decorado por Francesc Serra¹¹. El suelo de la estancia sería pavimentado años después con azulejos de Valencia. Por sus grandes dimensiones, este salón se denominó, en el siglo XVIII, “el coliseo”, siendo famoso por las representaciones públicas que en él se hicieron¹².

Continuando en la planta superior, otra de las novedades que ofrece el conjunto es la cámara blanca, una sala para uso y disfrute del monarca, considerándose como la habitación privada del rey. En este aposento existía un espacio diferenciado, junto a una ventana, que servía como zona de recepción.

Pedro el Ceremonioso trasladó a este palacio el archivo, en el que se guardaban armas y libros; suponemos que esta dependencia se encontraría en la planta superior por su destacado uso, al igual que la sala en la que se instaló el escritorio del monarca.

Se tienen noticias de otras estancias que, por la importancia de quienes las usaban, imaginamos que estarían en

la planta principal; nos referimos a las dependencias del infante Martín y las de la reina Leonor de Sicilia. Estas últimas contaban con una cámara en la que se guardaban objetos delicados y de valor, como la vajilla. Por deseo de la reina se construyó un oratorio delante de la torre negra redonda, a cuyo lado estaba la recámara. Seguramente, las habitaciones de la reina Leonor ocuparían parte de las casas que se habían comprado para ampliar el conjunto¹³; incluso algunos espacios se situarían en la planta inferior como el guardarropa, cuya ventana quedaba protegida por unas rejas, según Adroer.

En general, la planta baja (fig. 3)¹⁴ quedaba reservada para las dependencias comunes como la cocina, hornos, molinos de harina y establos. Sin embargo, hay que destacar una sala dispuesta debajo de la Sala dels Cavalls [A] cuyo uso es incierto, pero podría haberse utilizado para reuniones de caballeros en época templaria. Constaba de una cubierta de bóvedas de crucería en sus ocho tramos y de pilares exentos en el centro. También en la planta inferior, cerca del guardarropa de la reina, se encontrarían las dependencias de la infanta Juana y María de Luna.

Lo más original del palacio menor fue su jardín, que en un principio ocupaba toda la parte externa de la muralla [B], dotado de una impresionante colección vegetal y zoológica, que se fue incrementando por sus posteriores dueños, como en el caso del rey Juan II. El jardín tras las murallas y parte del palacio aún puede verse en una antigua fotografía expuesta en la casa-museo Santacana de Martorell (fig. 4)¹⁵.

Respecto a la capilla [C] de origen templario, los datos correspondientes a esta época se refieren sobre todo a las decoraciones murales, recogidas en la obra de Fuguet citada más adelante. En origen debía tener una sola nave, con un ábside poligonal. La cubierta sería a dos aguas, sustentándose en cinco arcos diafragma¹⁶ que dividirían el espacio en seis tramos.



Fig. 3. Plano de 1749. Sanlúcar de Barrameda, Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia, Leg. 470

Primeras remodelaciones de la familia Requesens en el palacio

Las primeras noticias que tenemos sobre los cambios y las reformas que realizó la familia Requesens en el palacio menor fueron propuestas por la condesa de Palamós, Hipólita Roís de Liori, y se refieren a la obtención de dinero para solar algunas habitaciones con cerámica de Manises¹⁷. En el Museo Santacana de nuevo, se pueden contemplar algunos fragmentos de azulejos de Valencia pertenecientes al palacio, entre los que destaca una baldosa con un águila bicéfala, de un solo color (fig. 5), correspondiente a esta época, por lo que deducimos que se cumplió el objetivo de la condesa.

En el mismo museo se conservan dos pilastras de tierra cocida (fig. 6), hechas con molde y con decoraciones del primer renacimiento, pertenecientes al palacio y que debían corresponder a una habitación importante.

La preocupación por embellecer este conjunto la hereda también Estefanía de Requesens, que estando en la corte de Valladolid, junto a su esposo, insta a su madre en una carta para que cuide el jardín del palacio, ya que por las noticias que recibía se encontraba muy descuidado¹⁸.

Desde ese momento, madre, hija y yerno –Juan de Zúñiga y Avellaneda– van a manifestar en numerosas ocasiones su deseo de mejorar y engrandecer la casa palacio de la familia.

Las primeras transformaciones se corresponden con el acondicionamiento y la renovación de estructuras del edificio, que al principio quedaron bajo la responsabilidad del maestro de casas, Bustamante¹⁹. El interés de don Juan de Zúñiga será cada vez más notorio, determinando con instrucciones concretas los cambios que quería, como en el caso de las ventanas de una de las estancias del palacio²⁰.



Fig. 4. Fotografía del siglo XIX del palacio real menor. Martorell, Casa Museo de F. Santacana

En el año 1540 se emprenden las obras de mayor envergadura. La familia se encuentra en Madrid, lugar desde el que se ocuparán de las obras que acontezcan en su casa de Barcelona.

En abril de 1541, la condesa de Palamós escribe a su administrador Bernat Capeller²¹ sobre la intención de realizar un corredor nuevo en su palacio. Los datos son escasos, pero en dicha correspondencia se señala que a Madrid les han llegado las trazas de la galería que Bustamante les había enviado. Esas trazas fueron revisadas por los maestros de Madrid con los que don Juan tenía contacto, reconociendo al arquitecto de las mismas como un hombre sutil.

En la misma carta se insta al arquitecto de dichas trazas a que viaje a Madrid para informar a don Juan de Zúñiga, por lo que Bustamante debía aclarar quién era el autor, si el maestro Antonio Carbonell o Andreu Matxi. La incógnita de a quién pertenecen los planos todavía no se ha desvelado, así como el lugar donde se ubicaría esta galería. Según recoge Ahumada Batlle, Joaquim Garriga apunta a que la autoría de la obra podría ser de Matxi, aunque se terminaría bajo la supervisión de Carbonell²².

En otra de las cartas entre Hipólita Roís de Liori y Bernat Capeller se cita que Carbonell va a Madrid²³, por lo que cabría esperar que fuese él el artífice y que iniciase aquí algo desarrollado más tarde y con mayor coherencia en el palacio del lugarteniente.



Fig. 5. Azulejo del palacio real menor, siglo XVI. Martorell, Casa Museo de F. Santacana

Tanto en algunos planos del siglo XVIII del archivo del palacio barcelonés²⁴ (fig. 7) y especialmente en la acuarela de Soler i Rovirosa de 1857 (fig. 2), puede verse una galería de arcos de medio punto sostenidos por pilares o columnas con capiteles clásicos en algún caso; esta galería se levanta sobre un primer cuerpo que muestra entre sus huecos un gran arco escarzano que corresponde al tránsito que comunica con el patio posterior, por lo que las trazas del corredor de las que habla la condesa de Palamós podrían referirse a la galería del patio y se podría ver aquí un primer interés por formas que serán desarrolladas después en el patio clasicista del palacio del lugarteniente, obra que contará con algún otro elemento cuyo antecedente también hallamos en el palacio real menor.

En efecto, otras obras que acontecen en este período son las de restauración de los techos de la Sala dels Cavalls, que doña Hipólita mandó hacer a Gabriel Teras²⁵. Para esta estancia se proyecta un techo sobre tres arcos diafragma –que se mantienen de la estructura original– con setenta artesones de forma romboidal, destacando en la parte superior un cuerpo de tribunas transitable²⁶.

La tipología de estas techumbres proviene de la tradición mudéjar, pero con los Reyes Católicos se mantiene este uso hasta bien entrado el siglo XVI. En la Aljafería de Zaragoza existe una galería de tribunas transitable en la sala de los Reyes Católicos²⁷, convirtiéndose en el antecedente de este tipo de cubiertas en el reino de Aragón, aunque la más interesante para nosotros ahora es la del Saló dels Corts de la Generalitat de Valencia, posterior a la de Zaragoza y muy próxima a la que aquí tratamos según el testimonio que citamos a continuación.

En el Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia existe un dibujo²⁸ (fig. 8) en el que se detalla la disposición y la forma de esta techumbre realizada en el siglo XVI. En la leyenda del dibujo del salón se dan las medidas de éste en varas catalanas, consistentes en un largo de quince varas por ocho de ancho. La altura es de siete varas y cuatro palmos, y hasta el arquitrabe bajo tiene seis varas y cinco palmos. En la misma leyenda se señala que la estructura hasta el techo está formada por dos cornisas de



Fig. 6. Pilastras del palacio real menor, siglo XVI. Martorell, Casa Museo de F. Santacana

madera, denominadas en el plano por las letras “E”, “cornisa mayor de madera de Melis de Tortosa”; y “e”, “cornisa menor”, que según la documentación es de la misma madera y se sitúa encima de las tribunas. El techo queda señalado con la letra “F”, “también es de la misma madera, con diferentes artesones, como se demuestra”, refiriéndose a la forma de los casetones que eran rectangulares, dibujando un rombo en su interior con un pequeño rosetón en el centro.

El salón consta, según la documentación, de tres arcos de piedra –arcos diafragma (letra “D”)–, que descansan sobre pilastras de piedra de tradición gótica (letra “G”), “que se citan cortados, y no se demuestra más que un pedazo, baxo del capitel, y otro pedazo o porción encima de la basa, por no aumentar más papel”.

La tribuna la forman cuatro tramos de galerías de arcos de medio punto sostenidos por columnillas abalastradas, que a su vez se apoyan en pedestales que alternan con balaustres formando todo el antepecho (fig. 9).

Este tipo de cubiertas de madera se encuentran en otros edificios barceloneses más o menos contemporáneos al palacio real menor, entre ellos el ya mencionado palacio del lugarteniente, donde Antonio Carbonell construye, para cubrir el espacio de la escalera, una techumbre de madera abovedada que descansa sobre una galería volada apoyada en doce columnas que alternan con balaustres²⁹ (fig. 10). La bóveda de casetones y la decoración de cornisas y molduras con ovas, contarios y otros motivos clásicos son un ejemplo del incipiente gusto renacentista de procedencia italiana. El hecho de que Carbonell trabaje, ya sea de forma directa o indirecta, en el palacio real menor y en el palacio del lugarteniente puede explicar también la inclusión de esta techumbre en el último de los palacios mencionados.

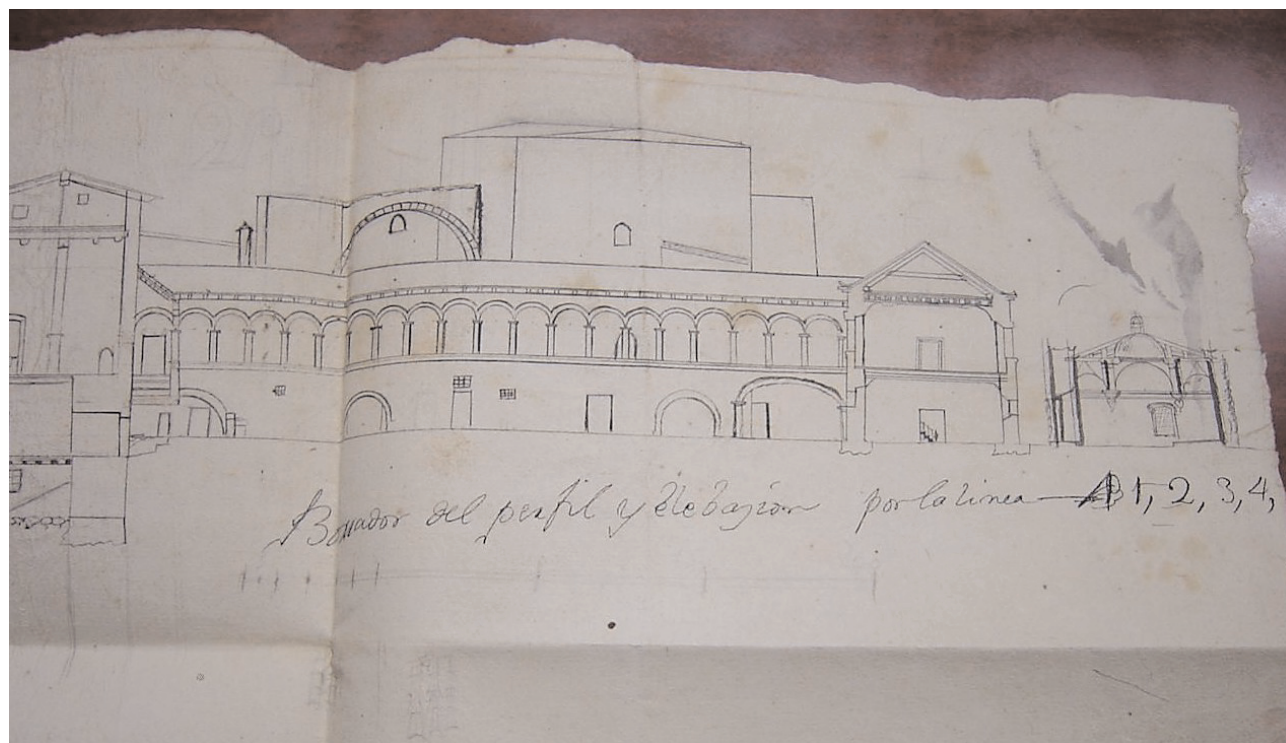


Fig. 7. Patio del palacio real menor de Barcelona en el “Borrador de perfil y elevacion”, 1749. Sant Cugat del Vallés, Arxiu del Palau, Leg. 364,21E



Fig. 8. Dibujo del siglo XVIII del salón principal o Sala dels Cavalls del palacio real menor, con un detalle de la techumbre del siglo XVI. Sanlúcar de Barrameda, Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia, Leg. 470



Fig. 9. Dibujo del siglo XVIII con un detalle de las tribunas del salón principal del palacio real menor. Sanlúcar de Barrameda, Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia, Leg. 470

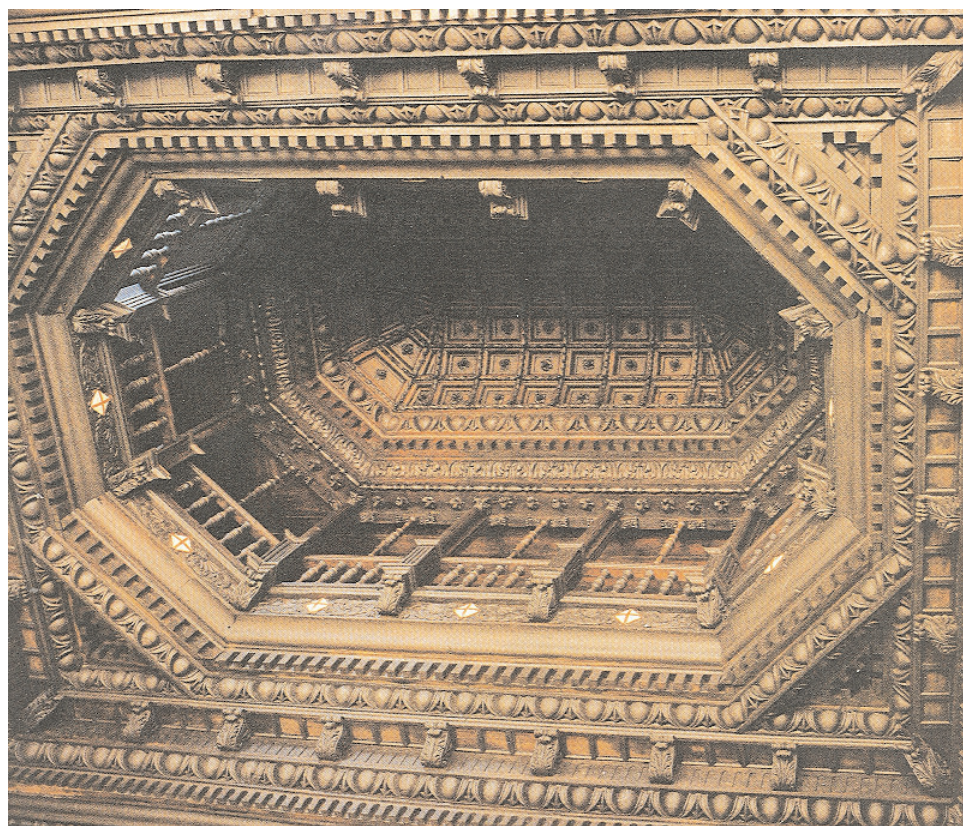


Fig. 10. Techo de la escalera del palacio del Lugarteniente (J. Garriga, *Història de l'art català. L'època del Renaixement s. XVI*. Barcelona, Edic 62, 1986, p. 133)

Como indicamos más arriba, el modelo más cercano a la techumbre del salón del palacio real menor, en formas y cronología, es sin duda el techo del Salon des Corts de la Generalidad de Valencia (fig. 11). No conocemos testimonios documentales sobre las relaciones entre ambas obras, pero no hay que olvidar que Hipólita Rois era valenciana y que en 1535 fue a Valencia, donde residió algún tiempo a causa del pleito sobre la baronía de Ribarroja que ella pretendía, coincidiendo su estancia valenciana con la realización del techo del Salon des Corts.

Por último, aunque no por ello menos importante, hay que señalar las reformas que se hacen en la capilla del palacio. El 8 de agosto de 1542, el emperador Carlos V cede el patronato real de la capilla a la familia Requesens³⁰ por los servicios prestados y por la fidelidad de don Juan de Zúñiga. A partir de entonces, la familia al completo se preocupará por embellecerla, comenzando inmediatamente los preparativos para adecuar su interior y su exterior.

La condesa de Palamós dispone que el arquitecto Andreu Matxi se encargue de acondicionar varias casas recién adquiridas para los capellanes, además de centrarse en la restauración de la capilla, donde debe apuntalar cimientos y construir la sacristía al lado del presbiterio,

tres capillas en el lado de la epístola, la bóveda de crucería de la nave central³¹ con un cimborrio o linterna (fig. 12) y el coro elevado; igualmente se restauraron la fachada y la puerta del patio³² y se hizo una nueva puerta para la fachada de la bajada de los Leones (actual calle Ataülf)³³. En el siglo XIX el arquitecto Elies Rogent sustituyó esta puerta renacentista por la medieval que estaba situada en el patio (fig. 13), más acorde con la restauración neorrománica de la fachada de la iglesia.

El 10 de mayo de 1547, tras las primeras obras de remodelación, se restablece el culto en la capilla, pero no cesan ahí los intentos por magnificar la capilla de la familia Requesens. Doña Estefanía de Requesens crea ocho capellanías como se había acordado en el testamento conjunto de su esposo. Esta señora siempre se preocupó por esta capilla y transmitió su interés a su hijo Luis de Requesens, al que instaba antes de morir para que cuidase la capilla familiar e hiciera todo lo necesario para convertirla en lugar de culto, cuidando todos los detalles y completando la labor que don Juan de Zúñiga y ella misma habían emprendido³⁴.

En el testamento de don Juan de Zúñiga y doña Estefanía de Requesens se estableció como heredero universal de sus bienes a su hijo, que durante toda su vida se afanó

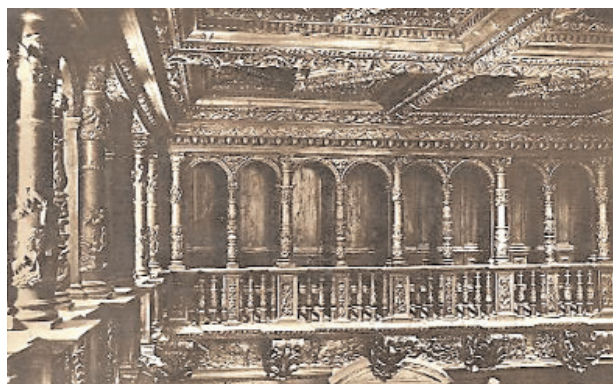


Fig. 11. Techo del siglo XVI del Salón des Corts del palacio de la Generalidad de Valencia

en devolver a su casa-palacio el esplendor que tuvo en épocas antiguas con ampliaciones y mejoras constantes, estando siempre presente en su mente la capilla del palacio como se recoge en testimonios de su época y de las posteriores:

El excelentísimo Don Luis de Requesens hijo primogénito y heredero universal de dichos excelentísimos señores Don Juan, y Doña Estefanía atendiendo a la devoción y aumento que sus padres le havian encargado de dicha iglesia la tuvo nueva veneración, y trabajo todo el tiempo de su vida en enriquecerla de muchos, y muy preciosos ornamentos, y alajas de plata y santas reliquias, que de roma, treveris, y de colonia, y otras partes de la Europa hizo llevar a aquélla iglesia, y asimismo procuro muchas bulas, y privilegios, con que las santidades de Pío quinto y Gregorio trece la ilustraron y ennoblecieron cuio resumen y de las indulgencias de dicha iglesia se pondran en otro capitulo. 10 tt y otras 10 por la capilla³⁵.

Luis de Requesens y el conjunto del palacio menor

La carrera política de Luis de Requesens y Zúñiga, comendador mayor de Castilla de la orden de Santiago, lugarteniente de don Juan de Austria, capitán general de la Mar, embajador del monarca Felipe II ante la Santa Sede y gobernador de los territorios de Milán y de Flandes, le mantendrá alejado durante una gran parte su vida de sus posesiones más queridas, el palacio menor de Barcelona y su capilla, pero no por ello caerán en su olvido, sino todo lo contrario, estarán siempre presentes en su mente, tratando de embellecerlas y mejorarlas³⁶ en la medida de sus posibilidades.

Las primeras actuaciones del nuevo propietario se dirigen a concluir las obras de la capilla del palacio y su ornamentación, tal como le había pedido su madre; por



Fig. 12. Antigua capilla del palacio real menor, remodelada entre los siglos XVI y XIX

ello no duda en firmar un contrato con Martín Díez Liatzaso³⁷, en el año 1556, para que se encargue de la construcción del retablo mayor de dicha capilla. Más tarde será Isaac Hermes quien realizará no solo las pinturas del retablo mayor sino también varias tablas para las capillas laterales³⁸.

De la reforma del palacio se ocupará durante su estancia en Génova. Requesens había entrado en Roma como embajador de Felipe II ante Pío IV en septiembre de 1563, pero las difíciles relaciones con el papa y especialmente el problema de la precedencia entre Francia o España en el protocolo del Vaticano hicieron que el rey ordenase a Requesens salir de Roma, por lo que abandonó la ciudad en agosto de 1564 y marchó a Génova, donde permaneció hasta la muerte del papa en diciembre de 1565.

Esta estancia fue aprovechada por Requesens para cumplir la última voluntad de doña Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria e hija de los marqueses de Zenete, quien en su testamento había encargado a Requesens que se ocupase de la realización de una tumba monumental para sus padres y una “lancha” para ella. Dado que Génova era el lugar preferido de los españoles para sus encargos de escultura, Requesens consiguió allí un dibujo de Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, para la tumba



Fig. 13. Restos de la puerta de acceso del siglo XIII a la antigua capilla del palacio real menor

de los marqueses y en diciembre de 1564 contrató con dos escultores genoveses la realización de las obras³⁹.

Castello era por entonces el artista más solicitado en Génova, tanto para trabajos de arquitectura como de escultura y pintura, y Luis de Requesens trató también con él la reforma de su palacio de Barcelona y algunos trabajos de escultura para sus otras casas de España.

El primer testimonio referente a la obra del palacio de Barcelona aparece en el inventario hecho en Madrid a la muerte de Castello. Como es sabido, el Bergamasco se trasladó a España en 1566 y en 1567 empieza a trabajar en las obras reales. A su muerte, en 1569, se hace una relación para el rey de las “trazas, patrones, libros y papeles que quedan a la muerte de Giovanni Battista Bergamasco” y en ella figuran las trazas de la casa de Requesens, por entonces comendador mayor de Castilla: “Item otro envoltorio donde estaban unos papeles de trazas grandes y pequeñas que dixeron ser trazas de Arquitectura de la Casa de Comendador Mayor de Castilla, pusieron en número quarto”⁴⁰.

Partiendo de este inventario, se puede llegar a la conclusión de que las trazas ejecutadas por Castello –y perdidas– son el origen de las cuestiones que el comendador Requesens plantea al abad y oficiales de su casa, la “Memoria de las cosas a que ha de responder el Sr abad capellán con consejo de los oficiales de Barcelona en lo que toca a la fábrica de la casa”⁴¹. El documento está fechado el 26 de enero de 1565 en la ciudad de Génova y presupone el envío previo desde Barcelona de una traza actualizada del palacio real menor. Se solicitan datos administrativos y económicos a los que puede responder el abad, pero también técnicos, para lo que son necesarios los oficiales de la fábrica de la casa. El interés de su contenido no solo reside en las noticias que da sobre la situación del palacio español en esos años y sobre los deseos de Requesens para reformarlo “a la italiana”, es decir, “a lo clásico”, sino también en que permite conocer la forma de relación entre clientes españoles y artífices italianos y especialmente el tipo de datos que estos últimos solicitan para la realización de sus proyectos o trazas “a distancia”. En este sentido el documento en cuestión es único.

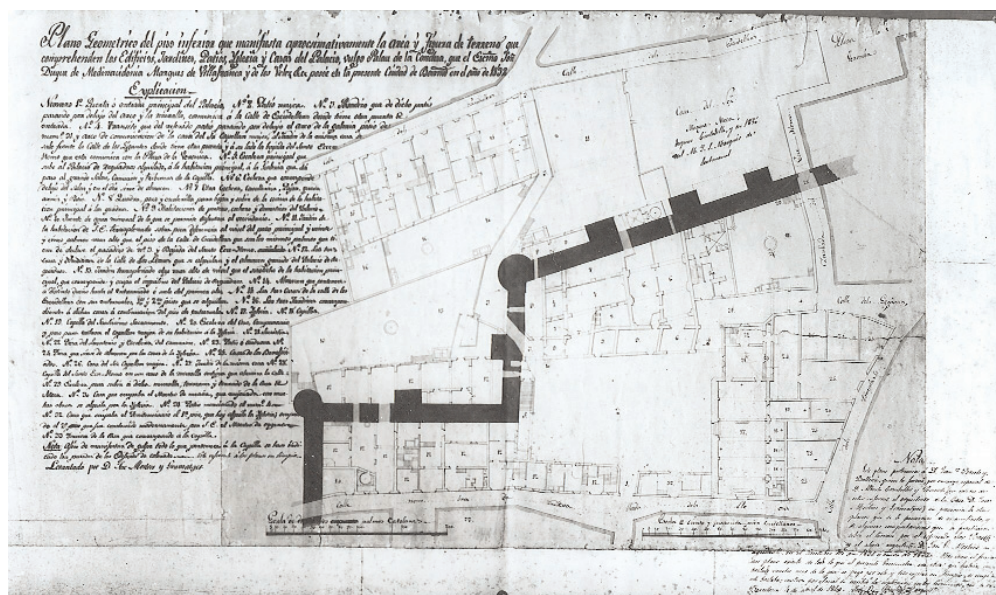


Fig. 14. Francesc Bosch y Ballescà, Plano del palacio real menor, 1832. Barcelona, Archivo Amatller

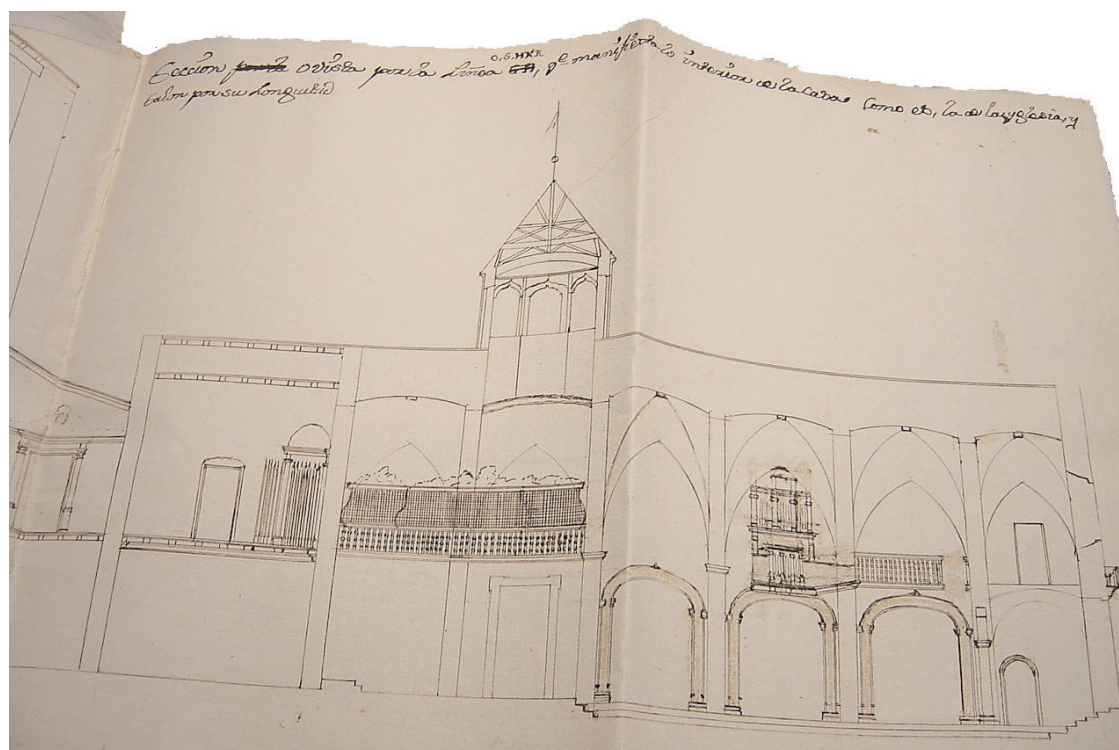


Fig. 15. “Sección o vista por la línea que manifiesta lo interior a la casa como es, la de la yglesia y salón por su longitud”, siglo XVIII. Sant Cugat del Vallés, Arxiu del Palau, Leg. 364,4

El texto habla igualmente de un tipo de obra habitual entre la nobleza española en el siglo XVI: lo que se pretende no es una obra nueva desde cimientos, sino una reforma más o menos profunda y costosa de sus “casas principales” para darles un aspecto y dotarles de unas comodidades más acordes con los tiempos y las características de la arquitectura clásica italiana⁴².

En síntesis, la “Memoria” enviada por Requesens solicita aclaraciones sobre las medidas empleadas (cana de Castilla de diez palmos o de Barcelona de ocho [n.º 1], sobre la forma de tomarlas [núms. 2 y 4], sobre medidas necesarias que no se han enviado [n.º 6], sobre la forma de hacer la traza [núms. 3 y 17], sobre la diferencia de nivel en el terreno de patios y huerta [n.º 5], sobre el alcance o necesidad de los derribos [n.º 6], sobre la resistencias de ciertos muros para recibir bóvedas o nuevas estructuras [núms. 7, 8 y 18], sobre materiales que se podrían reutilizar o sobre el coste de algunos otros en España [núms. 9 y 22], sobre la utilización y propiedad de terrenos colindantes [n.º 10], sobre el costo y las posibilidades de adquirir casas próximas y necesarias para la reforma [núms. 11, 12, 15 y párrafo final con advertencia de callar sobre sus intereses de compra para evitar la subida de precios], sobre la alternativa de abrir o cerrar lucas de casas próximas [n.º 13] y sobre los derechos vecinales en relación con el agua de la fuente del patio principal del palacio en caso de desplazamiento de ésta [n.º 14]⁴³. También

hay cuestiones referentes al tipo de chimeneas existentes para encargar otras en consonancia con ellas [n.º 21], a la presión del agua para saber el tipo de fuentes que se pueden hacer en Génova [n.º 23], o al texto de las inscripciones funerarias de sus padres para renovar las lápidas de la capilla [n.º 20].

Consideradas más ampliamente todas las cuestiones de la “Memoria” y contrastadas con los planos conocidos del palacio podemos tener una idea del alcance de la reforma propuesta.

Las primeras indicaciones que recoge el documento expresan el deseo de salvar los desniveles existentes entre el patio principal, el patio situado cerca de las cocinas y la huerta. Dicha nivelación se pudo llevar a cabo ya que el plano geométrico de Bosh y Ballescà de 1832⁴⁴ (fig. 14) recoge que una parte de la huerta —por entonces “jardín de la habitación de su Excelencia”— está terraplenada a poca diferencia del patio principal, mientras que el resto “es algo más alto”⁴⁵.

Otro de los planteamientos que aparecen en la “Memoria” hablan de la posibilidad de hacer un cuarto principal. Dicho cuarto se situaría sobre la sala grande, que antiguamente se usaba para celebraciones de los templarios y que lindaba con la cocina. A este respecto se pregunta si las paredes de dicha sala podrían cargar bóvedas y otros edificios o si, por el contrario, era necesario reforzarlas. La preocupación también se refería a dos arcos que hacían espaldas a la



Fig. 16. Sección con un detalle de la capilla del palacio real menor, siglo XVIII. Sant Cugat del Vallés, Arxiu del Palau, Leg. 364,4

Sala dels Cavalls ya que, si se quitaban, podían poner en peligro dicha sala. Estos arcos no se derribaron, pero no podemos asegurar que no se construyera ningún cuarto principal⁴⁶. Lo que si se reconoce en los planos posteriores es que la Sala dels Cavalls no se demolió, siendo ésta una de las opciones que se proponían en la “Memoria” –“porque por estar puesta esta sala en el sitio que esta embaraça infinito al desinio que agora se desea seguir”– y que nos indican que al menos esta parte del proyecto no se realizó. El comendador, consciente del valor de la cubierta realizada años anteriores por encargo de su abuela para esta sala (fig. 8), no pretendía destruir su patrimonio; más bien deseaba saber si se podrían trasladar y aprovecharse los materiales en otras zonas que se hicieran nuevas, más acordes con su gusto⁴⁷.

El proyecto ideal incluiría una nueva fachada para el palacio “la delantera desde la esquina de la yglesia a donde es agora la escalera principal”⁴⁸ que necesitaría más espacio que la existente y también una renovación o creación de patio y corredores con columnas que serían de piedra si se hiciesen en España, o de mármol si se hiciesen en Italia. Estos dos elementos –nueva fachada y nuevos pórticos en galerías o patios– son permanentes en la renovación de los palacios españoles del XVI. Por los testimonios que han llegado ninguno de estos dos elementos se llevó a cabo.

Otra de las preocupaciones referidas por el comendador es la intención de unificar el exterior del palacio, potenciándose con ello la protección de la intimidad de la vida desarrollada en su interior y dotando a todo el conjunto de una entidad propia, que distinguiera esta arquitectura y manifestara el prestigio de la familia que lo poseía, tal y como ocurría en toda Europa, donde la construcción arquitectónica del palacio era una demostración pública del poder económico y político de las diferentes familias.

Entre otras cosas, el comendador Requesens plantea la creación de plazas y espacios abiertos delante y alrededor de su palacio para contribuir a su distinción e independencia en el trazado urbano. El documento cita en varias partes el propósito de dicho señor de comprar casas para aumentar la plaza de Campedro o para hacer una nueva hasta el Regomir⁴⁹ ampliándola hasta que se comunicara con la fachada del palacio. En el trazado urbano de la actual Barcelona no se aprecia la ampliación de esta última plaza, por lo que se puede suponer que no se efectuaría. Esta preocupación por el trazado urbanístico y el desarrollo de plazas y espacios abiertos para mejorar el aspecto de las ciudades coincidía con el espíritu renacentista y con los cambios de trazado urbanísticos que, por ejemplo, se estaban dando en la ciudad de Génova en esos años con la creación de la Strada Nuova, tan admirada por

los españoles. Estas influencias italianas fomentaban las inquietudes del comendador que él pretendía materializar en su añorada Barcelona.

En relación con la muralla, concretamente la zona de la torre de los Leones, se pretendía ampliarla, rompiendo para ello la pared donde estaba situada la galería con las ventanas que daban a la huerta, ya que de otra manera no se podrían aplicar los cambios necesarios para mejorar esa zona. Desconocemos si se produjeron estos cambios, que no se pueden apreciar ni en las imágenes ni en los planos que se conservan.

Al tratar de la capilla surge otra de las características del arte italiano contemporáneo: la proporcionalidad. Requesens manifiesta que la iglesia “parece que para tan ancha es un poco corta” y que el cimborrio está demasiado cerca del altar mayor, por lo que propone ampliar la capilla por la cabecera construyendo un nuevo arco en ese lugar. Este cambio nunca se acometió, como puede verse en la documentación del siglo XVIII⁵⁰ (fig. 15). Sin embargo, uno de los cambios que sí concluyó el comendador en lo referente a la capilla fue la galería que unía el palacio con las tribunas que poseía la capilla y que su padre, don Juan de Zúñiga, había iniciado⁵¹. En el siglo XVIII se menciona esta escalera y el pasillo en el momento de la remodelación de las tribunas y la creación de un camarín para la imagen de la Virgen⁵² (fig. 16).

También muestra la “Memoria” la preocupación de don Luis por la decoración del palacio con chimeneas monumentales, que debían armonizarse con las existentes, y de los jardines con fuentes de mármol, que habitualmente se importaban de Génova.

El último párrafo de la “Memoria” hace referencia a la realidad. En el caso de Requesens la cuestión económica era especialmente relevante y él mismo lo hace constar al final del documento, destacando que es consciente de que todo no se podrá hacer, pero lo que pretende es tener datos concretos para decidir⁵³. Lo que quiere Requesens es saber el coste de cada cosa y ver lo que se puede hacer. Para ello ha mantenido conversaciones con los oficiales genoveses, manifestando sus deseos y entregando los datos enviados de España, de tal manera que, aunque él no esté presente, ellos podrán elaborar diversos modelos para que el comendador vea cuál se adapta mejor a sus posibilidades. Así debió hacerse.

Requesens regresa a Roma en 1565 y Castello trae a España un año después los diversos proyectos —“trazas grandes y pequeñas de las casas del comendador mayor”— para seguir tratando con él. El arquitecto muere en 1569 y el comendador en 1576, solo y lejos de su familia y su hogar de Barcelona por el que él sentía tanta añoranza. Sus restos fueron trasladados a la cripta de la capilla del palacio menor y allí permanecen. En su testamento menciona “la fábrica nueva de la casa que está designada”⁵⁴ pero muy poco debió realizarse de tan gran proyecto.

Conclusión

Hasta el siglo XVI, en el conjunto arquitectónico del palacio real menor se habían hecho las reformas más importantes. En esa etapa, su arquitectura se convirtió en un ejemplo de las edificaciones góticas catalanas, teniendo como elemento principal el patio desde el que se accedía a las habitaciones del palacio. Las reformas acaecidas en el siglo XVI bajo la tutela de doña Hipólita y don Juan de Zúñiga iniciaron la reconversión del palacio en un edificio renacentista, y los proyectos de don Luis de Requesens habrían de renovar radicalmente el palacio si se hubiesen ejecutado en su totalidad.

Los siglos posteriores se caracterizaron por el abandono del palacio en manos de diversos arrendatarios, exceptuando el momento de las remodelaciones llevadas a cabo por don Fadrique de Toledo —a las que dedicaremos un próximo estudio—. Él centró el interés en la capilla del palacio con una reforma que la adecuase a los nuevos tiempos, construyendo unas tribunas y un camarín barrocos con cierta tendencia hacia formas neoclásicas que la monarquía borbónica estaba imponiendo en el panorama artístico español.

Su final en el siglo XIX se debió a que, en esos momentos, primaba el concepto de renovación urbanística frente a la rehabilitación. Los condes de Sobradiel se encontraron con un palacio ruinoso que necesitaba un gasto muy elevado para su renovación, considerándose como mejor opción la construcción de un bloque de casas y manteniendo la capilla como muestra del patrimonio recibido por sus antepasados.

Apéndice documental⁵⁵

“Memoria de las cosas a que ha de responder el Sr abad capellán con consejo de los oficiales de Barcelona en lo que toca a la fabrica de la casa”

Barcelona, Arxiu del Palau, Sant Cugat del Vallés, Leg 47,2

1: Primeramente se duda si la cana con que esta esto medido es de diez palmos, o, de ocho, y la causa que haze la duda es ser la cana ordinaria de Barcelona ocho palmos, y dezir en la traça donde esta el palm petit que son diez palmos, y tambien estar en algunas partes puesto tantas canas y ocho palmos, y parece que si la cana fuera esta no dixerá ocho palmos sino una cana más; y tambien parece por la grandeza que a mi se me acuerda del sitio que esta medido con cana de diez palmos, y aunque esto se cree es menester certificarlo.

2: Yten: en la camara que esta después de la sala donde ordinariamente se come y antes de la galería que tiene ventana al terraplen se dize que tiene de ancho dos canas y quatro palmos y el rretretillo que esta dentro que mira a la huerta se dize que tiene tres canas de largo, y pareceme que la

largueza deste rretrete es el ancho de esta cana y assi esta en la traça; es menester saber si esta el hierro en la cuenta.

3: Yten: parece que assi la sala grande como los edificios que estan cabo ella y las paredes de la huerta, y la pared delantera de la casa estan en la traça un poco mas en biax de lo que alla parece que esta la obra.

4: Yten: es menester saber si las treze canas y siete palmos que se dize que tiene de ancho el patio mayor es solamente el bazio del, o si se comprehende en ello lo que toma el portal de la puerta principal y las casas de la baylia y las otras donde solia estar la Llordella.

5: Yten: es menester saber si el suelo deste patio mayor esta ygual al suelo del otro patio que esta entre las cozinhas y la sala grande donde estan los arcos que la hazen espaldas, y assi mismo saber quanto mas altos estan estos dos suelos que el de la huerta.

6: Yten: Debxo de la sala grande, y de las otras dos pieças descubiertas que estan cabe ella ay unas capillejas viejas que salen azia la huerta, es menester embiar la medida de ellas y saber si se avian de derribar, en caso que se avia de hazer patio donde estan los arcos que arriba se dize.

7: Yten: se ha de dezir si esta pared que va de la sala grande a la cocina y la otra que esta frontera que sale azia el corredor viejo del patio mayor son tan fuertes que con rreforçarlos algo los cimientos se pudiese cargar sobrellas bovedas, y otros edeficios, o si, se abria de hazer de nuevo, en caso que hubiese de ser alli el quarto principal.

8: Yten: se ha de saber si derribando estos dos arcos que hazen espaldas a la sala grande se ponía en peligro aquella pared o sala, o si sera forzoso averlos de dexar como estan.

9: Yten: porque por estar puesta esta sala en el sitio que esta enbaraça infinito al desinio que agora se desea seguir; se pregunta si en caso que se quisiese derribar la dicha sala se podria aprovechar, y pasar el maderamiento y corredores a otras pieças, y assi mismo aprovecharse las piedras assi de la sala como de otros edeficios viejos en los nuevos que se hubiesen de hazer.

10: Yten: desde el caracol que sube encima de la sala grande asta la baxada de que va a la plaça de Campredo ay una muralla vieja que en la traça dize que tiene quatro palmos entre el qual y la dicha muralla vieja dize que ay un cielo abierto que tiene una cana y dos palmos, preguntase si assi de aquel arco como de la muralla y cielo abierto me puedo yo aprovechar o si es aquello de la ciudad.

11: Yten: se desea saber si se venderian las casas donde estan los castillos de la ciudad de manera que se pudiese juntar con la plaça de Campredo y con la calle que pasa delante de la casa del baron de rill y la dicha calle de la devallada, de manera que todo fuese como una plaça; y de que costa seria.

12: Yten: se pregunta si para hazer ir la mi casa por esta parte ay mas casas que comprar de la del boticario de la placeta de Campredo y della del Sr de la ciudatella y

que podian costar estas poco mas o menos.

13: Yten: se pregunta si puedo yo forçar a que se cierre aquella ventana del señor de la ciudatella que cahe sobre la huerta, o si podria yo quitarle la vista con hazer una pared dos palmos mas adentro y assi mismo se pueden forçar a cerrar las otras ventanas que cahen sobre la huerta que estan en las otras casas frontero desta.

14: Yten: se pregunta en caso que se hiziese la delantera desde la esquina de la yglesia a donde es agora la escalera principal pues queda la fuente dentro desto, si seria yo obligado a sacalla fuera del patio para el servicio comun de los vecinos, o si como cosa propia mia la podria dexar dentro dentro o donde me pareciese.

15: Yten: se desea saber si las dos casas que yo tengo, una donde posa queralt y otra que se compro de rrocallau-re llegan asta el rregumir, o si tienen otras a las espaldas, y assi mismo quantas casas seria menester comprar para hazer plaça hasta el rregumir, comprehendiendo en ellas la de Micer font y doña Leonor de Buxados, y de que costa poco mas o menos podria esto ser.

16: Yten: en caso que no fuese menester seguir la escalera que don Juan mi señor començo que esta cabe la capilla; se pregunta si seria cosa conviniente alargar por alli dicha yglesia un arco porque parece que para tan ancha es un poco corta, y parece que desta manera quedaria el zimbório en mejor proporcion no estando tan cerca del altar mayor como agora esta, y desease saber que costa podria aver en esto.

17: Yten: en la traça parece que ay quatro capillas colaterales sin la sacristía y pareceme que alla no son mas de tres.

18: Yten: se pregunta en caso que se quisiesen hazer dos otras pieças donde es agora la galeria desde la pieça que esta antes de ella asta la torre de los leones si se podria rromper la pared gruesa que esta en la dicha galeria donde estan las ventanas que miran a la huerta sustentandose las bovedas que estan encima y hazer otra pared mas azia la huerta sobre que las dichas bovedas cargasen, porque otramente no se pueden hazer las pieças que alli se pretenden.

19: Yten: deseo que si alla ay memoria de la traça que don Juan mi Sr, que aya gloria pensaria seguir se embie porque nunca he sabido el desinio que se tuvo quando se començo aquella escalera.

20: Yten: se ha de embiar el letrado de la sepultura de don Juan mi Sr, que este en el cielo porque asi este, como el que se haze para poner en la piedra para mi señora pretendiendo hazer poner en otra piedra y que se asiente en una pared de la yglesia, pues donde estan se pisan y no se leen.

21: Yten: la chiminea de que falta la pieça cuya medida aca se embio no se dize si es de mármol negro o blanco; y desease saber de que medida y talla son las dos chimineas que alla estan para que se vea como an de ser las demas que de aca se embiaren.

22: Yten: tambien se desea saber si ay en casa una piedra negra y lo que costaran alla, assi como la blanca de la mejor que se usa, los encajes de ventanas y puertas muy bien labradas y assi mismo lo que costarian columnas de piedras para patio y corredores para ver quanta diferencia abra en el coste de llevarse de aca hecho de mármol o hacerse alla de piedra.

23: Yten: y porque yo pienso hazer llevar de aca algunas fuentes de mármol assi para la huerta de Molin de rrey como la de Barcelona, deseo saber si el agua de en hambas puede subir quanto quisieremos, o si no se diga asta que altura podra subir cada una dellas para que conforme a esto se desinen aca las fuentes.

No se espante V.m. de que pregunte tantas cosas, y no presuponga por esto que las quiero hazer todas que bien se que para ello no basta la vida de un hombre ni muchos, mas que mi hazienda, pero deseolas saber todas para escoger entre ellas la mejor y a menos costa se pueda hazer; y ya tengo platicado con los oficiales de aca todo mi desinio, de manera que aunque no me halle [...] viendola ellos puedan hazer algunos modelos y lo que toca a lo que aquí se pregunta de costes de cosas que se desean comprar se ha de saber de manera que no lo entiendan los dueños, porque si después se resolviese [?] en comprar alguna no se encarezcan viendo que se desean; Fecha en Genova a XXVI de henero de 1565.

NOTAS

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación HAR2009-11687 financiado por el MICINN.

¹ Anna Maria ADROER I TASSI, "El palau de la reina Elionor: un monument desaparegut", *Lambaré, estudis d'art medieval*, vol. VI (1991-93), p. 249.

² *Ibidem*, p. 247.

³ José María MARCH, *La Real capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1955, p. 10.

⁴ Sobre el emplazamiento del conjunto anterior al siglo XVI puede verse el gráfico incluido en el artículo de Fuguet citado en nota 17. En la vista de Wyngaerde de 1563 –tomada desde Montjuich–, el autor escribe "comendador mayor" sobre unas casas situadas entre la iglesia de San Miguel –ciertamente próxima al palacio real menor– y la de Santa María del Pi, lo que ha hecho identificar el espacio verde junto a las murallas que limitan con la rambla con los jardines de la casa (F.M. *Barcelona* en Richard L. KAGAN, *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 1986, p. 167), sin dar razones del traslado del palacio hacia el sur hasta convertir sus murallas en las de la rambla, con las que nunca limitaron, como puede verse en los restos conservados, en la bibliografía citada, en las noticias de su ampliación que se indican aquí y en la ubicación de las casas modernas edificadas sobre el antiguo solar del palacio. La vista de Barcelona en *Civitates Orbis Terrarum* –tomada igualmente desde Montjuich– y basada, como es sabido, en un modelo de 1535 (A.G.E., "Primeres visions", en *Retrat de Barcelona*, vol. I, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1995, pp. 67-72) muestra al sur de la iglesia de Santa María del Mar varios lienzos y torres de las murallas y junto a ellos una casa con arcadas, aproximadamente en el lugar donde se ubicaba el palacio real menor, aunque ninguna otra cosa sirve para determinarlo.

⁵ Francesc CARRERAS Y CANDI, *Geografía General de Catalunya. La ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1916, p. 423.

⁶ José PUOÁN, *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. II. Arte gótico de la Europa occidental siglos XII, XIV y XV*, Madrid, 1984, p. 546.

⁷ Antoni BORRÁS Y FELIU, "Luis de Requesens. El Palau Menor", *Revista San Jorge*, n.º 83 (1971), p. 111.

⁸ ADROER I TASSI 1994, *op. cit.*, p. 251.

⁹ *Ibidem*, p. 252.

¹⁰ Juan AINAUD; José GUDIOL; Pablo VERRIE, *Catálogo monumental de España: la ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947 p. 261.

¹¹ Daniel CID MORAGAS, "La restauració del desaparegut Palau Reial Menor de Barcelona a través del llibre d'obra. El cas de la sala major (1376-1378)", *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, n.º 18 (1997), p. 419.

¹² MARCH 1995, *op. cit.*, p. 13.

¹³ ADROER I TASSI 1994, *op. cit.*, p. 253.

¹⁴ Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) [desde ahora, ADMS] Leg. 470, plano de 1749. Agradece

mos mucho al Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia las facilidades concedidas para estudiar y fotografiar los documentos de su archivo.

¹⁵ Como es sabido, el museo conserva diferentes piezas del palacio real menor que compró Francesc Santacana y Campmany cuando se derribó el palacio. Agradecemos mucho al Museo Santacana la posibilidad de fotografiar estas piezas.

¹⁶ Joan FUGUET, "La casa del Palau del Temple de Barcelona", *Locus Amoenus*, 7 (2004), p. 104.

¹⁷ Eulàlia AHUMADA BATLLE, *Epistolaris d'Hipòlita Rois de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*, Valencia, 2003, pp. 348-350, carta 157 de Doña Hipólita Rois de Liori a Miquel Noia, Barcelona, 7 de noviembre de 1524.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 288-291, carta 121 de Estefanía de Requesens a su madre Hipólita, Valladolid, 19 de marzo de 1537: "Plantar murieres y arbres de molt bona fruyta allá a on seran menester, de manera que s fes allí un molt gentil ort que conformás ab la casa".

¹⁹ *Ibidem*, p. 56. Bustamante es el Maestro de Casas "encarregat de les obres del Palau Reial Menor, l'any 1540". No se cita el nombre del maestro, por lo que es difícil relacionarlo con alguno de los Bustamante conocidos del siglo XVI.

²⁰ *Ibidem*, pp. 412-413, carta 209 de Hipólita Rois de Liori a Bernat Capeller, Madrid, 10 de noviembre de 1540: "Direu a mestre Gabriel, lo fuster, que no comense les finestres de la sala fins que Bustamante sia aquí, perquè se'n porta instructions de la manera que mon fill les vol."

²¹ *Ibidem*, pp. 422-424, carta 218 de Hipólita Rois de Liori a Bernat Capeller, Madrid, 19 de abril de 1541.

²² *Ibidem*, p. 423. Sobre Andreu Matxi puede verse Joaquim GARRIGA I RIERA, *Història de l'art català. L'Època del Renaixemen: s. XVI*, Barcelona, 1986; Joaquim GARRIGA I RIERA, "L'arquitectura religiosa gòtica del segle XVI", en *L'art gòtic a Catalunya*, vol. II, *Enciclopèdia catalana*, Barcelona, 2003, pp. 262-287 y Marià CARBONELL Y BUADES, "De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gòtica en Catalunya", *Artigrama* (2008), pp. 97-148.

²³ Arxiu de Palau Requesens (a partir de ahora, AP), Sant Cugat del Vallés, Leg 52: "Venerable y criat, mossen Carbonell es arribat y per ell mateyx respondre a Vres. Sres. particularment que ab aquesta no tinch temps y ell se dona tanta pressa de tornarsen que prest aureu la resposta".

²⁴ AP, Leg. 364, 21.E. Agradecemos al archivo de San Cugat las facilidades de consulta y fotografía de sus documentos.

²⁵ AP, Leg 554. Nota suelta, no relacionada actualmente con ningún plano, que lleva el siguiente texto: "Copia literal del escrito que tiene el dorso del plano del Salón: Esta es la obra que mando hacer la muy Illtre Señora Dña Hipólita de Requesens y Gayano, Condesa de Palamós, mi señora, a mí maestre Gabriel Teradas fuster, criado de su señoría. Tiene la Sala de larga veynte y ocho varas en alto justas; ava-

- jo a toda la obra de los corredores con la obra aflexida treynta e dos palmos castellanos y tres quartos = Queda debajo de los corredores a donde se ha de poner la tapicería veynte e ocho palmos. Ay en este sostre setenta artesones todo esto questa escrito y pintado es el un frente del arco.”
- ²⁶ FUGUET 2004, *op.cit.*, p. 104. Reproduce una acuarela de Soler i Rovirosa con la vista del techo de esta sala. Respecto a las tribunas del palacio menor, según se recoge en el documento de la “Memoria de las cosas en lo que toca a la fábrica de la casa”, del que más tarde hablaremos, se cita un “caracol que sube encima de la sala grande hasta la bajada que va de Campedro”. AP, Leg 47, 2.
- ²⁷ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, “El palacio de los Reyes Católicos. Descripción artística.”, en *La Aljafería*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 1998, pp. 275-280.
- ²⁸ ADMS, Leg 470.
- ²⁹ GARRIGA 1986, *op. cit.* p. 133.
- ³⁰ MARCH 1955, *op. cit.* p. 15.
- ³¹ Ibidem, p. 18. “La bóveda de las capillas tendría una clave de piedra con cuatro evangelistas o Ángeles a los lados y cuatro brazos, los cuales brazos habían de tener cuatro ‘copadas’, dos a cada lado y la clave en medio con un santo. Así se hizo; en la primera capilla hay en los ángulos los evangelistas en piedra, en la segunda, cuatro Ángeles y en la tercera cuatro figuras aladas. En los arranques de las arcadas y en los pies hay figurillas curiosas de los animales. Encima de la bóveda debía ir un rostro para lanzar el agua a la calle”.
- ³² FUGUET 2004, *op.cit.*, p. 105.
- ³³ Ibidem, p. 106. Fuguet sugiere incluso que en esos momentos se pudo cambiar la orientación del templo.
- ³⁴ “Carta de mi señora Doña Estephania para su hijo el comendador mayor de Castilla don Luis de Requesens y Zuñiga estando en lo último de su vida” (Londres, The British Museum, Add.16176, fols. 203 y 203v.): “Después de vuestros hermanos, la cosa mas cara que tengo que encomendaros es esta iglesia que vuestro Padre rehedifico y doto, faltan algunas cosas que hazer enella. Assi como Retablos y Organos y otras cosillas [...] os ruego que vos lo hagais [...] y puesto que vuestro Padre hizo lo más, que fue fundarla, no os descuideis Vos en entretenerla”.
- ³⁵ ADMS, Leg 470: “Relación o descripción sumaria de la Capilla del Palau de Barcelona de sus privilegios forma de el rezo y oficios de ella, entierros que tiene, días festivos que celebra, reliquias que hai en ella, privilegios e indulgencias, alhajas de plata y ornamentos hecha en Madrid a 21 de agosto de 1683, por Don Pedro Juan Esteve Capellán de ella”.
- ³⁶ El interés que su familia había manifestado por mejorar sus propiedades lo adquirió el comendador mayor, como demuestra la abundante información que en el archivo del palacio se conserva sobre las casas que Luis de Requesens y Zúñiga iba comprando con objeto de ampliar su palacio, por ejemplo, las adquisiciones que hizo de casas en la calle Mercader; véase AP, Leg 47, 2: “Cuentas de obras hechas en la casa de la calle Mercader, fuera de la muralla o las que ocupaban con los infantillos y el maestro de la capilla, contiguas a Duray, que compró en pública almoneda en 1559”.
- ³⁷ Xavier de SALAS, “Escultores renacientes en el Levante Español, Martín Díez de Liatzasolo”, *Anales y Boletín de museos de arte* (1943), pp. 115-118. El documento fue publicado por José. M^a. MARCH, *El comendador mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el gobierno de Milán 1571-1573*, Madrid, 1943, pp. 373-375.
- ³⁸ Sofía MATA DE LA CRUZ, *Isaac Hermes Vermey. El pintor de l'escola del Camp*, Tarragona, 1992.
- ³⁹ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete», *Archivo Español de Arte* (1978), pp. 323-336.
- ⁴⁰ Giovanna ROSSO DEL BRENNIA, *Giovanni Battista Castello*, en *Pittori Bergamaschi dal secolo XIII al XIX*, Bérgamo, 1976, p. 390.
- ⁴¹ AP, Leg. 47, 2. Reproducido en su totalidad en el Apéndice documental.
- ⁴² El caso más cercano en fecha y circunstancias es el del palacio de don Álvaro de Bazán en El Viso. El almirante español obtuvo en noviembre de 1564, o sea, poco después de la llegada a Génova de Requesens, una traza del mismo arquitecto –Castello– para la reforma de su palacio español, y dos años después el Bergamasco viajaría a España con Bazán para hacerse cargo de la obra, en la que el I marqués de Santa Cruz invirtió gran parte de su fortuna; véase Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *Entre España y Génova. El palacio de don Álvaro de Bazán en El Viso*, Madrid, 2009.
- ⁴³ En el plano de Bosch y Ballescá –al que nos referimos más adelante– puede verse que no hubo desplazamiento en la fuente.
- ⁴⁴ El plano original de 1832, acuarelado y con la explicación, se conserva enmarcado en la sacristía de la antigua capilla del palacio. El que aquí reproducimos añade una nota fechada en 1860, en el margen inferior derecho, que no afecta a los datos que aquí nos interesan.
- ⁴⁵ Los textos corresponden a la “explicación” existente en el mismo plano.
- ⁴⁶ En fig. 2 se ven perfectamente los dos arcos que están adosados a la pared de la sala grande en la primera planta, lo que confirma que no fueron destruidos. Además, en el plano de Bosch y Ballescá se señala claramente una escalera, que se sitúa en la parte inferior del espacio al que nos estamos refiriendo y que se describe como “escalerilla para bajar y subir de la habitación principal a las quadras”.
- ⁴⁷ AP, Leg 47, 2: “[...] pasar el maderamiento y corredores a otras piezas nuevas, y assi mismo aprovecharse las piedras.”
- ⁴⁸ Lo que implicaba el desplazamiento de la fuente, como ya se ha visto.
- ⁴⁹ En su testamento, Requesens menciona algunas casas que había comprado; véase Antonio MATILLA TASCÓN, *Testamentos de 43 personas de Madrid de los Austrias*, Madrid, 1983, p. 13.
- ⁵⁰ AP, Leg. 364, 4, plano del año 1749. En él se ve perfectamente el cimborrio de forma octogonal en el segundo tramo de la iglesia. En la actualidad, dicho cimborrio no existe ya que fue destruido en una reforma realizada en el año 1968.
- ⁵¹ En 1573 se publica la obra de Antonio de lo Frasso *Los diez libros de fortuna d'amor* (Barcelona, en casa de Pedro Malo), en la que se dedica un espacio considerable a la familia Requesens y a su palacio de Barcelona; de su texto podemos obtener confirmación de la riqueza del jardín, de la existencia de edificios de distintas épocas, del solado de azulejos, del acceso a la capilla desde el patio y de la galería que unía el palacio con las tribunas: “llegó al palacio del comendador mayor de Castilla, [...] en el qual muy principales edificios antiguos y modernos, labrados al Romano, se mostrávan y en entrándor por la puerta de la calle mayòr, diò en un àncho patio que a la màno derecha tenia un sumptuòso y moderno templo, donde las damas y señoras del palácio por un corredor ivan cada día a rezar al tèmple”; se ha utilizado la edición de Henrique Chapel, Londres, 1740, tomo segundo, p. 126. Véase también Maria. A. ROCA MUSSONS, “La città di Barcellona: spazio bucolico-cortese nel romanzo di Antonio di lo Frasso “Los diez libros de Fortuna d'Amor”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (1988), pp. 29-56 y Eulàlia DURAN “El silenci eloqüent. Barcelona en la novel·la *Los diez libros de Fortuna d'amor* d'Antonio Lofrasso (1573)”, *Llengua & Literatura* (1997), pp. 77-100.
- ⁵² AP, Leg 364, 4: sección o vista por la línea que manifiesta lo inferior a la casa como es, la de la iglesia y salón.
- ⁵³ Sobre la situación económica de Requesens da testimonio su testamento de 1573 en el que hace constar que, si tuviere más hijos varones del que ya tiene, “no les puedo dejar cantidad de hacienda, por ser la mía tan poca y no dejar a su hermano mayor sin nada” por lo que se les privará de la legítima según facultad que tiene del rey, y se les dará 500 ducados de renta a pagar por su hermano mayor, pero si no se les puede privar de la legítima, entonces se les privará de los 500 ducados. También establece que si tuviere más hijas de las que ya tiene, por el mismo motivo “procuren de persuadirles que se metan monjas [...] pues no tienen con qué casarse, como hijas de quien son” dejándoles 600 ducados de dote en ese caso, “pero si no quisieren ser monjas, no les fuerzen a ello y en esta caso mando a cada una de mis hijas cuatro mil ducados de que se les compre renta con que se alimenten” y se crien en casa con su madre, o con su tío [Juan de Zúñiga], o con “alguna señora parienta nuestra [...] hasta que Dios les depare estado cual les convenga”; véase MATILLA TASCÓN 1983, *op. cit.* pp. 22-23. Tal vez influyese en su mala situación económica su afición al juego que menciona su madre en la carta citada en la nota 35 e igualmente aparece reflejado en las deudas que reconoce Requesens en su testamento.
- ⁵⁴ MATILLA TASCÓN 1983, *op. cit.* p. 13.
- ⁵⁵ En la transcripción se ha respetado la ortografía y la puntuación del texto original.

De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional

Francisco Javier Herrera García
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 12 de junio de 2012
Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 24, 2012, pp. 49-68
ISBN. 1130-5517

RESUMEN

Entre 1683 y 1694 se proyectó dotar a la Capilla Real de Sevilla de un vistoso retablo de mármoles coloreados, para el que fue seleccionado un diseño efectuado por el arquitecto de retablos Bernardo Simón de Pineda. El principal impulsor del mismo fue el arzobispo Jaime de Palafox, que previamente lo había sido de la diócesis de Palermo. Prueba del alcance del proyecto, fue que se consultara y pidieran diseños a Giovanni Battista Contini, en Roma, así como al arquitecto Angelo Italia y al ingeniero Scipione Basta, en Palermo, quienes revisan e informan sobre las ideas que llegaron de Sevilla. La falta de medios daría al traste con la idea.

PALABRAS CLAVE

Capilla Real de Sevilla. Retablo de mármoles. Diseños arquitectónicos. Arzobispo Jaime de Palafox. Bernardo Simón de Pineda. Francisco de Herrera “el Joven”. Giovanni Battista Contini. Angelo Italia. Scipione Basta. Baldassare Pampilonia.

ABSTRACT

Between 1683 and 1694 a colorful marble altarpiece was projected for the sevillian Royal Chapel, and was selected for, a design by the altarpiece architect Bernardo Simón de Pineda. The archbishop Jaime de Palafox was the main driver and patron, who had previously been at Palermo's archdiocese. The best evidence of the project range, was the demand of reports and designs to Giovanni Battista Contini, in Rome, and to the architect Angelo Italia and the engineer Scipione Basta, in Palermo, who check and report the ideas coming from Seville. The stock lack made it unobtainable.

KEY WORDS

Seville's Royal Chapel. Marbles altarpiece. Architectural designs. Archbishop Jaime de Palafox. Bernardo Simón de Pineda. Francisco de Herrera “the younger”. Giovanni Battista Contini. Angelo Italia. Scipione Basta. Baldassare Pampilonia.

Las celebraciones que festejaron en Sevilla el “nuevo culto” al rey san Fernando por espacio de dos semanas, a partir del 25 de mayo de 1671, significaron un instante cenital de la cultura y la sensibilidad barroca de la ciudad. Las solemnidades festivas, litúrgicas, procesionales, unidas al ornato de plazas, calles y, sobre todo, del interior catedralicio, fueron cabal exponente tanto de gustos y apetencias populares, como del alto nivel artístico, estético y retórico que la cultura barroca había alcanzado en España en general y Sevilla en particular. Sin duda, el mejor y prin-

cipal testimonio de aquellos acontecimientos es el libro que relata, describe e ilustra gran parte de los fastuosos actos y sus complementos persuasivos, una auténtica obra de arte en sí mismo, debido a Fernando de la Torre Farfán¹ (fig. 1). Todo el ceremonial, los decorados, las arquitecturas efímeras, los alambicados jeroglíficos, las leyendas, los moteles, las imágenes pictóricas y escultóricas, ilustraron un complejo y poliédrico entramado sensorial y simbólico que sentaría las bases y daría aliento a posteriores empresas ornamentales y artísticas, especialmente



Fig. 1. F. Ertinger, Túmulo levantado en la catedral de Sevilla por Bernardo Simón de Pineda en 1671, según un grabado antuerpiense de finales del siglo XVII

en el ámbito catedralicio, elocuente expresión de la larga espera por obtener la canonización del legendario rey conquistador de Sevilla².

La Capilla Real, panteón del propio rey, su esposa y su hijo Alfonso X, aparte de santuario mariano en el que se rinde culto a la principal de las Vírgenes entronizadas por el monarca, la Virgen de los Reyes, fue lugar privilegiado en cuanto a tentativas, proyectos y reformas planeadas a partir de aquel año (fig. 2). Su ya de por sí esmerada fábrica, finalizada en la segunda mitad del XVI³, ahora se pretende actualizar de acuerdo con el *in crescendo* barroco que opera en la ciudad a lo largo de la segunda mitad del XVII, de manera que las propias reliquias del rey tenido por santo, fueran decorosamente expuestas al culto y se subrayara su categoría, para lo cual se proyectó una nueva urna pensada para contener sus restos además de servir al culto oficializado desde 1671 (fig. 3). Después de múl-

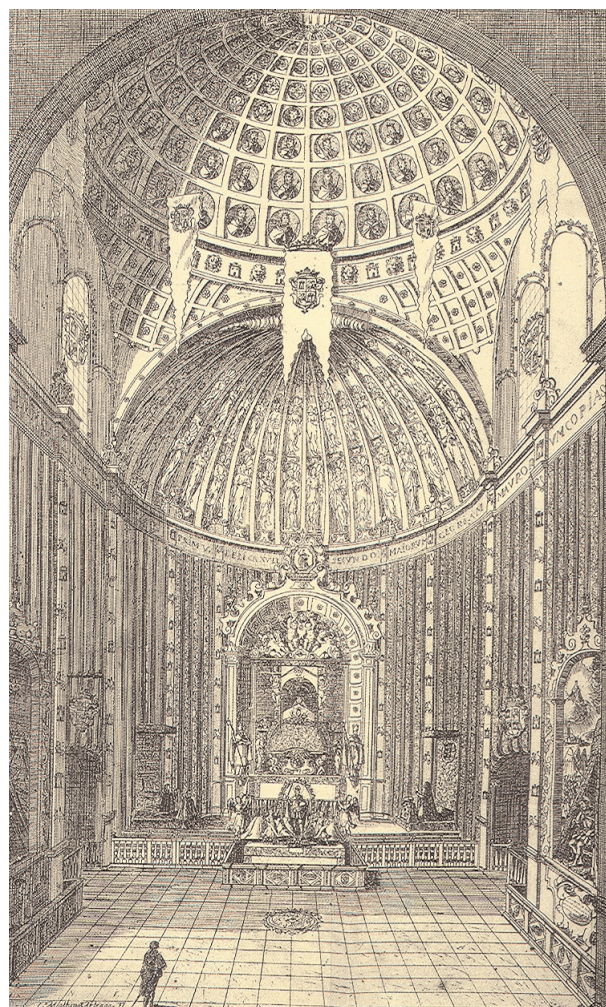


Fig. 2. Matías de Arteaga, Decorado de la Capilla Real durante las celebraciones festivas de 1671

tiples ideas y proyectos, sería esta la única obra finalmente lograda, ya entrado el siglo XVIII. Por otra parte, asociada a la nueva urna y a su ubicación, se planificó la escenografía del presbiterio de la capilla renacentista, transformando sus gradas, balaustradas, solerías y disponiendo un fastuoso retablo que venía a romper la ya ancestral tradición sevillana de retablistica lúgnea, para en su lugar proveer una grandiosa máquina de mármoles mixtos y bronce, según modelos italianos que, después de muchas ideas y proyectos, se vería finalmente frustrada. Nos centraremos en este capítulo fundamental, el de la proyección del nuevo retablo, en los planteamientos y las directrices que lo estimularon, el debate internacional que generó, así como en las dificultades que a la postre impidieron su materialización.

Resulta mejor conocido el largo proceso proyectual y la ejecución de la urna de plata, obra en lo esencial del platero Juan Laureano de Pina, que parte de proyectos,



Fig. 3. Presbiterio de la Capilla Real

debidos a múltiples artífices, la mayoría desconocidos aunque el fundamental, con notables reformas, parece ser el planteado por Francisco de Herrera “el Joven” aquel mismo año, 1671, y llevado a la práctica por Pina desde 1690⁴. Si bien a partir de 1685, cuando el arzobispo Palafox accede a la Archidiócesis sevillana, la urna y el retablo mayor que entroniza a la Virgen de los Reyes se conciben junto a la reforma de gradas de acceso al presbiterio con un plan unitario, la realidad es que después del segundo de los años citados, 1690, no sin numerosas dificultades financieras, el proyecto de la rica urna de plata poco a poco se hace realidad⁵, mientras los planes sobre el retablo y el presbiterio, después de abundantes debates, quedarían pospuestos y posteriormente abandonados por dificultades de tipo económico, de forma clara desde 1701, coincidiendo con el óbito de Jaime de Palafox, principal impulsor de estas obras.

Respecto a la remodelación del presbiterio y el retablo, en 1982 Alfonso Pleguezuelo dio a conocer y analizó por primera vez el vistoso proyecto elaborado por Bernardo Simón de Pineda, aprobado por la Real Cámara en 1689, posteriormente estudiado en profundidad por Paulina Ferrer, y que hoy sabemos que fue impulsado por el arzobispo Jaime de Palafox y finalmente sería abandonado ante la imposibilidad de reunir el caudal preciso para



Fig. 4. Anónimo, Retrato del arzobispo Jaime de Palafox y Cardona, siglo XVIII. Catedral de Sevilla

su puesta en práctica⁶ (fig. 5). Hasta ahora este es el único testimonio gráfico del retablo proyectado, pero la documentación que manejamos permite establecer cómo fueron varias las trazas confeccionadas, no sólo en Sevilla sino también en Roma y Palermo, estas últimas elaboradas a partir de las primeras⁷.

El desarrollo de la idea: protagonistas, trazas y frustración

A pesar de que en 1671 se preveía ya, según diseños de los maestros sevillanos Francisco de Ruesta y también de Francisco de Herrera, una transformación importante del presbiterio⁸, con un nuevo retablo pétreo que no se define con precisión, el asunto que parece causar mayores desvelos tanto a artistas como a patrocinadores es el de la urna para los restos mortales del rey santo y su ubicación a los pies de la imagen mariana. En los años siguientes continúan los planes para la fastuosa “caja relicario”, sin que se mencionen en adelante novedades referidas al retablo que, por supuesto, no se llega a desarrollar, ni se ofrecen nuevas soluciones sobre el mismo. En el informe que elevan en 1674 Matías de Arteaga y Bernardo Simón de



Fig. 5. Bernardo Simón de Pineda, *Traza para la reforma del presbiterio de la Capilla Real de Sevilla*, 1689. Sevilla, Archivo Municipal

Pineda se refieren expresamente a la urna y la reforma del presbiterio y a la necesaria elevación del tabernáculo de plata de la Virgen, dispuesto en el retablo de madera todavía hoy subsistente, ejecutado por Luis Ortiz de Vargas hacia 1647⁹. No mencionan en ningún momento retablo alguno como el que luego entra en liza¹⁰.

En otra ocasión estimamos que el retablo de mármoles fue concebido hacia 1681¹¹, año que quizás pueda retrasarse hasta 1683, cuando sabemos que se maneja un diseño de Herrera que incluye sepulcro, gradas, pedestales, barandas de jaspes, balaustres y retablo, respecto al cual se indica, en palabras del arquitecto José Granados de la Barrera, tasador del conjunto de obras, que “es de fábrica de mármol blanco i en sus lugares, embutidos de jaspes diferentes como se demuestra quedando lo blanco por perfiles de la obra los adornos i los canecillos an de ser de metal todo dorado”¹². El así aludido debió ser el primer modelo de retablo proyectado por el arquitecto y pintor cortesano Francisco de Herrera “el Joven”. En

1685 se vuelve a pedir tasación a otro renombrado arquitecto de la época, Alonso Moreno, maestro mayor del Ducado de Arcos, activo en la villa señorial de Marchena desde 1682, quien también había intervenido en las obras de reparación de la parroquia hispalense del sagrario catedralicio¹³. Sin embargo, en esta ocasión los trabajos se refieren a la obra de mármol de gradas, pedestales, enchapaduras y portadas del panteón, todo de acuerdo con el diseño previamente confeccionado por Bernardo Simón de Pineda y a “condición que dha. obra a de quedar labrada y pulida según y como está la obra del panteón de los señores Reies en el Escorial y la obra del sagrario del ochabo de Toledo”¹⁴.

Posteriormente, en los años finales de esa década, en concreto a partir de 1687, se incrementa el interés en la reforma integral del presbiterio, de manera que desde entonces asistimos a la elaboración de distintos proyectos, hasta ahora ninguno conocido salvo el conservado en el Archivo Municipal sevillano. Al año siguiente sabemos que la Virgen se hallaba desplazada de su altar, con gran disgusto del pueblo, sin duda en previsión del inminente comienzo de las obras que operarían en el testero para instalar nuevos altar y retablo, pero los trabajos se dilatan más de lo ya entonces previsto¹⁵.

En junio de 1689, por fin, después de numerosas consultas fueron enviados a Madrid un total de cuatro diseños, especificando el documento de remisión que envía el arzobispo Palafox la razón de cada uno de ellos: “El primero señalado con la letra (A) es el que aquí se hizo, y se remitió ya a V.M. con noticias, de que se procuraban otros. El segdo. que señala la letra (B) se formó en Palermo con vista de la planta del sitio, que remití allá deligneada. El tercero, que lleva la señal (C) con las declaraciones ytaliana, y castellana, q. le acompañan ha venido ideado, y dibujado de Roma, teniendo presente el Architecto el primero, que aquí se dispuso, y invié también a aquella Corte p^a asegurar el acierto; y pr. q. en uno, y otro se encuentran los reparos, que expresa el papel, que también remito señalado con la letra (D) se ha tenido pr. preciso entre los artífices más peritos y prácticos del sitio, y de la obra (en que no se puede negar, q. aventajan a los extraños) disponen el quarto, q. muestra la señal (f) parece, que el el más proporcionado al intento pr. las razones, que se insinúan al fin de el mismo papel señalado con la (D)”¹⁶. De donde podemos conocer con claridad cuáles fueron las trazas “finalistas” en el concurso: la primera, el ya aludido retablo de mármol blanco probablemente delineado por Herrera (A); el segundo que vino de Palermo, obra quizás del arquitecto hermano jesuita Angelo Italia; otro llegado de Roma debido al arquitecto romano Giovanni Battista Contini; y el cuarto elaborado en Sevilla y por el que no duda apostar el arzobispo, que resultó ser el aprobado el 11 de octubre siguiente por la Real Cámara, el único de los subsistentes en la actualidad según veni-

mos citando y trazado por Simón de Pineda¹⁷. Ese mismo día, el rey remite cédula real dando cuenta de la aprobación, estableciendo además “por combiente que esta obra se haga en Siçilia, o en Roma según proponeis, e instando al prelado a que deis los pasos que juzgareis más combenientes al fin de que se de principio se continúe y se fenezca, obra tan del serv^o de Dios, culto y obsequio de nra. Sra. y del Sto. Sor. Rei San Fernando”¹⁸. Palafox confiaba así en la habilidad de Pineda, aunque en su mente se debatía aún la idea de si confeccionarlo en Sevilla, en Roma o en su añorado Palermo.

Se despejaban, con la aprobación de la traza de Pineda, las dudas estéticas, técnicas, etc. Sin embargo, el problema que finalmente daría al traste con el complejo retablo eran las enormes dificultades de financiación. En primer lugar, se puso de manifiesto la negativa de la ciudad de conceder a la Capilla Real en usufructo parte de la dehesa de Tablada durante unos años. Ante la insistente negativa del cabildo secular, se arbitran otras medidas que tienen que ver con los territorios americanos y la carrera de Indias como fueron las solicitudes cursadas a los virreyes de Lima y México de ayudas extraordinarias y de recaudación de limosnas en sus respectivos virreinos y la petición de permisos especiales para enviar algunos galeones con mercaderías, o al presidente de la Casa de Contratación para poder demandar limosnas en los navíos de la flota de Indias¹⁹. Desconocemos el alcance de esas iniciativas que, en cualquier caso, fue aplicado con carácter preferencial a la confección de la urna. De este modo, la aspiración de ver instalado el retablo se fue haciendo cada vez más difícil, de manera que Palafox reconoce en 1694, en carta dirigida al conde de Gondomar, cómo “la summa de dinero que se requería, la necesidad de tenerlo pronto y la falta de medios, que por acá se experimentaba, huve de suspender, aunque con harto sentimiento la ejecución, y tratar solamente en la fábrica de las Arcas”²⁰. Pese a las insalvables dificultades, desde la Cámara Real todavía en 1700 el marqués de Mejorada insistía al arzobispo en la necesidad buscar recursos para aplicar al retablo²¹, si bien a estas alturas era ya un proyecto considerado utópico.

Jaime de Palafox, titular de la mitra hispalense desde 1684 hasta 1701 (fig. 4), había ocupado antes la de Palermo, entre 1678 y 1684, circunstancia que según analizaremos viene a explicar, en primer lugar, el relanzamiento del proyecto de retablo desde su llegada y, en segundo, la pretensión de verlo realizado en talleres panormitanos, con los que estaba familiarizado. Unido a ello, había dejado en la isla mediterránea numerosos deudos y contactos que ahora se revelan vitales para su, finalmente, frustrado proyecto de retablo marmóreo. Las obras arquitectónicas y ornamentales que había patrocinado en Palermo sirvieron de punto de partida a la aspiración sevillana y los artífices a los que confió la idea, espe-

cialmente Pineda, reciben puntual información, quizás en forma de diseños o estampas, a través de las cuales expresó sus gustos y afán emulador de la estética italiana, en particular siciliana. No vamos a insistir en datos biográficos, pero es conveniente recordar algunos aspectos propios de su personalidad, cultura, mentalidad y acciones pastorales, como fue su inicial adscripción a las ideas molinosistas, de las que se retracta a poco de llegar a Sevilla, no sin antes mandar imprimir la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, poco después prohibida²². Pastor de firmes convicciones postridentinas, destacó por rechazar manifestaciones folclóricas en los actos religiosos, inclusive en la procesión del Corpus, y promover un meticoloso control de la moralidad y las costumbres en toda la archidiócesis, tanto entre los fieles como en el clero²³. Sus constantes discordias con el cabildo catedralicio llegaron a instancias vaticanas, planteando constantes “dubios”. No cejó esfuerzos en la renovación del mobiliario litúrgico en los templos, siendo buena prueba la sustitución de los viejos retablos góticos y renacentistas por grandes máquinas salomónicas, destrucción de las pilas de barro vidriado de ascendencia medieval para en su lugar disponer otras de piedra o mármol, reposición del ajuar de plata, etc. Entre su acción patrocinadora de edificios y enseres litúrgicos destacan el gran altar de plata de la catedral, la finalización de la obra del palacio arzobispal y el convento de Santa Rosalía, concluido muchos años después de su fallecimiento. También contribuyó a la finalización de la iglesia colegial del Salvador y conventual de los Remedios, el hospital del Espíritu Santo, el hospital de los Venerables, la colegiata de Jerez, etc.²⁴. Puede ser tenido por paradigma de mecenazgo artístico entre los titulares de la archidiócesis hispalense. Sin lugar a dudas, sus mayores empeños tuvieron que ver con la catedral, en primer lugar el caso que analizamos en relación con la Capilla Real y luego el tampoco logrado retablo mayor del Sagrario, obra igualmente encomendada a Pineda y que pudo estar prevista para su realización en mármoles²⁵, además de la citada composición del altar de corpus, la donación del busto de santa Rosalía, la confección de su retablo, etc.

Bernardo Simón de Pineda y la defensa a ultranza de los talleres hispalenses

Si tuviéramos que designar algún protagonista en todo este proceso, no podría resultar otro que el veterano Bernardo Simón de Pineda, uno de los artistas, arquitecto de retablos y diseñador, más aplaudidos en la época, máxime después de su intervención en los decorados de las fiestas de 1671 y de la conclusión del retablo mayor de la Caridad (1673). Su compenetración con los pintores Juan de Valdés Leal, Murillo y el escultor Pedro Roldán daría

lugar a algunas de las obras más destacadas de este momento culminante del barroco sevillano.

Se puede seguir considerando como la principal figura vinculada a las grandes reformas previstas en el presbiterio de la Real Capilla en virtud de una serie de informes, el proyecto aludido de retablo mayor aprobado en 1689 y otro de escaleras y balaustradas²⁶. La participación de Pineda desde un primer momento, es decir desde 1671, fue muy intensa y activa en la evaluación de ideas llegadas de fuera o elaboradas en Sevilla para el presbiterio y la urna; aquel año había informado los diseños de Herrera²⁷ y en 1674, según anticipamos, presentó en unión del pintor y grabador Matías de Arteaga, su propio proyecto²⁸. Al margen de peritajes, opiniones y diseños parciales, la gran ocasión que esperaba el artífice antequerano era la proyección del retablo mayor, en cuyo planteamiento empleó todo su buen hacer y su capacidad artística, al calor de las ideas y fórmulas dictadas por el propio arzobispo.

Parece claro que al arzobispo, después de tomar posesión de la mitra en 1685 y revisar lo obrado hasta entonces, no agradaría el primer de los diseños que contemplaba el retablo, confeccionado entre 1681-1683 por Herrera²⁹. Una vez comprobadas las habilidades y la especial capacidad de Pineda, procedería a dictar algunos criterios o a mostrarle estampas que ayudaran al maestro en la concepción de un modelo distinto a cuanto había ejecutado hasta ahora, un retablo de mármoles coloreados y aplicaciones de bronce. No olvidemos que en el citado aprecio efectuado por el arquitecto Alonso Moreno en 1685, una de las condiciones para la reforma de la capilla era “executar la disposición y traza que para dicha obra diere Bernardo Simón”³⁰, testimonio inequívoco del peso que a estas alturas había alcanzado el maestro y de la confianza que merece al cabildo de la capilla y al propio arzobispo. Sin embargo, todavía no entra el retablo en lo entonces tasado.

Posiblemente, el primer proyecto de Pineda, luego sometido a debate y correcciones tanto en Roma como en Palermo, debió ser realizado en 1687. Así se indica en un documento posterior, de hacia 1690, que pretende recapitular sobre lo planificado en Sevilla y corregido en Italia, subrayando que, cotejadas las trazas romana, panormitana y sevillana, “se tomó acuerdo para hacer la última del numº E, valiéndose para ella de lo más selecto de las otras”³¹. Esta cita parece despejar cualquier duda sobre la posterior corrección de la primera idea de Pineda asesorada por Palafox.

A partir de aquí la inquietud y el desasosiego parecen apoderarse de Bernardo Simón de Pineda. Sin duda acomodó su proyecto, fechado tal como se observa en el diseño subsistente el 28 de junio de 1689, que sería aprobado el 11 de octubre siguiente (fig. 5), a los pareceres y las ideas procedentes de Roma y Palermo, pero la tardan-

za en el inicio de los trabajos y la falta de medios irían disuadiéndole poco a poco de lograr esta gran obra, a medida que transcurre la década de los noventa. En torno a 1689-90 la principal preocupación que parece afectar al maestro es la posibilidad de que la obra del retablo fuera confeccionada en Roma o Palermo, impidiendo así su participación y la de otros artífices que serían guiados por el mismo en Sevilla. Tanto temor le llevaría a redactar una interesante y esclarecedora carta, dirigida al arzobispo, mediante la cual intenta disuadirle de la idea de confeccionar el retablo en tierras italianas, argumentando la existencia de numerosos canteros en Sevilla y otros lugares de España dotados de la suficiente experiencia técnica y artística, así como la abundancia de mármoles de distintos colores que juzga, incluso, superiores a los de la vecina península, unido todo ello a una serie de prevenciones que tienen que ver con la posibilidad de adaptarse a la arquitectura de la capilla con mayor precisión y conocimiento y evitar los riesgos del transporte marítimo de la obra despiezada.

Merece que nos detengamos en los términos del escrito que citamos. En primer lugar Pineda argumenta “que la traza que yo hise [...] vino aprobada por la Real cámara de Castilla para que se execute en España [...] y es con jaspes y embutidos que hai en España”. Sigue el maestro señalando, no sin advertir la necesidad de acometer tanto el retablo como la reforma del presbiterio y de las urnas de modo conjunto y coordinado, la aptitud de la mayoría de los mármoles y jaspes que existen en las cercanías de Sevilla y otros lugares de la península, especialmente en la Sierra de los Filabres, cuyos mármoles blancos de Macael califica de finísimos “y el sitio está en paraje a propósito pª el transporte por mar y tiene muy cerca el embarcadero. Los de colores muy ricos los ai en Cordoba, Antequera, Cabra, Carcabuey, Morón y en Almadén de la Pta. y verde en Granada y muchos más finos qe. Los referidos los ai en Tortosa, de tres géneros y están muy cerca del Río Ebro pª la conveniencia del trasporte; y de estos jaspes se valió el Rey de Francia pª sus magníficas obras y también se lleva a Ytalia y otras partes”. Respecto a la existencia de artífices adecuados para labrar y embutir los mármoles declara “qe. solo en Sevª ay diez y en empesando la obra y a la fama de ella vendrán de Madrid, Granada, Cordova, y Jaen y otras partes qe. los ay en ellas muchos y muy buenos oficiales qe. savem embutir las piedras unas en otras con gran primor según se lo dan dibujado”. En la misma línea, y restando mérito a la confección italiana, advierte de la necesidad de que las piezas importadas de Italia deberán ser unidas al muro con grapas, que con el tiempo se oxidarán y podrán causar la ruina del conjunto, así como asegura saber que “los embutidos de Ytalia, los más son contrahechos o de pasta”, indicando que la realización in situ adelantará el final de los trabajos, y los “vecinos de esta ciudad viéndola hacer en

su tierra cobrarán cariño y se alientarán ayudar con sus limosnas, y también se podrán evitar los riesgos de el mar; y de qe. apresen las embarcaciones en qe. se condujere los moros y enemigos de la Corona, como sucedió con el navío en qe. se conducía el Retablo de Sto. Domingo de Cadis, qe. lo apresaron los franceses”. Para finalizar, Pineda refiere una serie de ejemplos españoles que considera descolantes en el arte de mármoles embutidos, tanto en lo referente al ornato de capillas, espacios fúnebres o retablos, subrayando que “en España ai obras magníficas hechas por españoles y con materiales de España como son El Escorial, S. Ysidro de Madrid, El Sagrario y Retablo de Cordova, el trascoro desta Sta. Yglesia, y los dos Cavildos Eclesiastico y secular de Sev^a y en Granada se está y obrando con jaspes verdes columnas salomónicas p^a el sag^o de su Yglesia”³².

Tales argumentos constituyen una rotunda defensa de la capacidad artística sevillana en particular y española en general. Podemos advertir el alto grado de conocimiento que demuestra Pineda sobre canteras y sus calidades y de realizaciones dispuestas en distintos puntos de la geografía española y andaluza. A pesar de todo, y en las líneas finales de su escrito, reconoce que no es experto en este tipo de trabajos, “pues no es mi facultad la materia de qe. se a de hacer antes si será trabajo el amaestrar los oficiales de cantería y tomarles las medidas y hacer debujos qe. serán muy necesarios el qual tomare con mucho gusto por la devoción qe. Tengo”. Es evidente su función directiva y proyectual, aportando una de sus mayores habilidades artísticas como es el dibujo y capacidad para el diseño. Sería, probablemente, el proyecto que le encumbraría y garantizaría su memoria en el futuro. Sin embargo, la larga y paciente espera no tendría finalmente la recompensa esperada. En el transcurso de la década de los 90, cuando la enfermedad le incapacitaba en el plano profesional, todavía parece albergar el maestro una remota, acaso ilusa esperanza, de proceder a la ejecución del retablo; así se desprende de la carta que remite en 1695 a don Juan Camacho, quizás secretario del arzobispo Palafox, al tiempo que le envía toda la documentación que figuraba en su poder, indicándole la inconsistencia de los que “hoy calumnian”, sobre el peligro de romper la pared del presbiterio para ubicar el trono de la Virgen pues, asegura, sólo será preciso ahuecar “lo que bastare para subir la imagen los 3 pies i para arimar el Retablo nuevo de jaspes no es menester más q. Roçar los relieves q. le estorbaren como el dios pe. I las 2 colunas”. Declara quiénes serían sus canteros de confianza en tales operaciones y en el trabajo de los mármoles destinados al retablo, Lorenzo Fernández de Iglesias y Francisco Gómez Septién³³, ciertamente dos de los profesionales en la talla de la piedra más acreditados tal como revela la documentación de la época y a quienes se recurre para trabajar en obras importantes como podían ser el reparo de las grietas del sagra-

rio, el primero, o las obras de la colegial del Salvador, el segundo. No nos cabe la menor duda de que el primero, procedente de Cantabria, hubiera sido un artífice suficiente en este proyecto, según demuestra en la principal de sus realizaciones, la portada del palacio arzobispal de Sevilla, concertada en 1704.

Habría sido el primer retablo de mármoles a gran escala desarrollado en Sevilla en el periodo barroco. Anteriormente, si exceptuamos los retablos genoveses del XVI, como el de la capilla de Escalas de la catedral o el mayor del convento franciscano, hoy en Santiago de Compostela, no se habían confeccionado máquinas de estas características, pudiendo asimilarse si acaso, el meritorio trascoro de la catedral³⁴. No veremos una obra asimilable hasta 1734, cuando Juan Fernández de Iglesias, hijo del anteriormente citado Lorenzo, acomete el retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua, ideado por Pedro Duque Cornejo. Así pues, la obra que Pineda pretendía acometer en la Capilla Real puede considerarse una excepción en la evolución de la retablística sevillana, al renunciar a su materia prima tradicional e incorporar nuevos materiales y conceptos estéticos enraizados en la tradición italiana, fundamentalmente siciliana. Otra vez insistimos en que gran parte de la responsabilidad en el planteamiento del diseño conservado aún debió corresponder a Jaime de Palafox, que había llegado a Sevilla empapado y también embriagado por el rutilante barroco de mármoles mixtos que entonces se desarrollaba en la isla sícula. No hemos de descuidar otros influjos que pudieron operar en Pineda a la hora de plantear esta obra, sin que necesariamente todo dependiera del arzobispo u otro artífice. Nos referimos a la tendencia que ya operaba en Cádiz de importación de retablos marmóreos barrocos, que adquiere especial intensidad en las décadas finales del XVII. Entre otros podemos citar el de la nación genovesa de la catedral vieja, de 1671, y el posterior y espectacular retablo mayor de Santo Domingo, realizado en Génova entre 1683-91 por los hermanos Andreoli³⁵. Precisamente sobre este último apunta Pineda, en la declaración analizada, que fue en parte robado por los franceses cuando era trasladado a Cádiz. En cualquier caso, el desarrollo artístico de la ciudad portuaria debió ser seguido de cerca por el arquitecto de retablos antequerano, pues no olvidemos que allí había cursado su aprendizaje a partir de 1651 de la mano del experimentado artífice Alejandro de Saavedra, en unos momentos de efervescencia artística para la ciudad, cuando se implantaba la columna salomónica en retablos³⁶. Es posible que las ideas transmitidas por Palafox no necesitaran excesivas aclaraciones, pues hasta cierto punto resultarían familiares a Bernardo Simón.

No podía ser otro sino el medio catedralicio el que apostara por la innovación, como llegó a plantearse para el retablo mayor del sagrario en relación con el aludido

proyecto presentado por Pineda hacia 1694, también abandonado ante la falta de medios. Posteriormente, cuando ya se apostaba para este recinto por un novedoso retablo lúneo, desarrollado por Jerónimo Balbás a partir de 1704, el agente romano del cabildo, familiarizado con la estética de los altares marmóreos, lamenta desde la Ciudad Eterna la decisión adoptada por el cabildo, manifestando: “De la buena correspondencia que ay oy entre nuestro Prelado y el Cabildo nace también lo que V. S. me dice haber pasado sobre el retablo del Sagrario. Yo siempre quisiera que se hiciese un altar de piedra y bronce, muy propio del generoso y grande ánimo de su Exc^a y más proporcionado para su memoria y para aquella capilla y en el mismo sentir he escrito a los sres. Deán y Dn. Juan de Loaysa: porque de leño dorado no ay parrochia que no le tenga. Aquí se ven milagros del arte y de riqueza en esta especie, y quien los ha visto pierde el gusto para otras cosas”³⁷.

La opción romana: Giovanni Battista Contini y el legado berniniano

Las constantes relaciones con la sede papal, donde el cabildo catedralicio disponía de agentes permanentemente dispuestos para los negocios que se ofrecieran, e incluso el arzobispo podría gozar de numerosos contactos, justifican que una obra de tanto empeño no pudiera escapar a su verificación en el principal de los centros artísticos de la cristiandad. El arquitecto seleccionado en Roma no fue otro que uno de los más distinguidos discípulos de Bernini, miembro de la Academia de San Lucas y profesional de confianza de papas, órdenes religiosas y excelsos mecenas de las artes, como era Giovanni Battista Contini. En octubre de 1688 realizó su primer informe del proyecto que había llegado de Sevilla y que debió ser el confeccionado un año antes por Bernardo Simón de Pineda. El intermediario romano no fue otro que el agente del cabildo, Pedro Padilla, cuyo nombre aparece en la documentación pues fue el encargado de remitirlo. Contini procedió a destacar, en su informe, algunas de las incorrecciones que observaba, resueltas en el diseño que efectuó de inmediato y no tardó en expedir a Sevilla. Ahora no cabe la menor duda de que el “disegno dell’altare in Spagna”³⁸, registrado en su inventario de bienes en 1723, debe ser el recibido de Sevilla, traza de Pineda.

A partir del largo informe enviado por Contini en 1688 podemos hacernos una idea muy aproximada de las características del diseño que recibe y de las modificaciones efectuadas, plasmadas en su traza³⁹. En primer lugar declara Contini que ha desarrollado un proyecto de altar “magnífico y grandioso con 4 columnas y frontispicio, pero su principal preocupación se centra en la descripción de las distintas calidades de mármol y alabastro, para que

tengan su armonía, y la distancia moderada una de otra; las cuales piedras se pueden enviar comodamente de Roma por la facilidad del mar”. Es evidente, desde el primer momento, la voluntad expresada por el arquitecto de que fuera elaborado en Roma y luego transportado por vía marítima a Sevilla. La variedad de mármoles es grande, siempre nombrados según nomenclatura italiana; así, para esculturas y cornisas se menciona el mármol blanco de Carrara, las cuatro columnas incorporaban jaspe siciliano (*diaspro di Sicilia*), con un diámetro de dos pies y dos dedos, variedad pensada también para la confección de los balaustres del presbiterio en combinación con remates y basas de mármol blanco. Es destacado en varias ocasiones el “verde antiguo” (*verde antico*) para las contrapilastras, los recuadros de los pedestales de las columnas y el pavimento, en combinación con mármol blanco y engastes de “puerta santa” (*porta santa*) y “amarillo antiguo” (*giallo antico*); este último figuraba igualmente en las molduras del arco central y en las basas de las columnas. Entraban en el proyecto otras variedades como el “alabastro amembrillado” previsto para el frontal, en el que únicamente figuraría una cruz de metal, al igual que el “alabastro florido antiguo” (*fiorito antico*) para la cornisa del arco, el frontispicio y las distintas partes de la urna marmórea, que contendría la caja de plata del santo rey. El “africano” haría su presencia en las “faxas debajo de la tarima” y en las gradas de acceso. Para los fondos de los laterales del altar se cita la variedad de “guija morada” y, respecto al respaldo de la hornacina central, ocupada por la imagen mariana junto al pabellón de telas y esculturas angélicas de bronce, si bien estaba previsto que fuera de lapislázuli, propone Contini que “se puede hacer de Mosaico, como a hecho el S^{or}. Cavallero Bernini en la Yglesia de los PP. Jesuitas en S. Andrés a Monte Cavallo”, en evidente alusión al retablo mayor de Sant’ Andrea del Quirinale (fig. 6) proponiendo un recurso más barato al costoso lapislázuli.

Especial atención merecen también los complementos de metal, de bronce fundido o chapa del mismo material, mayoritariamente dispuestos en torno a la Virgen, de manera que declara: “El ornato alrededor de la Sta. Ymagen, se a hecho semejante al dibuxo que vino de Sevilla, considerándose que es mui a propósito en aquella forma, solo se a mudado el pedestal de la santissima imagen haciéndola para mayor gloria suya sustentar en el ayre de Angeles sin pedestal, juzgándose que está así bien colocada debajo de aquel pavillon, que se puede fácilmente hacer de plancha de bronce dorado, pero los Angeles an de ser fundidos de metal, como también los resplandores, y nombre de María en el globo azul dentro del tímpano del frontispicio, los cuales van también fundidos de metal dorado”. Deja abierta la posibilidad de que basas y capiteles de las columnas fueran de mármol en lugar de bronce, en aras de una mayor economía, aunque reconoce la mayor hermosura de su confección metálica.



Fig. 6. Giovan Lorenzo Bernini, Altar mayor de la iglesia de Sant' Andrea al Quirinale de Roma, 1658-70



Fig. 7. Paolo Amato y Angelo Italia, Detalle del revestimiento marmóreo de una pilastra de la iglesia de San Salvador en Palermo, d. 1682

Posteriormente, analizada la traza en Sevilla, Bernardo Simón debió utilizar muchas de las sugerencias en materia de mármoles planteadas por Contini; sin embargo, aquel proyecto hoy perdido, ofrecía mayor anchura y altura que el conocido de Pineda, al incorporar cuatro columnas, que en ningún caso cita el arquitecto romano si eran salomónicas, superponiéndose las externas a las pilastras renacentistas de la capilla. Otro aspecto que denota evidentes diferencias con la traza del antequerano es el iconográfico, de manera que las virtudes que vemos campear sobre los fragmentos de frontón de esta última, en el proyecto de Contini eran “dos profetas antiguos, que an cantado las glorias de N^a Sra. Las dos figuras en los triángulos sobre el arco son dos virtudes”, aquí ubicadas estas últimas en lugar de los ángeles con alegorías que presenta la traza de Pineda, para disponer las correspondientes mariologías (“cifras y geroglíficos concernientes también a N. Sra.”) en los pedestales de cada una de las columnas. Un último detalle iconográfico, luego desestimado, sería la inserción de un relieve de la Asunción sobre el altar, en el lugar que ocuparía el sagrario, previsto para su realización en mármol blanco, que Contini llega a confundir con una pintura que no le parece conveniente, no sólo por introducir pintura en un retablo

escultórico, sino también por duplicar la iconografía mariana. La tasación del mismo se eleva a la suma de 30.000 escudos romanos.

Al anterior informe que acompañaba al diseño suceden las “anotaciones que se han hecho a las trazas” efectuadas por algún maestro o maestros sevillanos, cuyo nombre es silenciado, que bien pudiera haber sido Pineda en unión de otros peritos. Se evalúan a la vez los modelos llegados de Roma y Palermo, “divinamente delineados, adornados y coloridos, y cada una por su camino es excelentissima...”⁴⁰. Veamos las objeciones planteadas al de Contini. En principio ambos proyectos causan admiración en Sevilla, por lo que estéticamente no son criticados salvo en lo referente a no haber respetado las medidas enviadas desde Sevilla. Sabemos que a Roma fue enviado el diseño previamente confeccionado, con una traza de la cabecera de la capilla. Se objeta al diseño llegado de aquella ciudad que se hayan subido las alturas indicadas, así como el ensanchamiento al optar por cuatro columnas, lo cual resta espacio útil al presbiterio. El principal inconveniente, que jugaría un papel determinante a la hora de generar ciertas reticencias por la reforma que se pretende de la capilla, es la ruptura del muro para encajar la hornacina donde se ubicará a la Virgen. Al



Fig. 8. Paolo Amato, Retablo de Nuestra Señora Libera Inferni en el santuario de Gibilmanna, 1684-85

incrementar la altura hasta 7 pies, más de los 3 previstos, era necesario incluso romper la cornisa, y los capitulares no estaban dispuestos a correr ese riesgo, máxime cuando sobre el mismo advertían los artífices sevillanos⁴¹. En líneas generales, se desliza que no parece, el romano, un planteamiento tan innovador, “pues se hallará en muchas portadas executado el pensamiento”. No hace falta señalar que detrás de la indiferencia que parece causar en Sevilla la idea de Contini subyacen las reticencias a su ejecución en una ciudad lejana, con materiales nuevos y artífices ajenos al equipo de la catedral y la Capilla Real.

La respuesta del discípulo de Bernini llega unos meses después, acompañando otros papeles que remite desde Roma el agente del arzobispo Palafox, Pedro de Padilla, el 30 de abril de 1690⁴², cuando ya se había optado por el modelo sevillano. Padilla da por indudable su confección en Roma asegurando, según conversaciones que ha sostenido con el arquitecto, que el transporte no será gasto importante, ni el encajonamiento de las piezas; sin embargo, asegura el agente que “conviene que para ponerla en su

lugar a más del orden con que de acá se imbiará dispuesta con nota y números será menester, que vaya un oficial a quien por lo menos se le deberá pagar el gasto del viaje con ida y vuelta, y seis reales de plata por su jornal”.

El nuevo informe de Contini⁴³, más que defenderse o entrar en polémica con los artífices sevillanos, es una declaración precisa de las características que debía guardar el retablo y la tasación de sus distintos elementos, transmitiendo el convencimiento de la próxima factura del mismo en talleres romanos. Es casi un compromiso contractual. Sin duda, sería convencido de esta idea por el agente Pedro de Padilla, quien también parece entusiasmao con el proyecto, introductor de la estética del altar barroco romano en su añorada catedral hispalense. Un hecho importante a destacar es que, a falta de una descripción minuciosa, ahora parece que el anterior diseño de cuatro columnas ha sido modificado en Sevilla. Es posible que para efectuar sus apreciaciones y la valoración de la obra, Contini maneja otra traza llegada de Sevilla, posiblemente la efectuada por Pineda y seleccionada el mes de octubre pasado por la Real Cámara de Castilla. Así parece indicarlo el hecho de que se refiere a dos estatuas femeninas sentadas sobre los fragmentos de frontón, perceptibles en el proyecto de Pineda, y corresponden a la “divina gracia” y la “pureza”⁴⁴. Vuelve a insistir en la calidad y la variedad de mármoles, indicando que toda la obra “será generalmente de mármol blanco, como han determinado, y los engastes serán de diáspiro, y piedras embutidas, como se ve en el diseño, con el fondo detrás de la Santa Imagen, baldaquino y Angeles hecho de lapislázaro fingido o de alabastro transparente con oja azul detrás”. Lo coloreado de amarillo en la traza se corresponde con los elementos metálicos, de bronce fundido: las esculturas angélicas, el pabellón, el sol y corona, etc. A continuación procede a la tasación de la obra, que alcanza un montante de 36.600 escudos romanos, siendo el capítulo más costoso (12.150 escudos) el referido a la fundición y el trabajo de los elementos bronceíneos y metálicos⁴⁵. Fue estipulado el plazo de tres años para su finalización y es igualmente interesante señalar que la suma indicada comprendía columnas compuestas de mármoles embutidos y el tercio inferior labrado, mientras si eran lisas sin más trabajo resultarían 500 escudos menos.

La carrera artística de Giovanni Battista Contini (1642-1723) ha merecido la atención de diferentes autores, que han visto en su amplísima y diversificada obra las consecuencias de su aprendizaje bajo la tutela de Bernini, comprendiendo desde la proyección urbanística, la jardinería, la ingeniería militar e hidráulica, la arquitectura efímera, altares y retablos, hasta iglesias y palacios. Su primer biógrafo, Lione Pascoli, subrayó la importancia de su formación al amparo de Bernini, después de demostrar suficientes aptitudes intelectuales y habilidades en el diseño y otras disciplinas⁴⁶. Junto a Carlo Fontana, puede considerarse el principal difusor en Roma y otros puntos de Europa del

barroco tardío clasicista, o “tardomanierista”. El desempeño de su profesión le procuró numerosos honores como la presidencia de la Academia de San Lucas en 1683, 1713 y 1719, además del nombramiento como caballero. Los distintos estudiosos han destacado su adscripción a la fórmula de capilla familiar heredada de Bernini, dotadas de recursos escenográficos y lumínicos⁴⁷.

Del Bufalo señala su discurrir estético y compositivo dentro del denominado “tardomanierismo” romano, propio de los continuadores de Bernini, expresando al respecto: “Si tratta in fatti di un gruppo di architetti che anno servito la causa della continuità dell’arte della rappresentazione dello spazio, utilizzando matrici classiche, attraverso il filtro barocco. Soluzioni che chariscono l’elemento architettonico, come elemento normalizzante la sintassi con il pragmatismo”⁴⁸. Es evidente que la aceptación del encargo sevillano tuvo que ver con esa preferente dedicación de estos arquitectos encumbrados a satisfacer peticiones procedentes de las altas instancias eclesiásticas y aristocráticas, demandantes de una arquitectura fundamentada en sólidas bases científicas y un sentido funcional⁴⁹. No sería difícil para el agente Padilla, representante de una de las primeras catedrales hispanas y miembro de la influyente nación española en Roma, convencerle para atender una necesidad venida de España. Conocíamos ya otros contactos con proyectos destinados a la Península Ibérica, ninguno de los cuales supuso su desplazamiento, como una iglesia destinada a Portugal⁵⁰, cuyo plano cita en su inventario de bienes, y la obra más representativa de lo que se ha denominado “arquitectura de exportación”, la torre campanario de la Seo de Zaragoza, para la que elaboró distintos proyectos entre 1683 y 1685 en los que puede observarse un atento seguimiento de las constantes berninianas, en este caso de las torres campanario proyectadas para San Pedro del Vaticano en 1645⁵¹. La particular dedicación de este y otros arquitectos del momento a la elaboración de trazas para edificios extranjeros fue una constante en su trayectoria profesional, que contribuirá de forma evidente a la exportación de la arquitectura de raíz berniniana por otros centros europeos⁵².

El perdido diseño de Contini para Sevilla vendría a constituir una apreciable muestra de su proyección internacional; en esta ocasión hubiera tenido la oportunidad de dirigir su confección en la propia Roma. Son múltiples las pequeñas capillas con altares compuestos por columnas de mármol y enchapaduras de este material combinando distintas calidades y colores, acentuando el protagonismo del altar, que quizás nos ofrezcan cierta idea de cómo debió ser el modelo pensado para Sevilla: la capilla Elci en Santa Sabina, la Marcaccioni de Santa María del Sufragio, la Beata Rita en San Agustín, todas construidas en la década de los setenta; y la Madonna de San Marcos, finalizada en 1683⁵³. En la mayoría de ellas se ponen de manifiesto las deudas con los altares de Bernini y destacan por su escenografía, la introducción de esculturas de



Fig. 9. Paolo Amato, Detalle del retablo de Nuestra Señora Libera Inferni en el santuario de Gibilmanna, 1684-85

mármol blanco sobre los frontones y remates, en ocasiones invadiendo las propias líneas arquitectónicas, los ángeles portando cuadros o sosteniendo peanas o cortinajes, las aplicaciones de bronce, etc.⁵⁴. Hager ha destacado su “sofisticación polícroma”⁵⁵, en línea con lo acostumbrado por su maestro, de manera que no debe extrañar la precisión en la mención de las calidades de los mármoles que observamos en el informe para la Capilla Real, pues de forma parecida llamó la atención esta particularidad de su quehacer artístico, presente en otros informes. Es el caso de la memoria de la fábrica de la capilla del Rosario, en Santo Domingo de Rávena, concluida en 1693⁵⁶. Según dijimos, la traza del retablo sevillano incorporaba cuatro columnas en aras de propiciar un marcado efecto escenográfico, disponiendo en esviaje los extremos de la cornisa, de manera que los soportes laterales no apoyaran directamente sobre las pilastras renacentistas que simulan balaustres en relieve, adelantándose y observando entonces el conjunto un desarrollo cóncavo, principal causa del desacuerdo por parte de los peritos sevillanos cuando declaran que el retablo ocupa un excesivo espacio, según señalamos. Sería, por tanto, una estructura que potenciaría a pequeña escala lo que Portoghesi ha definido como “l’ampliamento laterale della visione”, inherente a la arquitectura de Bernini⁵⁷. Queda la incógnita de si los expresados soportes eran de fuste salomónico, solución que no hallamos en la obra de Contini.

La opción panormitana: Angelo Italia, Scipione Basta y obras de referencia

Si hasta la llegada en abril de 1685 del arzobispo Jaime de Palafox las consultas externas únicamente habían alcanza-



Fig. 10. Paolo Amato y Angelo Italia, Detalle de la capilla del Crocifisso de la catedral de Monreale, 1687-90

do al medio cortesano, especialmente a la figura bien conocida en Sevilla de Francisco de Herrera “el Joven”, desde aquel año el cabildo y el prelado pondrían sus miras en Italia, decantándose el primero por la opción romana, mientras el segundo activaría sus contactos en Palermo, donde había desempeñado un notable patrocinio artístico. Sus principales enlaces en la capital virreinal fueron el canónigo de la catedral Alessandro Noto y el conservador del real patrimonio de Sicilia, Juan de Retana. Ambos recibieron la solicitud del arzobispo en 1689 y disponen sus contestaciones a principios del siguiente año, cuando ya prevén una serie de preparativos estimando que el retablo será efectuado en tierras sicilianas. Acusa Noto el recibo de la carta de su anterior prelado datada en Sevilla el 13 de diciembre pasado, fechando la suya en 9 de febrero de 1690. Ni que decir tiene que el canónigo parece volcado y entusiasmado con el proyecto que llega a sus manos, por venir de Palafox, a quien declara que será un honor servirle y pondrá todos sus desvelos “en solicitar el maior adorno de la fábrica, que nezesita de este cuidado, singularmente en el engaste de los mármoles y puede ser si me sale bien, que se haga de modo que ni en Palermo, ni en parte alguna se hayan visto hasta ahora”⁵⁸. Entre las primeras decisiones que ha tomado asegura haber llamado a dos artífices conocidos de Palafox, sobre todo el

segundo, y que no eran otros que el “hermano Angel” y el escultor “Pamplona”, a quien hizo venir de Monreale. Así son denominados el hermano de la Compañía de Jesús, el arquitecto Angelo Italia, una de las figuras relevantes de la arquitectura del momento en la isla, y el escultor especialista en el trabajo de mármoles embutidos, Baldassare Pampilonia, que había estado al servicio del arzobispo trabajando en el retablo de la Madonna Libera Inferni de la catedral panormitana, y ahora se empleaba, bajo la dirección de Italia, en la capilla del Crocifisso de la catedral de Monreale. Noto, como después observarán otros intermediarios y el propio Angelo Italia, presta especial atención a la materia prima, indicando que se empleará una piedra calcárea recientemente descubierta muy semejante al lapislázuli y de especial aceptación en Venecia, deslizándose el dato de que para una mejor comprensión del proyecto piensa “mandar hazer un modelo de madera con todas las estatuas y angelotes del retablo, para que se comprehenda lo que será y después remitir a su tiempo a V. S. Y.”.

La carta de Angelo Italia⁵⁹, después de mostrar su total entrega a los deseos del anterior pastor de la archidiócesis y analizar el proyecto llegado de Sevilla, transmite su parecer de que la disposición de la arquitectura es “molto semplice”, pues carecería de la enjundia ornamental y la rica talla acostumbrada entonces por el arte de los mármoles mixtos sicilianos, con los que estaba familiarizado. Destaca la conveniencia de usar la piedra azul veneciana, fácilmente identificable con lapislázuli, de mayor economía que el anterior, a la vez que asegura que el valor del mármol no sobrepasará los 4.500 escudos, sin las estatuas.

El otro hombre de confianza de Palafox en Palermo, Juan de Retana, tiene que ver con el poder real y no con la iglesia. En la carta que este último remite el mismo día que Noto, el 9 de febrero, se ponen de manifiesto las diferencias y suspicacias entre ambos personajes. Declara Retana sobre Noto: “muy aficionado le veo a esta obra, y quiere que se haga cerca de su casa, y muy lejos a la mía y quando nos juntamos hize que asistiese el ingeniero de la Regia Corte, por ser obra Real con quien discurrió Noto largamente”⁶⁰. Está claro que el primero pretende dirigir y vigilar la ejecución de la obra desde una perspectiva de patrocinio eclesiástico, mientras el segundo la entiende como obra de estado, pues sería una creación pensada para ornar un espacio de patronato real. Por ello, Retana propone su ejecución en el baluarte situado frente a su casa, “con que a todas horas podré ver lo que se obra. No le agrada que Noto se ha unido con un maestro de obras de la Compañía, y con el a comunicado el todo de que creo da cuenta a V.S.I. en la inclusa”, en clara referencia a Angelo Italia, mientras por su parte tiene claro que una obra que contará con el patrocinio real debe ponerse a cuidado de un ingeniero de la regia corte, dispuesto bajo su autoridad, resultando ser el designado Scipione Basta, “que sirvió a V.S.I. en S. Juan de Bayda y como a reconocido que el canónigo Noto quiere ser solo, se a

picado, de que no me pesa y está formando un nuevo disinnio... sin tocar la planta y forma que V.S.I. me remite y me a ofresido, que el quiere pasar con la obra perfecta a colocarla en la capilla". Estas líneas manifiestan alguna intervención arquitectónica por parte del arzobispo en el convento de San Giovanni Battista de Baida, quizás la reforma interior barroca de la nave de la iglesia, en la que Scipione Basta habría participado bajo la tutela de aquél. No deja de ser de gran interés para nuestros propósitos testimoniar la confección de una nueva traza por parte del ingeniero, a partir de la llegada de Sevilla, en un claro afán de competir con el arquitecto Angelo Italia; parece estar, incluso, dispuesto a viajar a Sevilla para su instalación.

Después de consultar a sus respectivos arquitecto e ingeniero, Noto y Retana emiten sendos informes en los que merece detenernos. Ambos advierten que la cuestión esencial planteada desde Palermo, a la vista del diseño de Pineda, estriba en "animar" la composición introduciendo la gramática entonces en boga en aquella corte: los embutidos de mármoles de colores o "marmi mischi e tramischi". El canónigo Noto eleva una serie de cuestiones, en forma de preguntas, que ponen de evidencia las interrogantes planteadas por Angelo Italia y Baldassare Pampilonia⁶¹, como "si se podrán hazer concavidades y embutidos y flores de piedra de diversos colores engastados con algunos vajos relieves", en las retopilastras de la columna, en lugar de los jaspes de tonalidad verdosa que muestra la traza, dando así lugar al característico tratamiento de las pilastras de fondo negro y rico embutido policromo habituales en altares e iglesias panormitanas, como la Profesa, la Inmaculada, Santa Catalina, San Salvador, capilla del Crocifisso de Monreale, etc. Igual solución propone para la concavidad de la rosca del arco, alternándose con algunos serafines en relieve. Igualmente, no está conforme con la solución de sobreponer las estatuas alegóricas sobre los extremos de frontón roto, pues considera que habrá de disminuirse el saliente de los mismos para que resulten visibles⁶².

El escueto informe de Retana⁶³, basado en las apreciaciones de Scipione Basta, insiste en los mismos supuestos del canónigo, especificando ahora que en breve "se enviará con el otro despacho el diseño guarnecido a la forma y estilo desta tierra, aunque sin alterar la forma del que vino de essa", clara alusión al *aggiornamento* con los embutidos de mármoles policromos al que fue sometido el original de Pineda. Informa, del mismo modo, de la necesidad de introducir variaciones en el dosel, de manera que resulte más efectista, valorando todo el capítulo escultórico en la suma de 7.000 escudos, sin atreverse a tasar la escultura y las aplicaciones metálicas. Eso sí, asegura que su factura en Palermo será garantía inexcusable del acabado final pues "si se hiciera en otra parte no saldría, como saldrá aquí en quanto a la bondad y el precio, la qual la darán acabada de todo punto en tiempo de dos años".

De manera análoga a lo ocurrido con los pareceres de Contini, en Sevilla los informes panormitanos generaron inquietudes⁶⁴. Se asegura, en primer lugar, que a Palermo fueron enviadas "ocho demostraciones" del proyecto de reforma, al igual que de la planta y las medidas de la capilla, "entre ellas fue copia de la urna y relicario del Sancto Rey, sacada por la de Dn. Franco. de Herrera, para que siguiesen aquel orden y forma". Sin embargo, ni los artífices consultados en Sevilla ni los capitulares están dispuestos a aceptar "el capricho de tres columnas a cada lado del nicho de ntra. Sra. pues corrompe las columnas y pilastras del edificio, y por la parte de el medio, en el nicho o capilla de la Ymagen, le quita otro pedazo de su anchura [...] y las columnas no hacen más efecto que sustentar mucha pesadumbre de piedra, cornixas y bancos a fin de rematar toda esta máchina con un angelito". Tampoco agrada de este diseño, indudablemente ideado por Angelo Italia y Pampilonia, "la indecencia de sus adornos profanos, como son las columnas revestidas de ninfas, y los leones desmesurados que están sobre el ara, y así mismo están mal colocadas las imágenes de San Pedro y San Pablo, sustentando las columnas de las ninfas, puestos por adorno, más que para la veneración en el lugar más ínfimo del retablo". Ni que decir tiene que este proyecto modificaba sustancialmente el enviado desde Sevilla y acentuaba las notas barroquistas, en clave siciliana, del conjunto. Recurría a un recurso altamente escenográfico como eran los soportes triples, con el central adelantado, según puede verse en la misma isla en el altar de san Ignacio de la iglesia del colegio jesuítico de Caltagirone (h. 1690-1700), o en la portada de la catedral de Piazza Armerina, de principios del siglo XVIII. Intensificaba asimismo las mixturas de mármoles, con elementos figurativos, tales como las citadas "ninfas" o grutescos, que enervan a los informantes sevillanos por su sensación profana, tan habitual en el barroco italiano.

Es fácil comprender que a los capitulares sevillanos chocaría una obra planteada de este modo. Los expertos, entre los que figuraría Pineda, además de oponerse a la misma por su necesaria confección en Sicilia, tampoco podrían digerir una estética tan colorista y sensorial, alejada del dorado de los retablos lígneos hispanos, o al menos de una creación marmórea menos variada. Por el contrario, para el prelado debió ser una obra fascinante que traería a Sevilla algo del esplendor que había percibido en su anterior diócesis de Palermo, al cual él mismo había contribuido con dos importantes obras patrocinadas mientras ocupó aquella mitra: la iglesia de San Salvatore y el altar de la Madonna Libera Inferni, ambos en Palermo. Según ha explicado Stefano Piazza, en el desorbitante desarrollo que esta técnica de embutido o *intarsia* llamada "a marmi mischi o tramischi" adquiere en Palermo y Messina, en la segunda mitad del XVII y principios del XVIII, cuentan factores a tener en cuenta como la tradición romana, el gusto por la policromía de la musivaria



Fig. 11. Paolo Amato y Angelo Italia, Retablo escultórico del arzobispo Juan Ruano y Corrionero en la capilla del Crocifisso de la catedral de Monreale, 1687-90

bizantina y normanda, las abundantes canteras existentes en la isla de distintas variedades de mármoles, jaspes y vistosas piedras, así como el ascenso de una aristocracia y las altas esferas de la administración y de la iglesia, ávidos de presunción y de causar asombro entre el pueblo⁶⁵. Después de una primera mitad de siglo durante la cual se habían sentado las bases técnicas y expresivas, fueron los jesuitas de la casa profesa de Palermo quienes, desde los años 60, dieron un salto cualitativo al proceder al enmascaramiento de su iglesia con mármoles polícromos, a modo de un suntuoso manto que la recubre, bajo la dirección de Lorenzo Cipri⁶⁶.

Al arzobispo Palafox se ha relacionado con el patrocinio, al menos en su impulso inicial, de la iglesia de San Salvatore, singular templo de planta oval con capillas en sus lados mayores y menores, consagrado en 1704⁶⁷ (fig. 7), también engalanada interiormente con ricos mármoles mixtos dispuestos cuando ya el prelado había abandonado aquella sede. Es importante señalar que las obras, iniciadas en 1682, fueron puestas bajo el proyecto y la dirección del encumbrado arquitecto Paolo Amato, sustituido desde 1685 por Angelo Italia quien, presumiblemente, no modificó el plan del anterior⁶⁸. Amato sería también predilecto

de Palafox para otra obra que ahora nos interesa de manera especial por su evidente relación con el proyecto para la Capilla Real sevillana; me refiero al altar o retablo de la Madonna Libera Inferni (figs. 8 y 9) que, concertado en 1684, estuvo al cuidado, en lo que a manufactura respecta, de otro de los protagonistas de esta historia, Baldassare Pampilonia. Con esta obra “unicum nella Sicilia del Seicento”, en palabras de Stefano Piazza, Palafox quería sobrepasar el listón de cuanto había dado de sí el arte de la marmolería insular, en el ornato de capillas y altares y que ha hecho pensar al citado autor en la trasposición a la marmolería panormitana de conceptos estéticos y ornamentales de inspiración hispánica, especialmente en los retablos y otras obras que Palafox pudo conocer, debidas a Herrera Barnuevo o Pedro de la Torre⁶⁹. Concebido para la catedral de la capital siciliana, en la actualidad, después de las reformas operadas en aquel templo a finales del XVIII, se conserva en el remoto santuario de Gibilmanna, donde fue instalado en 1785, entronizando a la Madonna del mismo nombre, mientras la bella escultura de la Libera Inferni, obra de Francesco Laurana, de 1469, sigue en su primitiva capilla catedralicia⁷⁰. Estructurado mediante sendas columnas salomónicas, lisas con tercio inferior en relieve, y laterales con fragmentos de frontón partido en esviaje, destaca por su *horror vacui* resultado de multitud de variados mármoles embutidos y relieves de tarjas, serafines, festones y animales, como el águila y el cordero con un claro contenido simbólico insertos en los pedestales (“mensola reggi statua”), que igualmente adquieren un carácter pionero. En la obra posterior de Amato, como la debatida capilla del Crocifisso de Monreale (1687-1692) o los altares de Santa María di Valverde (d. 1694), volvemos a encontrar el mismo sentido hiperdecorativo, e incluso las columnas salomónicas, soportes estos consustanciales a sus obras, tanto altares como arquitectura efímera⁷¹. El esquema del retablo de la Libera Inferni debió ser conocido por Pineda, quizás a través de sus trazas, que traería Palafox, o mediante estampas del mismo, a partir de las cuales, unidas a las explicaciones del propio Prelado, servirían de guía al artista andaluz a la hora de acometer su proyecto definitivo.

La nombrada capilla del Crocifisso, o capilla Ruano (figs. 10 y 11) en honor a Juan Ruano y Corrionero, su patrocinador, arzobispo de ascendencia salmantina nombrado para la cátedra de Monreale en 1673, es otro de los hitos de aquel desorbitado ímpetu creativo del que fueron responsables arquitectos y decoradores como Paolo Amato y Angelo Italia. Desarrollada entre 1687-1692, en ella se rinde culto a un Crucificado de origen medieval y desde esos momentos sería, además, mausoleo del propio Ruano. Ya ha sido tenida en cuenta por sus posibles repercusiones en el barroco español y sevillano, en el caso concreto de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla⁷². Desde 1688 las operaciones constructivas estuvieron bajo la dirección de Angelo Italia y está documentada la labor de Baldassare Pampilonia,



Fig. 12. Scipione Basta, *Túmulo para la celebración de las exequias de María Luisa de Orléans en la catedral de Palermo*, 1689

entre otros⁷³. No olvidemos que el canónigo Noto había llamado al escultor a principios de 1690, que se encontraba en Monreale, sin duda ocupado en estos trabajos. La capilla, de planta hexagonal, a la que se añade el rectángulo del altar principal, destaca por la misma tónica de mármoles embutidos, con esculturas de mármol blanco y columnas salomónicas dispuestas en los ángulos.

El altar de la Libera Inferni y el recinto monrealense son los dos referentes primordiales para la obra pretendida en Sevilla, el primero conocido del arzobispo Palafox; en el caso de la capilla Ruano, sería un claro modelo de sugestión para el desconocido diseño acometido por Angelo Italia a partir del precedente de España. Llegados a este punto nos preguntamos por qué Palafox o el propio Noto no habrían consultado con Paolo Amato, arquitecto con el que había establecido relaciones el primero mientras ocupó la cátedra panormitana y que tantas y variadas realizaciones le habían procurado justa fama. La respuesta no es fácil, pero podemos intuir las múltiples ocupaciones que tendría hacia 1690, sobre todo después de recibir el nombramiento de “architetto e ingegnere dell’Ill.mo Senato” en 1687⁷⁴.

El *fratello* de la Compañía de Jesús, Angelo Italia, había desarrollado una intensa actividad como constructor dentro de la orden, siendo nombrado en ocasiones “statuario” y “sculptor” precisamente en relación con la capilla Ruano⁷⁵. Entre sus obras de arquitectura sobresale la iglesia de San Francisco Javier de Palermo, en el barrio de la Albergheria, que desarrolla en los mismos instantes que está ocupado en Monreale, además de supervisar otras muchas fábricas en distintos puntos de la isla⁷⁶. Constituye un claro exponente de profesional aupado a las más altas cotas de la arquitectura merced a su integración en la Compañía, como ocurre con otros profesionales en la materia que fueron sacerdotes o hermanos de órdenes religiosas, circunstancia que propició su ascenso a la categoría de arquitectos proyectistas⁷⁷. Parece que su faceta de diseñador de mármoles embutidos es fundamental y se ha destacado, como rasgo distintivo de aquélla, la introducción de grutescos y animales, fantásticos detalles que, dijimos, estaban presentes en la traza enviada a Sevilla, causando el disgusto de quienes aquí la analizaron. Peculiaridad de estos arquitectos es la organización de un amplio taller de virtuosos canteros y tallistas que tienen la confianza del maestro. Este fue el caso de Baldassare Pampilonia, documentado en numerosos trabajos marmóreos de estos momentos, buena prueba de su buen hacer. Gran parte de su obra está vinculada a los proyectos en los que intervienen Paolo Amato y Angelo Italia. Era, sin duda, el escultor que hubiera tenido a su cargo la ejecución del retablo para la Virgen de los Reyes de haber sido ejecutado en aquella tierra.

Para terminar con los artífices sicilianos que acogen y opinan sobre el deseo de su antiguo arzobispo, más llamativo que los anteriores resulta el ingeniero Scipione Basta, por su dedicación preferente a la arquitectura militar y al urbanismo, actividades un tanto distantes de la proyección de exquisitas capillas de gusto barroco. Es poco lo que conocemos de su trayectoria. Precisamente un interesante dato lo vincula a la capilla Ruano, como es el informe emitido en 1686 dando instrucciones para la construcción del arco sobre el que se elevaría la capilla, permitiendo el tránsito sobre una estrecha calle inferior⁷⁸. Unos años antes, en 1679, había sido designado para proyectar y urbanizar la nueva plaza situada frente a la catedral, resultante del derribo del antiguo senado de Mesina, medida de castigo a aquella ciudad después de aplacar la célebre “revuelta antiespañola” (1674-1678), donde seguidamente sería dispuesta una escultura ecuestre broncea del rey Carlos II, finalizada en 1684 y destruida en 1848⁷⁹. Merece la pena recordar este acontecimiento y la forma en la que se materializa el castigo, pues a las órdenes del virrey Francisco de Benavides, conde de Santisteban, estaba “Giovanni Retana, conservatore di S. Maestà in questo regno di Sicilia”, nuestro Juan de Retana, luego dispuesto a hacerse cargo del proyecto destinado a Sevilla. Los preparativos, la revisión de los diseños y

el proceso de fundición de la real estatua corrieron bajo la directa supervisión de Retana⁸⁰. Aún más, de la proyección de la nueva plaza habría de encargarse Scipione Basta, quizás autor de la escalinata, la balaustrada y el alto pedestal sobre el que se alzaba el monumento según muestra una ilustración de la época. Prueba de la confianza que el virrey Santisteban tenía en su conservador Retana es que hacia 1683 puso bajo su administración y su cuidado la obra de la ciudadela de Mesina, gracias a cuya gestión quedó finalizada en breve plazo⁸¹.

Quizás el ingeniero Basta colaboró en algunas de las múltiples obras de fortificación emprendidas por Santisteban para la defensa de la isla, en la capital y en otras ciudades, así como en la reordenación del entorno de Porta Felice, en Palermo, que tiene lugar bajo su mandato y donde, una vez más, fueron dispuestas estatuas de mármol del rey español. Su condición de ingeniero experto en fundición le tendría ocupado en la fabricación de piezas de artillería, aunque participa en diversidad de proyectos. Es el caso de los fastuosos decorados que en 1689 engalanaron la catedral de Palermo para celebrar las exequias de María Luisa de Orleans, promovidas por el virrey duque de Uceda, entre los que destacó el monumental catafalco de dos cuerpos y remate cupular que incorpora columnas salomónicas y esculturas, todo elevado sobre una escenográfica plataforma abalaustrada⁸² (fig. 12). Posteriormente, en 1707, intervino en la reforma del *campanile* de la catedral de Enna y dos años después está documentado en la construcción de la casa de F. Astenza⁸³.

Aunque las noticias y labores citadas lo posicionan entre las figuras destacadas del campo de la ingeniería y la arquitectura siciliana de aquella época, en relación con nuestro tema de estudio resulta significativo el único dato que le vincula con un importante trabajo de mármoles embutidos, en el que el diseño corrió de su mano. Nos referimos a la casi desconocida capilla dedicada a la española Virgen de Guadalupe en la iglesia panormitana de Santa Maria degli Angeli, tradicionalmente llamada *la Gancia*. Fue fundada por don Juan del Río, secretario de la nación castellana, en 1508. Ahora nos interesa la remodelación de su ornato que tuvo lugar a partir de 1698, cuando el tallista Giuseppe Ragusa se obliga a la labor de decorar la capilla con mármoles embutidos de diferentes calidades, con grutescos y motivos florales, de acuerdo al proyecto de Scipione Basta, obras que continuarían a partir de 1711 bajo la dirección de Andrea Palma⁸⁴. No pode-

mos profundizar en este proyecto pues la capilla permanece totalmente cerrada al público desde hace veinte años, esperando su restauración, pero a partir de algunas fotografías puede evidenciarse el seguimiento de pautas estéticas próximas a las de otros artífices como Paolo Amato o Angelo Italia, de manera que el influjo que Retana pretende ejercer sobre la traza y posterior dirección de Basta no estaba fuera de lugar.

Por desgracia, a partir de 1690 no vuelven a tomarse iniciativas en aras a la materialización del proyecto, ni en Sevilla ni en Italia. No corrió el retablo sevillano la misma suerte que el altar-baldaquino de San Fausto, en Mejorada del Campo (Madrid), contratado en Sicilia por los marqueses de Mejorada en 1692, obra diseñada y dirigida por Giuseppe Diamante y ejecutada por el marmolista ya nombrado, Giuseppe Ragusa, para la que además se conserva otro proyecto de gran calidad debido al arquitecto Giacomo Amato⁸⁵. En este caso, la capacidad financiera de sus promotores salvó los obstáculos que en Sevilla fueron infranqueables.

* * *

Según se observa en las escuetas ideas planteadas por cada uno de los artífices implicados en el utópico retablo de mármoles, desde Pineda a Scipione Basta, pasando por Contini y Angelo Italia, los conceptos arquitectónicos y estéticos que entraron en juego pueden resumirse en dos. En primer lugar la opción romana, que seguro que acentuaría el protagonismo de los elementos arquitectónicos de acuerdo con postulados berninianos que garantizaran la elocuente percepción de una arquitectura pensada para barroquizar el presbiterio de la capilla y dotar a la imagen mariana de un énfasis escenográfico, con mármoles de distintas calidades que, seguro, explotarían los efectos matéricos de nervaduras y vetas para realzar su impacto⁸⁶. Por otro lado, el arzobispo Jaime de Palafox pretendió adecuar la reforma del recinto a cuanto había visto en Palermo y que el mismo había fomentado a través del retablo de la Libera Inferni, de manera que las formas arquitectónicas planteadas por Pineda se vieran desbordadas por la variedad policroma de los embutidos y múltiples detalles ornamentales en forma de relieves. Aquella frustrada empresa, en definitiva, sirve al menos para testimoniar las contrastadas fórmulas que ofrecía el Barroco en centros como Sevilla, Roma o Palermo.

NOTAS

- ¹ Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Cvltto del Señor Rey S. Fernando*, Sevilla, 1671.
- ² Antonio BONET CORREA, "Torre Farfán y la fiesta de la canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671", en Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia*, Sevilla, 1984, pp. vii-xx; Rosemarie MULCAHY, "Celebrating sainthood, government, and Seville: the fiestas for the canonization of King Ferdinand III", *Hispanic Research Journal*, vol. 11, n.º 5 (diciembre de 2010), pp. 393-414.
- ³ Véase sobre la obra renacentista Alfredo MORALES, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, 1979.
- ⁴ En realidad la idea de una nueva urna de mármoles combinados con bronce y plata parte desde el momento de las festividades de 1671, pues era imperioso sustituir las sencillas urnas medievales por otras acordes al nuevo protagonismo de Fernando III. Sobre el proceso constructivo de la urna véase Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Historia de la construcción de la urna de plata que contiene los restos de San Fernando", *Estudios de arte sevillano* (1973), pp. 95-139; María Jesús SANZ, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, pp. 65-75; Fernando QUILES, "En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, Rey y Santo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXV-LXXVI (1999), pp. 203-250.
- ⁵ finalizada en 1719, si bien el cuerpo del monarca no sería ubicado en ella hasta 1729. Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Anales Eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*, t. I, Sevilla, 1887, pp. 206-209.
- ⁶ Alfonso PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, "Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla", *Boletín de los Seminarios de Arte y Arqueología*, t. 47 (1981), pp. 335-342; Paulina FERRER GARROFÉ, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, pp. 89-101; Francisco J. HERRERA GARCÍA, "Bernardo Simón de Pineda, artífice por sus obras digno de eterna alabanza. Prestigio, proyectos frustrados y obras desaparecidas", *Laboratorio de Arte*, n.º 17 (2004), pp. 189-207. El proyecto se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla.
- ⁷ Agradezco a la archivera doña Isabel González Ferrín la gentileza de haberme puesto en contacto con este material documental, que ella clasificó e inventarió recientemente en los fondos del Archivo General del Arzobispado de Sevilla [AGAS], Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*. También quiero expresar mi agradecimiento a la doctora Roberta Canestro por su inestimable ayuda en Palermo, tanto en bibliotecas como en el necesario trabajo de campo.
- ⁸ Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Historia de la construcción...", art. cit., pp. 97-103. En las actas capitulares de la Capilla Real no aparecen menciones al retablo durante los años 70 y principios de la siguiente década. *Ibidem*, pp. 115-116.
- ⁹ Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, p. 110.
- ¹⁰ Fernando QUILES, "En los cimientos...", art. cit., pp. 230-232.
- ¹¹ Francisco J. HERRERA GARCÍA, "Bernardo Simón...", art. cit., p. 195.
- ¹² AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 4. 1683-XII-21. El arquitecto José Granados estima que el importe total de la obra ascenderá a 76.000 reales. Era maestro mayor de la catedral de Granada y experto en la confección de obras marmóreas; Bibiana MORENO ROMERA, "José Granados de la Barrera y Melchor de Aguirre, arquitectos de las obras de la Catedral de Granada en la segunda mitad del siglo XVII: importancia de las labores de mármol en el barroco andaluz", en Marion REDER GADOW (coord.), *Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del XVII*, Cabra, 1999, pp. 145-166; Lázaro GILA MEDINA, "La última etapa constructiva: de 1650 a 1704", en Lázaro GILA MEDINA (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, vol. 1, Granada, 2005, pp. 269-208, de la cita pp. 174-195.
- ¹³ Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977, pp. 113-117; Juan Antonio ARENILLAS, *Arquitectura civil en Marchena durante el siglo XVIII*, Marchena, 1990, pp. 23-27; Juan L. RAVÉ, *La iglesia de San Agustín de Marchena*, Marchena, 2007, pp. 22-27.
- ¹⁴ 1685-IX-6. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8.
- ¹⁵ En una visita cursada a la capilla el 7 de septiembre de 1688 se indica que, a la vista de la dilación de las obras, el pueblo deseaba rendir culto a la imagen mariana en su tradicional emplazamiento y con la decencia acostumbrada. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 10.
- ¹⁶ Documento sin fechar, pero que estimamos de junio de 1689, firmado por el arzobispo Palafox. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8.
- ¹⁷ En el frontal, que figura en blanco, de esta traza consta: "Aprobada por la Rl. Cámara a / 11 de 8re. De 89 / je. (Jaime) Arpº de Sevilla". Más abajo figura el apellido "Pineda", y falta el resto del nombre.
- ¹⁸ Real cédula aprobando uno de los diseños recibidos de Sevilla. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9.
- ¹⁹ 1690-III-29. Carta del arzobispo Palafox al virrey de México, conde de Galve, solicitando su colaboración en el ornato de la Capilla Real. 1690-VI-1. Real cédula dirigida al conde de Galve, ordenándole recaudar limosna y entregarla al arzobispo de Sevilla. 1693-VI-10. Real cédula instando al presidente de la Casa de la Contratación para que dé orden a los generales de la flota de Indias la recaudación de limosnas en los galeones. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillos 9 y 10.
- ²⁰ 1694-VIII-14. Carta del arzobispo Palafox al conde de Gondomar de Humanes y del Puerto, dando cuenta de algunos arbitrios para la obra de la urna y retablo. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 10. El conde aludido debió ser don Pedro de Toledo Sarmiento y Acuña, III conde de Gondomar, fallecido en 1721 y que contrajo en segundas nupcias con doña Inés de Palafox y Zúñiga.
- ²¹ 1700-II-9. Carta del marqués de Mejorada y de la Breña al arzobispo Palafox. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 12.
- ²² J. Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS, "El Arzobispo Don Jaime Palafox y la edición sevillana de la 'guía espiritual' de Molinos (1685)", *Revista Española de Teología*, vol. 37, 1 (1977), pp. 169-174; *idem*, "La palinodia del Arzobispo D. Jaime de Palafox y Cardona en el marco del quietismo sevillano", *Scriptorium victoriense*, vol. 27, n.º 1 (1980), pp. 5-47.
- ²³ Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, t. V, Madrid, 1796, pp. 386, 392-393, 417 y 465; Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Anales...*, op. cit., t. I, pp. 11-13.
- ²⁴ Con carácter general véase José ALONSO MORGADO, *Prelados sevillanos*, Sevilla, 1908, pp. 581-595. Recientemente, David CHILLÓN RAPOSO, "Don Jaime de Palafox y Cardona, arzobispo de Sevilla", *Isidorianum*, n.º 36 (2009), pp. 187-230.
- ²⁵ Francisco Javier HERRERA GARCÍA, "Bernardo Simón...", art. cit., pp. 196-198. Hacia 1694, sin duda después de perder la esperanza en el retablo de la Capilla Real, Pineda confeccionó una traza animado con la idea de que fuera elegida para confeccionar el retablo mayor del Sagrario, en el que entonces se piensa, proyecto este igualmente no realizado.
- ²⁶ Rocío FERNÁNDEZ ARAMBURU y Concepción SERRANO BARBERÁN, *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, pp. 88-89.
- ²⁷ Heliodoro SANCHO CORBACHO, "Historia de la urna...", art. cit., pp. 102-103.
- ²⁸ Fernando QUILES, "En los cimientos...", art. cit., pp. 230-232.
- ²⁹ Hacia 1683-84 consta un informe sin fechar en el que Pineda da su conformidad a lo planteado por Herrera. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 4.

- ³⁰ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9. 1685-IX-6.
- ³¹ “Relación y explicación del diseño, que demuestra el Retablo de nra. Señora de los Reyes y relicario del Señor San Fernando, hecho en Sevilla, por el mes de febrero del año pasado de 1687, marcado en esta señal, I A”. Esta descripción se centra fundamentalmente en la arquitectura de la capilla, presbiterio y urna real, a la que se añaden las opiniones venidas de Roma y Palermo que más adelante analizaremos. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8.
- ³² AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 4.
- ³³ 1695-II-2. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 11.
- ³⁴ Como planteamiento general en relación con obras marmóreas en Andalucía, Jesús RIVAS CARMONA, “La significación de los mármoles del Barroco andaluz”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. I, Bilbao, 2007, pp. 209-224.
- ³⁵ Manuel RAVINA MARTÍN, “Mármoles genoveses en Cádiz”, *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 595-615; Vicente DÍAZ RODRÍGUEZ, “El retablo de Santo Domingo de Cádiz”, *Archivo dominicano: anuario*, n.º 16 (1995), pp. 341-360; Fausta FRANCHINI GUELFI, “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción”, en L. F. MARTÍNEZ MONTEIL y F. PÉREZ MULET (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*, Bilbao, 2007, pp. 95-109.
- ³⁶ José Luis ROMERO TORRES, “Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra”, *Laboratorio de Arte*, n.º 19 (2006), pp. 173-194.
- ³⁷ 1705-X-3. Archivo de la Catedral de Sevilla. Secretaría, 11207, n.º 4-1705.
- ³⁸ Hellmut HAGER, “Contini, Giovanni Battista”, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 28, Roma, 1983, p. 518.
- ³⁹ 1688, octubre. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7. “Declaración del dibujo del altar de Nra. Sra. de los Reyes, hecha por Juan Baptista Contini arquitecto de Roma, el qual confesando que aprueba el dibujo venido de Sevilla, hecho con tanto estudio y diligencia sólo a formado su pensamiento para obedecer tocando las razones de sus ydeas, remitiéndose sin embargo al juicio de los Sres. Arquitectos, que an dibujado en esta obra” (es traducción del original italiano). El mismo informe volvió a ser traducido el 8 de octubre de 1689, quizás contemplando aún la posibilidad de su confección, aunque tres días después, según hemos indicado, sería definitivamente aprobado por la Real Cámara de Castilla.
- ⁴⁰ Hacia 1689. Documento sin fechar. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7. “Anotaciones que se han hecho a las trazas que han venido de Roma y de Palermo, para el tabernáculo y retablo de nra. Sra. de los Reyes”.
- ⁴¹ “En las medidas ha excedido tanto, que sube el arco y capilla de nra. Sra siete pies sobre los tres, que están determinados subir dho. Arco, para lo qual hubo varias juntas, y es quanto puede dar de si la materia, y el querer romper más ha de ser con notable riesgo y detrimento de la capilla”. Documento citado en la nota anterior.
- ⁴² AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7. “Copia de carta escripta al Arpo. De Sevilla en 30 de Abril de 1690 por el Dr. Dn. Pedro de Padilla su Agente en Roma”.
- ⁴³ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 10. “Respuesta a la declaración embiada de Sevilla sobre el diseño del Altar de nuestra Señora de los Reyes”.
- ⁴⁴ “Las dos estatuas, que han de estar sentadas sobre el frontispicio representarán la gracia divina, y la pureza en la forma, que las describen”. Documento citado en la nota anterior.
- ⁴⁵ El desglose de las distintas partidas es el siguiente: arquitectura, cornisas, frontispicios, columnas 8.300 escudos contemplando columnas lisas y 500 más si estas eran engastadas y con el tercio tallado; 3.300 escudos importarían todas las esculturas de mármoles blancos, fundamentalmente ángeles y alegorías; 12.150 escudos la obra metálica comprendiendo modelos de yeso y ceras, fundición, pulimento y gasto de metal; gastos de modelos o maquetas, especialmente del nicho para acomodar bien el baldaquino y ángeles, 1.000 escudos; dorado de los metales de oro de espadero a 4 cubiertas, 2.300 escudos; dorado del tabernáculo con oro de mayor calidad, 250 escudos. Documento citado en las notas precedentes.
- ⁴⁶ “Ed avendo in tutti fatto ammirabil profitto, e superiore a la maggior parte degli altri scolari; perché componeva in lingua latina, e toscana in prosa, e in versi, fatto aveva il corso degli elementi d’Euclide, e disegnava assai bene, lo raccomandò, accio s’istruisse nell’architettura, al Bernini”; Lione PASCOLI, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni, scritte, e dedicate alla maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, Roma, 1736, p. 552.
- ⁴⁷ Hellmut HAGER, “Giovanni Battista Contini”, *Grove Art on line*, Oxford, 2003, consultado en mayo de 2012; ídem, “Contini...”, art. cit., pp. 515-522.
- ⁴⁸ Alessandro del BUFALO, *G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell’architettura tra ‘600 e ‘700*, Roma, 1982, p. 17.
- ⁴⁹ Ibidem, pp. 24-25.
- ⁵⁰ Hellmut HAGER, “Contini...”, art. cit., p. 517.
- ⁵¹ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “La torre nueva de G. B. Contini, en Zaragoza, y la torre de Sao Pedro dos Clérigos de N. Nasoni, en Oporto”, *Bracara Augusta*, vol. XXVII (1974), pp. 39-50. Recientemente la torre zaragozana ha sido objeto de un profundo estudio por parte de Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Domenica SUTERA, “Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22 (2010), pp. 189-208.
- ⁵² J. PINTO, “Architettura da esportare”, en Giovanna CURCIO Y Elisabeth KIEVEN (eds.), *Storia dell’architettura italiana. Il Setecento*, Milán, 2000, vol. I, pp. 110-133; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Domenica SUTERA, “Entre Gaspar Serrano...”, art. cit. p. 199.
- ⁵³ Su especial predisposición no sólo a la construcción de capillas sino también a su ornato interno, empleando especialmente mármoles mixtos, ya la destacó su biógrafo Pascoli: “Ornò dunque l’altare della Chiesa di S. Leone alla Sapienza [...]. Ornò l’altro della Madonna di S. Marco, [...]. Ornò il maggiore in S. Venanzo de’ Camerinesi, [...]. Ornò la cappella della Beata Rita in S. Agostino, [...]. Ed ornò dopo averla ammodernata, quella dei de Angelis in Araceli”. Lione PASCOLI, *Vite...*, op. cit., p. 553. Véase sobre esta faceta artística Alessandro del BUFALO, *G. B. Contini...*, op. cit., pp. 83-87.
- ⁵⁴ Hellmut HAGER, “Giovanni Battista Contini o Carlo Fontana: Osservazioni sui disegni e l’altare berniniano della Madonna delle Grazie nel Palazzo Venezia a Roma”, *Commentari*, XXVII (1976), pp. 82-92.
- ⁵⁵ Ibidem.
- ⁵⁶ “L’altare e l’ancona sono adorni di diversi buoni marmi, tra i quale l’africano antico, il verdone di Egitto, il diáspero di Sicilia di cava moderna”; Alessandro del BUFALO, *G. B. Contini...*, op. cit., p. 152.
- ⁵⁷ Paolo PORTOGHESI, “Concordia discors”, en Marcello FAGIOLO y Paolo PORTOGHESI (coords.) *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Roma, 2006, pp. 24-59, de la cita p. 44.
- ⁵⁸ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 8. En el siguiente cuadernillo, n.º 9, se encuentra el original de esta carta en italiano.
- ⁵⁹ Fechada el 4 de febrero de 1690. AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9: “Ricevei la cortesissima lettera di V. S. Yltma. La quale ammira la sua gran perfetta carità che si degna rispondere ad una persona così miserabile como Io sono. Ho visto anche il disegno venuto da cotessa per cui s’ha risoluto d’eseguire e Io son prontissimo di serviere a tutti li cenni di V.S.Iltma. mentre che mi onora con li suo comandi; habbiamo considerato detto disegno con alcuni pratici d’architettura eu’e qualche cosetta d’emendare benche la dispositione dell’architettura é molto semplice, bensi é arricchita di quelli rami de orati, con tutto cio habbiamo sperimentato certa pietra che viene da venezia la quale circa la vista si scancia con il lapislázuli e non e di tanta spesa perche ove il lapislázuli non si puo havere adesso per 10 lo rotulo di quello perfetto, questo per si have pr. ts. 8 lo rotlo. Onde per campeggiare e cosa molto bella e qdo. e allustrata si fa como un cristallo d’ammirarsi e si vede la figura confe. Il medesimo Cristallo, la spesa che ci vorra per tutti li marmori non e di tanto valore, credo che arrivera a Scudi 4500 in circa separate le statue. Io ho conferito ogni cosa con il sigre. Canº Noto con q. V. Iltma. Mi comandò il quale riferirà a V. S. Iltma. Distintamente. Non altro humilmente prostrato a su di piedi li

- chiedo la sua S. Beneditione Il P. Vincenzo Moncada riverisce grandeme. A V. S. Ilma. come anche fa il P. Giacomo Maria Aspide mio superiore. Palermo 4 febro. 1690.
Di V.S. Ilma. Indegnismo. Servre. Nel Sigre. Angelo Italia della Comp^a di Gesù”.
- ⁶⁰ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 9.
- ⁶¹ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 11. “Reparos que se hicieron sobre el diseño que fue de Sevilla a Palermo para el Retablo de Nuestra Sra. (Del Cagº Noto)”.
- ⁶² Al final del documento citado consta la tasación: arquitectura y embutidos de mármoles, 4.000 escudos; las dos columnas, 500 escudos; los ángeles pequeños 225 escudos; los 3 ángeles de siete palmos y las dos virtudes, 750 escudos; estatuas de metal y demás complementos bronceos, 15.000 escudos.
- ⁶³ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 11. Los informes de Noto y de Retana presentan originales en italiano.
- ⁶⁴ AGAS Gobierno, asuntos despachados, leg. n.º 09783, *Urna de San Fernando*, cuadernillo 7.
- ⁶⁵ Stefano PIAZZA, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo, 1992, pp. 17-22. Sobre las variedades de mármoles y jaspes véase Giuseppe MONTANA y Valentina GAGLIARDO, *I marmi e i diaspri del barocco siciliano*, Palermo, 1998. Para la temprana evolución y gestión de la técnica y modelos, Donald GARSTANG, “Origin and early development of marbling in Palermo”, *Antologia di belle arti*, n.º 52-55 (1996), pp. 80-99.
- ⁶⁶ Stefano PIAZZA, *I colori del Barocco*, Palermo (2007), p. 51-59.
- ⁶⁷ G. B. COMANDÈ, “Alcune aspetti del barocco in Palermo dal suo nascere alla fine del secolo XVIII”, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma (1968), p. 35; Stefano PIAZZA, “Il cantiere della Chiesa del SS. Salvatore a Palermo”, en Maria GIUFFRÈ, *L'architettura del settecento in Sicilia*, Palermo, 1997, pp. 79-86; ídem, *I marmi...*, op. cit., pp. 51-59; ídem, *I colori...*, op. cit., pp. 63-66.
- ⁶⁸ Ídem, *I marmi...*, op. cit., pp. 52 y 133.
- ⁶⁹ Ídem, *I colori...*, op. cit., pp. 66-67.
- ⁷⁰ Una obra de estas características ya fue subrayada por sus primeros apogetas: “Dígallo la primera esposa la Santa Iglesia de Palermo, donde dexó algunas dotaciones, para los señores Capitulares, que asisten al Santísimo Sacramento en las cuarentas horas; labró a sus espensas un sumptuoso retablo de mármoles, agathas, y otras ricas piedras a nuestra Señora de Libera Inferni”; Fray Alonso ÁLVAREZ Y PALMA, *Sermon que en las exequias, que al Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor D. Jayme de Palafox y Cardona, Azobispo de Sevilla hizo el religiosissimo convento de Santa Rosalía, de religiosas capuchinas, i predicó el R. P. M. fr. Alonso Alvarez y Palma*, Sevilla, 1701, p. 30. Véase para los datos históricos del retablo Antonio ZANCA, *La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, Palermo, 1952, pp. 280-282.
- ⁷¹ Maria Clara RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato, la corona e il serpente*, Palermo, 1983, pp. 79-85.
- ⁷² René C. TAYLOR, “Francisco Hurtado and his school”, *The Art Bulletin*, vol. XXXII (marzo de 1950), pp. 26-61, de la cita p. 45. Posteriormente George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, col. “Ars Hispaniae”, vol. XIV, Madrid, 1957, p. 129.
- ⁷³ Helen HILLS, “La Cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale”, en Maria Luisa MADONNA y Lucia TRIGILIA, *Centri e periferie del Barocco*, vol. III, *Barocco mediterraneo Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, Roma, 1992, pp. 59-76. Stefano PIAZZA, *I colori...*, op. cit., pp. 70-72.
- ⁷⁴ Maria Clara RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, op. cit., p. 118.
- ⁷⁵ Stefano PIAZZA, *I marmi...*, op. cit., p. 24.
- ⁷⁶ Maria L. STELLA, “L'architetto Angelo Italia”, *Palladio*, XVIII (1968), pp. 155-76; Maria Grazia D'AMELIO, “Italia, Angelo”, *Dizionario degli italiani*, vol. 62 (2004), ad vocem; Maria GIUFFRÈ, “Angelo Italia architetto e la Chiesa di San Francesco Saverio a Palermo”, en Luciano PATETTA y Stefano della TORRE (coords.) *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI-XVIII secolo*, Génova, 1992, pp. 147-153; Marco Rosario NOBILE, “Angelo Italia architetto e la chiesa centrica con deambulatorio”, en Luciano PATETTA y Stefano della TORRE (coords.), *L'architettura della Compagnia di Gesù*, op. cit., pp. 155-158.
- ⁷⁷ Marco Rosario NOBILE, “Progettare per la Chiesa. Gli arhitekti, il lavoro, il disegno”, en Marco Rosario NOBILE, Salvatore RIZZO y Domenica SUTERA (coords.), *Ecclesia Triumphans. Architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto. XVII-XVIII secolo*, Palermo, 2009, pp. 15-24.
- ⁷⁸ Gaetano MILLUNZI, *La cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale*, Palermo, 1907, p. 459.
- ⁷⁹ La escultura fue modelada nada menos que por el célebre estuquista panormitano Giacomo Serpotta, constituyendo un encargo único en su copiosa carrera de escultor. De la fundición se encargaron Andrea Romano y su hijo Gaspare Romano, entre 1681 y 1684; Álvaro PASQUAL CHENEL, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, 2010, pp. 296-304.
- ⁸⁰ “Tanto ordinó el signor D. Giovanni Retana conservatore di S. Maestà in questo regno di Sicilia. Quindi, doppio diversi disegni e varie osservazioni fatte al vivo del naturale nella positura del caballo, che si vide e si conobbe dai periti cavalieri nel maneggiar destrieri, si fece il primo abbozo in cera, poscia in Creta ed hinda metallo”; Vincenzo AURIA, *Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina*, Palermo, 1685, edición de 1870, p. 195.
- ⁸¹ Vincenzo AURIA, *Historia cronológica delli signori vicere di Sicilia*, Palermo, 1697, p. 177.
- ⁸² Fray Francisco de MONTALBO, *Noticias fúnebres de las magestuosas exequias, que hizo la felicissima ciudad de Palermo en la muerte de María Luysa de Borbón*, Palermo, 1689; Concepción LOPEZOSA APARICIO, “Solemne despedida. Brillante memoria. Las Exequias de María Luisa de Orleans en Palermo a través de la Relación de Francisco Montalbo”, *Pecia Complutense*, n.º 14 (2011), pp. 39-43.
- ⁸³ Maria Clara RUGGIERI TRICOLI, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. 1, Palermo, 1993, ad vocem. El 27 de enero de 1693 emitió un informe relativo a los edificios de la abadía de Parco di Partinico; Silvia BAGGIO y Piero MARCHI, *Miscellanea medicea I (1-200)*, Roma, 2002, p. 627.
- ⁸⁴ Bruno de MARCO SPATA, “I marmi mischi su disegni di Scipione Basta e Andrea Palma della cappella della Madonna di Guadalupe nella Chiesa della Gancia a Palermo”, *Archivio Storico Siciliano*, vol. XXIV, fas. I (1998), pp. 231-243.
- ⁸⁵ Margarita ESTELLA, “El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados”, *Archivo Español de Arte*, n.º 288 (1999), pp. 469-503; Marco Rosario NOBILE, “Progettare per la chiesa...”, art. cit., pp. 18-19.
- ⁸⁶ Respecto a la frecuente explotación por parte de Bernini de esos recursos naturales del mármol, véase Daniela GALLAVOTTI CAVALIERO, “I colori del barocco: l'arte dei marmi policromi”, en Marcello FAGIOLO y Paolo PORTOGHESI (coords.), *Roma barocca...*, op. cit., pp. 288-293.

La *Laudatio urbis* y la imagen de la arquitectura en la literatura novohispana hacia 1600

Luis Javier Cuesta Hernández
Universidad Iberoamericana

Fecha de recepción: 8 de marzo de 2012
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 24, 2012, pp. 69-78
ISBN. 1130-5517

RESUMEN

El siglo XVII es decisivo en el asentamiento y la difusión, entre una parte importante de la sociedad novohispana, de la amplia gama de significados de la arquitectura y de su nueva imagen. Esta imagen se había generalizado en el virreinato a raíz del surgimiento de la identidad criolla, ya desde la centuria anterior. Una de sus principales manifestaciones serán los textos dedicados a glosar las glorias de las ciudades del virreinato en las que se aprecia una manera muy definida de referirse a la arquitectura.

PALABRAS CLAVE

Laudatio urbis. Arquitectura. Literatura. Nueva España. Siglo XVII.

ABSTRACT

The XVIIth century was crucial in the settlement and dissemination, between an important part of New Spain society, of the wide range of meanings of architecture and its new image. This image was widespread in the viceroyalty with the emergence of the creole identity, already from the previous century. One of its main manifestations will be the texts devoted to the glories of the cities of the Viceroyalty. In these texts there is a very well-defined manner to refer to the architecture.

KEY WORDS

Laudatio urbis. Architecture. Literature. New Spain. XVIIth Century.

“Esta Mexicana Athenas”¹.

“No cede en magnificencia a las muestras europeas”².

El gusto por la arquitectura en la Nueva España del siglo XVII

Como Atenas Mexicana, ésta, y no otra, es la manera que tiene de caracterizar el conocidísimo jesuita, el padre Francisco de Florencia (1619-1695)³, a la ciudad de México en 1683 en su aprobación al *Trivmpho Parthenico* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

Esta identificación de las ciudades hispánicas con los centros por excelencia del mundo clásico, Grecia o Roma, es constante desde la Baja Edad Media y, como tal, ha sido exhaustivamente estudiada por diversos autores, entre los que destacan Fernando Marías y Richard Kagan,

Vicente Lleó Cañal o Rosario Díez del Corral, coincidiendo todos ellos en que se trata de una costumbre procedente del mundo literario⁴, lo cual es significativo en sí mismo. En cualquier caso tendremos ocasión de ir insistiendo sobre este particular a lo largo de todo este trabajo.

Efectivamente, queremos comprobar una naturaleza literaria de la arquitectura, tanto en su práctica como en su descripción o, si lo prefieren, su *ekphrasis*⁵—quiero pensar que en principio parecería más fácil lo segundo que lo primero⁶—. Para ello deberíamos partir de la premisa de una generalización de la idea de que ambas buscaban un fin semejante y de que ello se reflejaba en una cercanía importante de ambas disciplinas entre sí, de manera recíproca.

Además de esa referencia al mundo clásico, en esas mismas páginas que glosábamos del padre Florencia de 1683 podemos encontrar significativamente combinadas una muy usual —al menos a fines del XVII y principios del

XVIII— referencia a la arquitectura de la metrópoli como vara de medir y un marcado énfasis en la grandeza de las construcciones virreinales:

Vna Aula General, tan capaz, tan proporcionada, tan bella, tan costosa; *que puede competir primores, con las mas bien acabadas y mejores de toda Europa*: tan mejorado el edificio antiguo desta Real Universidad, que a no averlo visto renovar nuestros ojos, pudiera pasar por fabrica nueva.⁷

Y es que, como decimos, esta de la igualdad y/o superioridad con Europa es una figura retórica muy usual y frecuentemente utilizada para engrandecer la arquitectura novohispana. Ya habíamos tenido ocasión de revisarla en otros estudios⁸, y se trata, no cabe duda, de una actitud general en la cultura novohispana del XVII. Sin estar completamente de acuerdo con él, habría que mencionar que Jacques Lafaye sitúa esa actitud a partir de la figura de Carlos de Sigüenza y Góngora: “la preeminencia mexicana es una noción que nace formalmente bajo la pluma de Sigüenza y Góngora; se convertirá en una de las ideas rectoras de la fe religiosa-patriótica del siglo XVIII”⁹, lo cual es importante para lo que veremos después.

Efectivamente, así se refería al edificio el arzobispo de México, su ilustrísima fray José de Lanciego y Eguilaz¹⁰, en un sermón en la iglesia de la Casa Profesa de la ciudad de México el mismo año de su inauguración (1720):

Pues aviendose dedicado este año, el majestoso y ostentativo Panteón, que nos construyo a expensas de ciento y veinte mil pesos, la piadosa magnificencia de la muy ilustre señora Doña Gertrudis de la Peña, Marquesa de las Torres¹¹, con tanta sumptuosidad que *puede competirle primores y aun apostarle primicias, a los mas garvosos, y mas bien acabados Templos de la America y aun de la Europa*¹².

Y, finalmente, podemos encontrar, en este textito introductorio de Florencia, cómo el viejo jesuita termina su alegato hablando nada más y nada menos que de la “arquitectura” del libro de Sigüenza y Góngora:

Ni es menos acreedor esta Real Universidad el Doctor D. Ivan de Narvaez por la fabrica de su General, que por *la Arquitectura deste volumen*, cuya asertada disposicion encomendo su zelo al Licenciado Don Carlos de Sigüenza y Gongora, Cathedratico en propiedad de Mathematicas en ella.¹³

Tal parece que, para Florencia, las “características arquitectónicas” del libro de Sigüenza no sólo son elogiosas *per se*, sino que además son completamente intercambiables con valores literarios, dejándonos una impresión,

más que de cercanía, de mutua comprensión entre ambas artes. Se entiende así que para este destacado miembro de la Compañía de Jesús, hablar de la “arquitectura de la literatura” de Sigüenza sea halagüeño en grado sumo. No es casualidad que en esta época se generalice la expresión “monumento literario” para referirse a las obras escritas.

Extrapolando el caso a España, tal vez podríamos comparar esa figura retórica de Florencia con las palabras que le dedica Lope de Vega en su *Justa poética* al intelectual Andrés Gómez de Mora —hermano del arquitecto Juan Gómez de Mora, licenciado en Cánones, bachiller en Leyes, catedrático en 1632 y fiscal de la Real Hacienda en México en 1635—:

Andrés Gómez de Mora/ el más gallardo supuesto/ de la Academica de España/ *de las letras arquitecto*/ como su ingenioso hermano/ en edificios y templos¹⁴.

Parece posible pensar que aquí quede constatado también como se extiende e intensifica, entre diversas capas de la población novohispana, fundamentalmente la más culta, esta preocupación recíproca por la arquitectura y la literatura.

En ese contexto sería importante también que volviéramos a reflexionar sobre las relaciones entre cultura, formación y aprendizaje de los arquitectos novohispanos¹⁵ y las fuentes del acercamiento de los escritores a la arquitectura, que eventualmente se traducirá en esa riqueza de su vocabulario arquitectónico que apreciaremos como una característica fundamental del fenómeno que estamos estudiando. No vamos a profundizar sobre ello en este trabajo, por cuestiones de espacio, pero es una labor que eventualmente habrá de ser hecha.

Lo cierto es que todos estos fenómenos antes mencionados se van aglutinando a lo largo del siglo XVI, y ya a principios del XVII comienzan a cristalizar en una serie de textos, los primeros de los cuales glosan fundamentalmente a las “cabezas” del territorio: las ciudades, mostrándonos así que estamos ante un movimiento esencialmente ligado a las élites urbanas.

Las grandezas de las ciudades. Bernardo de Balbuena y Arias de Villalobos

Efectivamente uno de los primeros indicativos de esa extensión del gusto recíproco literatura-arquitectura podemos encontrarlo en la difusión, a partir de principios del siglo XVII, de un género destinado a loar las principales ciudades del virreinato, en lo que jugaba un papel clave, casi resulta superfluo decirlo, su arquitectura y su urbanismo.

De hecho algunos hablan incluso de la re-creación de un tópico literario clásico —Horacio o Virgilio serían algu-

nos de sus principales cultivadores en la Antigüedad: la *laudatio urbis*, la alabanza de la ciudad.

Habría que puntualizar aquí —como lo hace Jorge Alberto Manrique¹⁶— la importancia, como antecedentes de estos textos, de los *elogia* a la ciudad de México contenidos en las epístolas de los poetas Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar, pero su estudio hubiera excedido los límites temporales que nos hemos impuesto¹⁷.

Así, el 15 de septiembre de 1603¹⁸ el doctor Bernardo de Balbuena (1562-1627), una figura clave en la vida intelectual novohispana en el tránsito entre los siglos XVI y XVII¹⁹, escribía su *Grandeza mexicana*²⁰ celebrando la llegada a la Nueva España del nuevo arzobispo metropolitano don fray García de Mendoza y Zúñiga.

Con ocasión de ese hecho, Balbuena expresaba ya desde la dedicatoria sus deseos de insertar los hitos destacados de la capital del virreinato²¹ en el entorno de los reinos hispánicos, a saber, “escribir estas excelencias de Mexico con deseo de darlas a conocer al mundo [...], ocasión donde mostrar si en la tierra hay otra cosa que con nombre de grande pueda competir²²”

Balbuena, también desde la dedicatoria, nos ofrece el espejo ideal en el que mirar la grandeza de la ciudad de México: la Antigüedad clásica caracterizada sobre todo por sus ciudades, a saber, Tebas, Corinto, Éfeso, Atenas, Jonia, Rodas:

De la gran Tebas muros y edificios,/ de la rica Corinto
sus dos mares,/ del Tempe los abriles mas propicios,
/de Efeso el templo, el sabio seminario/ de Atenas y de
Menfis los altares,/ de Jonia las columnas y pilares,/
los celajes de Rodas,/ y las dehesas todas/ de Argos y
sus caballos singulares;/ que yo con la Grandeza
Mexicana/ coronaré tus sienes [se refiere al arzobispo
Mendoza y Zúñiga]/ de heroicos bienes y de gloria
ufana.²³

Lógicamente —y así será a lo largo de toda la centuria—, el paralelismo metafórico con el mundo clásico va a ser una de las figuras retóricas más empleadas por los poetas novohispanos para loar las grandezas arquitectónicas propias. Muestras de la Antigüedad que, en muchas ocasiones —“de la gran Tebas muros y edificios, de Menfis los altares [...] de Éfeso el templo”—, se identifican y derivan directamente de las Siete Maravillas del mundo antiguo normalmente con referencias muy directas y cuyas elecciones en muchos casos no parecen gratuitas. No olvidemos que la sabiduría hermética de Egipto constituyó un desafío constante para los intelectuales del Renacimiento y el Barroco, cuya fascinación acabará siendo una de las bases de la cultura emblemática de la época. Y que, por otro lado, el templo de Artemis en Éfeso constituía un compendio imaginario de un templo superior a cualquier otro conocido. En cierto senti-

do, se trataba del equivalente “clásico” al templo de Salomón en Jerusalén. Son dos imágenes, por tanto, enormemente poderosas desde el punto de vista arquitectónico y, como iremos viendo, las preferidas usualmente en este tipo de alusiones.

En este sentido no hay que olvidar tampoco dos cuestiones importantes, que tienden frecuentemente a obviarse: la primera es que no había un consenso absoluto sobre cuales fueron esos siete monumentos magnos de la Antigüedad; la segunda, muy relacionada con la anterior, es que durante el siglo XVI surgieron muchísimos libros que trataban sobre las Siete Maravillas, de los cuales quizá algunos de los más destacados fueron los de Pirro Ligorio, como sus *Libri delle Antichità*, que seguían la autoridad de Plinio en ese aspecto, pero las fuentes pueden ser tan diversas que reconocer cuáles manejan los autores novohispanos es en ocasiones una tarea abocada a la esterilidad.

La otra opción, dentro de ese afán anticuario, la constituían las antigüedades bíblicas. Calderón de Puelles considera que esa componente es también importante en la obra de Balbuena:

Sin lugar a dudas Balbuena usaba de la herencia renacentista del “locus amoenus”. Muy cerca están las descripciones de México de la Arcadia virgiliana. Sin embargo la clara intención de alabar la ciudad como una nueva Sion es lo que la une al tópico bíblico. El “lauda Sion” o “lauda Ierusalem” supone la alabanza del pueblo por ser depositario de los beneficios de su creador²⁴.

Pero, según nuestro parecer, no hay suficientes apoyos para afirmar eso de manera contundente, y ese plano anagógico²⁵ sería tal vez más fácilmente demostrable en otros textos, como veremos inmediatamente en las dedicatorias de los templos catedralicios.

También en Balbuena apreciamos una característica que será constante, como veremos a partir de ahora, en los escritores novohispanos del XVII que se refieran a la arquitectura, y es un amplísimo conocimiento del vocabulario arquitectónico. Aunque esto es algo que ya habían observado otros autores²⁶, es importante insistir sobre ello ya que nos da una buena orientación respecto del interés tomado por los escritores en las manifestaciones constructivas. Javier Portús manifiesta que los escritores podían incluso solicitar ayuda a los arquitectos para sus descripciones:

A veces [...] era el arquitecto quien ayudaba al literato. Esto ocurría, por ejemplo, cuando los autores de las relaciones de fiestas, muchas veces carentes de los suficientes conocimientos sobre terminología arquitectónica para describir los aparatos efímeros, pedían

a los constructores que les proporcionasen una descripción escrita de ellos.²⁷

Aunque pensemos que esta no debía ser la situación común en la Ciudad de México, en realidad tampoco importa demasiado, ya que tanto si el escritor lo hacía él mismo o si se preocupaba porque otros lo hicieran, su interés por la correcta descripción arquitectónica permanecía intacto en ambos casos.

A título de ejemplo observemos lo que escribe el autor en su primer capítulo *De la famosa Mexico el asiento* sobre las techumbres mudéjares, hilado con una reflexión sobre el resto de las artes –pintura y escultura, el famoso *paragone*–:

Si en corbas cimbrias artesones de oro/ por las soberbias arquitraves vuelan/ con ricos lazos de inmortal tesoro;/ si la escultura y el pincel consuelan/ con sus primores los curiosos ojos,/ y en contrahacer el mundo se desvelan.²⁸

Cimbras, arquitraves, lazos, son términos que tal vez uno esperaría encontrar en un tratado de carpintería de lo blanco contemporáneo –por ejemplo, en las obras del carmelita fray Andrés de san Miguel (1577-1644)²⁹–, pero que no dejan de ser sorprendente en un literato, o tal vez no si juzgamos por la tendencia del resto de la centuria, como iremos viendo.

Y de nuevo, no nos confundamos, este es un fenómeno completamente extrapolable al ámbito hispano. Por ejemplo, en 1603 Agustín de Rojas Villadrando escribe los siguientes versos en *El viaje entretenido*, describiendo el Madrid de los Austrias:

Piedras, bronce, chapiteles/ pirámides, coliseos/ obeliscos, colosos/ móviles y paralelos/ rafe, techumbres, arquitraves, pentágonos y cruceros,/ *bien se que sólo me entienden/ no más de los arquitectos*.³⁰

Las “glosas anticuarias”, referidas a las ciudades de la Antigüedad clásica, como piedra de toque para la grandeza de la ciudad de México serán constantes y enriquecedoras, también a lo largo del segundo capítulo, *Origen y grandeza de edificios*, sin duda el más interesante para nosotros:

Como a la antigüedad dio por sus dones/ pirámides, columnas, termas, baños/ teatros, obeliscos, panteones,/ una Troya parienta de los años,/ una Roma también parienta suya (...) a Mexico le dio que le concluya/ en otro crecimiento populoso.³¹

Así, pirámides y termas, obeliscos y panteones, Troya y Roma, se continúan intercalando con observaciones

sobre los edificios mexicanos, siempre con esa particular inclinación de Balbuena sobre las armaduras de las iglesias:

¡Que es ver sobre las nubes ir volando/ con bellos lazos las techumbres de oro/ de ricos templos que se van labrando!³²

El interés del autor también se enfoca en otro tipo de elementos arquitectónicos, como por ejemplo cimborrios o torres. Cimborrios y torres que, como bien destaca Balbuena, se yerguen orgullosas pese al endeble suelo de origen lacustre de la ciudad de México,

Bien que a sus cimbrias el delgado suelo/ humilla poco a poco [...] y no por eso su altivez achican/ que cuanto mas la tierra se los traga./ Mas arcos y cimborrios multiplican./ Suben las torres, cuya cumbre amaga/ a vencer de las nubes el altura,/ y que la vista en ellas se deshaga.³³

Aunque probablemente una de las más deliciosas descripciones arquitectónicas, al menos si juzgamos por la riqueza de los términos y la corrección de su uso, sea la que se hace de las fachadas de las iglesias:

Las portadas cubiertas de escultura,/ obra sutil, riquísimo tesoro/ del corintio primor y su ternura:/ los anchos frisos de relieves de oro/ istriados, triglifos y metopas,/ que en orden suben la obra y dan decoro/ y las columnas pérsicas, con ropas/ barbáricas cargadas de festones,/ y de acroterias pulvinadas copas.³⁴

Los órdenes –corintio, pérsico–, algunos de los elementos del entablamento clásico –frisos, triglifos, metopas, acroterias–, formas particulares –pulvinadas³⁵–, son todos términos que Balbuena usa con facilidad y de manera correcta pero, ¿para qué? Tal vez la respuesta, en más de un sentido la tengamos un par de versos más adelante, en las estrofas con las que cierra este capítulo:

Al fin cuanto en esta arte hay de invenciones,/ primores, sutilezas, artificios,/ grandezas, altiveces, presunciones,/ sin levantar las cosas de sus quicios/ lo tienen todo en proporción dispuesto/ los bellos mexicanos edificios/ jonio, corintio, dórico compuesto,/ mosaico antiguo, áspero toscano.³⁶

A nuestro modo de ver, Balbuena realiza aquí un extraordinario panegírico del “arte de la arquitectura” otorgándole las cualidades –literarias, luego ¿arquitectura es literatura?– más destacadas –invenciones, primores, sutilezas, artificios, grandezas, altiveces, presunciones–, resultando fácil concluir no solamente que existe en esas pala-

bras un propósito literario de exaltación, sino también que los medios y las cualidades atribuidos a la arquitectura son “retóricos” en su naturaleza y, por tanto, merecedores de ser homologados a los de la literatura.

Pero, como decíamos antes, esta respuesta tal vez tenga más de un sentido, y habría de insistirse, en cualquier caso, que ese nos parece, sobre todo, un medio para el fin último, lo cual conviene no perder de vista. El fin último lo constituiría, claro, el poder destacar la extraordinaria grandeza de la capital del virreinato —“de los bellos mexicanos edificios”—:

Ciudad bella, pueblo cortesano,/ primor del mundo,
traza peregrina,/ grandeza ilustre, lustre soberano;/
fénix de galas, de riquezas mina,/ museo de ciencias y
de ingenios fuente.³⁷

A riesgo de adelantarnos en esta conclusión, parecería que ya con Balbuena se está estableciendo una manera inequívoca de referirse a las grandezas del reino de Nueva España a través del imaginario arquitectónico, de cómo las ciudades se ven —y se describen— a sí mismas por medios literarios, estableciendo así una inextricable unión entre ambas artes.

Pero a la vez podemos imaginarnos la relación de esta obra literaria con el poder real —recordemos que el libro se escribe con ocasión de la llegada del nuevo arzobispo metropolitano—. Esta relación mostraría la incipiente conformación de una conciencia americana, que iría cristalizando en una serie de obras que, demostrando la riqueza de los territorios americanos, se convertirían también en una suerte de reclamo de privilegios a la monarquía católica. Ésta, sistemáticamente, los denegaba, pero los habitantes de estos territorios consideraban, de suyo, que les pertenecían y, por ende, los reclamaban.

Se trata de una problemática que va a marcar el siglo XVII y que se va a centrar entre los originarios de la Nueva España y los llegados de la península tal y como bien señala Raquel Chang-Rodríguez:

Si bien para comienzos del siglo XVII los hijos de los conquistadores solían llevar la existencia muelle descrita en testimonios literarios de la época, a mediados de esa centuria pasaron a un plano secundario al ser reemplazados por funcionarios españoles, algunos prebendados, otros dispuestos a comprar cargos económicamente provechosos. Estas rivalidades se manifestaron desde muy temprano en la literatura [...]. Con el paso de los años la separación entre ambos grupos se profundizará, en gran parte debido al obstinado hábito de despreciar al criollo por su posible sangre mezclada, o porque muchos creían que el nacido en América no podía sustraerse de la influencia perniciosa de la geografía o el clima.³⁸

Aunque en este particular, no podemos olvidar dos cuestiones importantes: la primera, que aunque fuertemente relacionado con las Indias, Balbuena es de origen peninsular; por otra parte, como obispo de Puerto Rico se inserta dentro de las estructuras de poder de origen real —casi como panegirista oficial le caracteriza Pascual Buxó³⁹—. No pensamos, en cualquier caso, que ambas cuestiones invaliden nuestras conclusiones anteriores.

Seguirá el autor, hasta el final del libro, insistiendo en esta grandeza arquitectónica de México, a veces con recursos que no dudamos en calificar como meramente cuantitativos, como en su *Epílogo y capítulo último*. Todo en este discurso está cifrado:

La caja real, pilar deste edificio,/ casa de fundición y
de moneda,/ de su riqueza innumerable indicio [...]/
cuarenta y dos conventos levantados [...]/ una univer-
sidad, tres señalados/ colegios, y en diversas faculta-
des [...]/ diez ricos hospitales ordinarios.⁴⁰

Cuatro años después Balbuena regresaría sobre el tema al publicar en 1607 en la imprenta madrileña de Alonso Martín su novela pastoril *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile*, en la que figura un pequeño elogio de México en la égloga VI:

Vi una soberbia y populosa ciudad, no sin mucha admiración dije en mi pensamiento: esta sin duda es aquella grandeza mejicana, de quien tantos milagros cuenta el mundo. Y bien que ya otras veces oyese decir que sobre collados de agua tenía el fundamento, no por eso creía que así toda pendiente en el aire sobre tan delgado suelo estrivase, el cual no otra cosa me parecía mirándolo encima de mis hombros, que aquella delicada costra en que labrando las industriosas abejas sus panales suelen también edificar torreados y hermosos castillos de limpia cera, por cuya causa con un nuevo y particular gusto despacio me puse a contemplar semejantes maravillas, llevando a veces la vista por las anchas y hermosas calles cargadas de soberbios edificios, a veces contemplando sus ilustres ciudadanos, sus galanes y ataviados mancebos, como unos valientes y poderosos centauros sobre lozanos y revueltos caballos cubiertos de guarniciones y jaeces de oro; sus hermosísimas y gallardas damas, discretas y cortesanías entre todas las del mundo; los delicados ingenios de su florida juventud ocupados en tanta diversidad de loables estudios, donde sobre todo la divina alteza de la poesía más que en otra parte resplandece. A veces saliendo desta contemplación miraba aquellos reales palacios, dignos de aposentar en sí un grande imperio, y otros aunque de más breve y moderada hechura, merecedores por el valor que

encierra de más que el segundo lugar, los cuales consagrados a la castísima Diana, y con un abrasado Fénix de amor por empresa, llenos de soberanas ninfas de lo mejor de aquellas lagunas en tantas maravillas resplandecen, que allí de nuevo me convido amor a regalar la vista y a no desear más deleite del que gozaba, hasta que mi amorosa guía por fuerza me obligo a mirar *las altas torres de los tres famosos templos, que con resplandecientes techumbres mantienen dentro de las nubes un eterno día*, cuya intolerable pesadumbre, rompiendo el delgado suelo por algunas partes, de tal manera están colgadas sobre el agua las pendientes piedras de sus fundamentos, que a no ser por las cristalinas ninfas sustentadas en columnas de vidrio ya con peligrosa caída hubieran arruinado el mundo.⁴¹

Como vemos, Balbuena repite en este fragmento algunos de los argumentos utilizados antes en la *Grandeza Mexicana*, fundamentalmente el tema de la admiración ante el carácter lacustre de la ciudad y la importancia de las edificaciones —“soberbios edificios, reales palacios”— con especial mención, una vez más, a las armaduras de los templos —“las altas torres de los tres famosos templos, que con resplandecientes techumbres”—.

Balbuena, en lo que también podemos entender como una manifestación más de modernidad, relata incluso una entrada triunfal. No queremos detenernos demasiado en este aspecto, pero sí queremos insistir en los elogiosos términos de la *descriptio* de *este nuevo mundo de México* de Balbuena:

Así viendo yo este nuevo mundo de México tan lleno de regocijo y placer con la venida de Su Señoría Reverendísima, y que las tapicerías de las calles, los jeroglíficos del arco, el concurso de la gente, el tropel de los caballos, las galas de los caballeros, la música de las campanas, la salva de la artillería, el ruido de las trompetas y la admiración y espectáculo del pueblo era un agradable sobrescrito de la general alegría de los corazones.⁴²

Podríamos extendernos mucho más en el análisis de los textos de Bernardo de Balbuena, este ilustre religioso de origen manchego, hijo ilegítimo de un indiano, pero creemos probable que, al menos en lo fundamental, nuestro argumento respecto del papel de la interacción arquitectura-literatura en la obra de Bernardo de Balbuena ya está desgranado.

En muchas ocasiones la obra de Balbuena ha sido puesta en pie de igualdad con otra *laudatio urbis*⁴³, concretamente el *Canto intitulado Mercurio*⁴⁴ del bachiller y presbítero Arias de Villalobos⁴⁵, “por el propósito común de hacer un gran poema laudatorio cuyo tema sea la ciu-

dad⁴⁶”, y es que, efectivamente, “el poema de Villalobos [...] que describe detalladamente la animación y opulencia de la capital criolla de la Nueva España [...] evidentemente pertenece a la misma categoría panegírica de la Grandeza mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena”⁴⁷.

Publicado en 1623 —pero escrito, sin duda, veinte años antes, puesto que la obra glosa la llegada del Virrey Juan de Mendoza que se produjo en octubre de 1603—, como parte de una obra más extensa, la *Obediencia que México, cabeça de la Nueva España dio a la Majestad Católica del Rey D. Philippe IIII de Austria N.S. Alça[n]do Pe[n]dó[n] de vasallaje en su Real No[m]bre. Con un discurso en verso del Estado de la Misma Ciudad, desde su más Antigua Fundación, Imperio y Conquista, hasta el mayor del Crecimiento y Grandeza en que oy está*⁴⁸, la finalidad fundamental del *Mercurio* —así denominado puesto que el narrador es el propio dios olímpico— era conmemorar la llegada del virrey Juan de Mendoza y Luna, III marqués de Montesclaros, al virreinato⁴⁹, en tanto que la de la *Obediencia* era, como su nombre indica, describir la jura de la ciudad de México para conmemorar la subida al trono de Felipe IV —se trata por tanto de dos textos conmemorativos aunque de cronología diferente—.

Para disipar la idea de una existencia plácida en este primer cuarto del siglo XVII para la sociedad novohispana, existencia plácida que Villalobos se encarga de recalcar en su *Obediencia*, tal vez sería interesante recordar un hecho. Sólo un año después, en 1624 y apoyado por algunos miembros de la Audiencia y hasta por el arzobispo Juan Pérez de la Serna, se produjo un levantamiento de origen criollo muy importante, provocado fundamentalmente por la oposición a las reformas del virrey marqués de Gelves. Dicho levantamiento acabó con la quema del palacio virreinal el 15 de enero. Como vemos, por tanto, pocas cosas habían cambiado —tal vez, al contrario— en la turbulenta atmosfera social del virreinato, heredada por otra parte de la centuria anterior.

Entre los recursos literarios más interesantes del *Mercurio* se encuentra el hecho de que la descripción de la ciudad se efectúa a través de la factura de un tapiz con ese tema por parte de una ninfa; se trata, por tanto, en el sentido más estricto de la palabra, de otra *ekphrasis*, en este caso de un tema pictórico, pero para describir un tema arquitectónico. La figura retórica del tapiz y la identificación de narrador-tapicero-pintor procede directamente de época clásica y en la literatura hispana se generalizó con los versos de la célebre égloga III de Garcilaso de la Vega, en los que cuatro ninfas tejen la tela. Se trata, en suma, de una de las alusiones más típicas en el mundo hispánico del *ut pictura poesis* horaciano⁵⁰.

No encontramos, en cualquier caso, en Villalobos la riqueza de recursos a la hora de hablar de arquitectura que veíamos en Balbuena, aunque podemos destacar tal vez la referencia al templo de Artemisa en Éfeso —uno de los

más habituales guiños a las maravillas de la Antigüedad, como veíamos más arriba— al compararla con los edificios mexicanos con ventaja para estos últimos, punto este de la superioridad sobre los antiguos fundamental, como ya hemos dicho:

Ya no se ensalzarán los efesinos/ Con el gran templo
que abrasó Erostrato/ Cuando los templos bellos y
divinos,/ A mirar lleguen, de esta Corte, un rato.

O la insistencia, como en Balbuena, en las techumbres y armaduras de madera, refiriéndose tanto a los elementos —artesones, oro— como a las labores de su construcción —mazón, ensamblador—:

Los artesones ricos, peregrinos,/ Donde el oro macizo
es más barato/ Que el mazón, y artificio que en la
cumbre/ Labró un ensamblador por la techumbre.

En su última estrofa Villalobos insiste en el *paragone* entre las artes atribuyéndole a la arquitectura, como al resto de las artes —“Arquitectos famosos [...] Vencen al natural, parte por parte/ y si faltó, le enmiendan con el arte”—, la facultad de mejorar la naturaleza, ideal albertiano por excelencia.

No podemos minimizar la importancia de Villalobos y Balbuena en tanto que primeros definidores de un modelo en el siglo XVII, y lo que destaca quizá aún más para nosotros, de una manera de “retratar” la arquitectura novohispana —con modelos eminentemente literarios— y

de unos usos de esos retratos encaminados fundamentalmente a encomiar la grandeza del virreinato.

Conclusiones

Aún a riesgo de parecer reiterativos, queremos traer a colación un último punto en el que ya sólo remarcaremos las cuestiones fundamentales sobre las que hemos estado gravitando a lo largo de este trabajo: por un lado, las continuas referencias a la Antigüedad clásica y/o bíblica, ora utilizando los temas de la mitología, ora refiriéndonos a las Siete Maravillas del mundo antiguo, ora acentuando una lectura anagógica de temas de las Escrituras; por otro, la importancia de la alusión a los elementos arquitectónicos y, a través de estos, al arte de la arquitectura, arte superior al menos en este entorno al resto de las artes según una superioridad remarcada mediante el establecimiento en diferentes ocasiones del *paragone*; finalmente, la insistencia a través de diferentes elementos de la importancia del reino de la Nueva España, fin último entendemos de todo el discurso sobre las maravillas que los arquitectos novohispanos contemporáneos erigían.

Con estos tres elementos básicos, a nuestro parecer, es como se compone un discurso literario con la arquitectura como elemento fundamental en el que ya sea que nos refiramos a la segunda con recursos propios de la primera, ya sea que elogiemos a la primera parangonándola con la segunda, no es posible soslayar esta imbricación tan marcada y tan significativa en el XVII novohispano.

NOTAS

¹ Carlos de SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Trivmpho Parthenico que en Glorias de Maria Santissima immaculadamente concebida, celebro la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana. En el biennio, que como su Rector la governo el Doctor Don Juan de Narvaez, Tesorero General de la Santa Cruzada en el Arçobispado de Mexico y al presente Cathedratico de Prima de Sagrada Escritura. Describelo D. Carlos de Sigüenza y Gongora, Mexicano, y en ella Cathedratico propietario de Mathematicas. En Mexico por Juan de Ribera en el Empedradillo MDCLXXXIII* [1683], fol. 4v. (hemos consultado el ejemplar de la Nettie Lee Benson Library, University of Texas). Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) es una de las figuras claves de la vida cultural novohispana de la segunda mitad del siglo XVII. Tras haber sido expulsado de la Compañía de Jesús, donde había ingresado en 1662, hizo carrera en la Universidad Real y Pontificia, donde llegó a ser, desde 1672, catedrático de astrología y matemáticas, sucediendo a otro matemático notable como Diego Rodríguez. Entre los hitos principales de su vida pueden recordarse la publicación en 1690 de su *Libra Astronómica*, en que refuta las ideas del jesuita Eusebio Kino sobre los cometas, el rescate de la Biblioteca del Real Palacio tras el motín de 1692 o sus trabajos como cosmógrafo real de la Nueva España.

² Giovanni Francesco GEMELLI CARRERI, *Viaje a la Nueva España*. Estudio preliminar, traducción y notas de Francisca Perujo, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1983, p. 104.

³ Figura fundamental de la Compañía de Jesús en la Nueva España, cuya historia reflejó en su *Historia de la Compañía de Jesús en la*

Nueva España, publicada en México en 1694. Entre sus obras fundamentales destacan *La estrella del norte de México* (1688) sobre el culto guadalupano, o el famoso *Zodiaco Mariano* publicado de manera póstuma y completado por el padre Juan Antonio Oviedo, dedicado a todos los cultos marianos en la Nueva España.

⁴ Fernando MARIAS y Richard L. KAGAN (eds.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde* Madrid, El Viso, 1986, 1989 y 2008 (también *Spanish Cities of the Golden Age. The Views of Anton van den Wyngaerde*, Berkeley, University of California Press, 1989); Vicente LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Libanó, 2001; Rosario DIEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial 1987. Uno de los últimos ejemplos en VV.AA., “Nueva Roma. Contrarreforma y espacios de devoción” en *Alcalá. Una ciudad en la historia*, cat. exp. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, pp. 307-343.

⁵ El lector avisado puede pensar que esta nota sobra pero quisimos introducir una pequeña digresión sobre el término. La *ekphrasis* es uno de los intercambios más comunes entre la pintura y la literatura, consistente en la descripción literaria de una obra artística, sobre todo de la pintura, narrando o describiéndola por medio de la palabra. La etimología griega (*ek* y *phrasis*, ‘externo’ y ‘hablar’ respectivamente), remite al uso del verbo *ekphrazein*, para proclamar o llamar a un objeto inanimado por su nombre.

⁶ Aunque no es el objetivo principal de este artículo, iremos apuntando algunas posibles direcciones de estudio sobre la naturaleza literaria

de la práctica arquitectónica novohispana a lo largo del mismo. Para su estudio futuro, en cualquier caso, sería imprescindible utilizar las fuentes escritas por arquitectos en el siglo XVII, que si bien no son muy numerosas, existen en cantidad suficiente para apreciar en qué grado existía una preocupación literaria por parte del gremio de los constructores.

⁷ SIGÜENZA y GÓNGORA 1683, *op. cit.* La cursiva es nuestra.

⁸ Como, por ejemplo, “La imagen del templo novohispano, ¿copia, creación o recreación nacional?: De ‘Imagen del templo de Salomón’ a ‘apostarle primicias a los más garvosos y más bien acavados templos de la América y aun de la Europa’” en *Original-copia...¿Original?*, III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires, 14-17 de septiembre 2005, pp. 257-269.

⁹ Jacques LAFAYE, *Quetzalcoatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional*, México, FCE, 1977, p. 114.

¹⁰ José Pérez de Lanciego y Eguilaz y Mirafuentes, OSB, accedió al solio archiepiscopal el 21 de marzo de 1714 y falleció el 25 de enero de 1728.

¹¹ Junto con su esposo, don José de la Puente y Peña Castejón y Salcines, marqués de Villapiente de la Peña, fueron sin duda los principales benefactores –sobre todo de la Compañía de Jesús– en la ciudad de México a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Ambos crearon el llamado Fondo Píadoso de las Californias, para favorecer la expansión de la doctrina cristiana en aquella parte de América.

¹² Fray José LANCIEGO y EGUILAZ, *Sermón que en el día del esclarecido Patriarca San Ignacio de Loyola predicó en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de México el Illmo. y Rmo. Sr. Mro. D. F. Joseph Lanciego y Eguilaz dinissimo Arzobispo de Mexico de el Consejo de su Magestad. (...) En Mexico, por Francisco de Rivera Calderon, en la calle de san Augustin. Año de 1720* (hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Colección Lafragua, 1143 LAF). La cursiva es nuestra.

¹³ Francisco de Florencia en Sigüenza y Góngora 1683, *op. cit.*

¹⁴ Virginia TOVAR, *Ivan Gómez de Mora (1586-1648)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, p. 24. La cursiva es nuestra.

¹⁵ A estas cuestiones hemos dedicado varios estudios, fundamentalmente al bagaje teórico del arquitecto novohispano, así como a sus bibliotecas. Véanse por ejemplo Luis Javier CUESTA HERNÁNDEZ, “Oponiendo imaginarios. La teoría arquitectónica europea y la arquitectura novohispana”, en *El arte mexicano en el imaginario americano*. Facultad de Arquitectura/Centro de Investigación y Estudios de Posgrado Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007; o “La configuración del espacio sagrado en la arquitectura novohispana hacia el 1700. Reflexiones sobre Pedro de Arrieta”, *XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen sagrada y sacralizada*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Campeche (México), octubre de 2004 (en prensa). Para un enfoque más convencional del asunto, José Antonio TERÁN BONILLA, *La enseñanza de la arquitectura en la Nueva España durante el periodo barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

¹⁶ Jorge Alberto MANRIQUE, “El Manierismo en Nueva España: letras y artes”, *Anales del IIE/UNAM*, n.º 46 (1976), pp. 107-116.

¹⁷ Mariana CALDERÓN DE PUELLES, “Bernardo de Balbuena y la grandeza mexicana”, *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, n.º 7 (2001), pp. 257-268.

¹⁸ La fecha es la de la dedicatoria. Es de suponer que el libro se debería de haber terminado con anterioridad.

¹⁹ Al punto de que algunos han llegado a comparar su prosa con la de Garcilaso de la Vega. Sobre Balbuena la bibliografía es extensísima. Para los aspectos que estamos tratando véanse John VAN HORNE, *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, Guadalajara, Imprenta Font, 1940; José ROJAS GARCIDUEÑAS, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, Instituto de Investigaciones Estéticas /Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. Más recientes son los artículos de José PASCUAL BUXÓ, “Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido”, en *La dispersión del manierismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 113-136 y “Bernardo de Balbuena: el arte como artificio” en Luis CORTES (ed.), *Homenaje a José Durand*, Madrid, Verbum, 1993, pp. 189-215.

²⁰ Bernardo de BALBUENA, *Grandeza mexicana dirigida al Ilustrísimo y Reverendísimo don Fray García de Mendoza y Zúñiga, arzobispo de*

México, del Consejo de S.M. México, 1603. Se dio a la imprenta de Melchor Ocharte el año siguiente, como aparece en el anónimo *Retratos de españoles ilustres* de 1791: “La obra primera que publicó fue la *Grandeza Mexicana*, impresa en aquella ciudad en 1604. Es una descripción en tercetos de las excelencias de México en todo lo que constituye rica, culta y populosa a una capital”. La inscripción junto a su retrato reza: “D. BERNARDO DE BALBUENA. Natural de Valdepeñas en la Mancha, Abad de Jamayca Obispo de Puertorico. Insigne Poeta Épico y Bucólico: nació en 1568 y murió en 1627”. Aunque para los conocedores esta pueda resultar una anotación superficial, no hay que olvidar que el texto se escribe en verso, lo cual nos parece también sumamente significativo. Nosotros hemos utilizado la edición corregida por la Academia Española –que incluye también *el Siglo de Oro en las selvas de Erifile*–, publicado en Madrid por Ibarra en 1821, consultada en la Stanford University Library, clasificación 864 v14s.

²¹ Christian Chester, en un artículo muy interesante, compara la Ciudad de México que podríamos considerar más histórica, en base a otros documentos, con la imagen idealizada que pinta Balbuena, aunque no estamos de acuerdo ni con su selección de documentos históricos, ni con algunas de sus conclusiones. Véase Christian CHESTER, “Poetic and Prosaic Descriptions of Colonial Mexico City”, *Exploration*, n.º 9 (1981), pp. 1-21.

²² *Ibidem*, fols 1r y v de la dedicatoria.

²³ *Ibidem*, fols 3 r y v.

²⁴ Calderón de Puelles 2001, art. cit., p. 266. La autora compara los salmos 47 (“Recorred a Sion, circulad en derredor/ contad sus torres/ considerad sus baluartes, examinad sus fortalezas”) y 64 (“Has visitado la tierra/ la has embriagado/ y colmado de riquezas”) con los capítulos VIII (“Pobladas de gigantes más que humanos/ en letras, santidad, ejemplo, vida./ doctrina, perfección, pechos cristianos”) y VI (“Aquí señora, el cielo de su mano/ parece que escogió huertos pensiles/ y quiso él mismo ser el hortelano”).

²⁵ Platón utilizó el término griego anagogia cuando se refería a re-alzar las cosas hacia el mundo de las ideas, en donde suponía todo se originaba. Aristóteles y luego los estoicos comenzaron a usarlo más bien en el sentido de una exégesis de los mitos. En el cristianismo, el filósofo alejandrino y neoplatónico Orígenes habla de la anagogia en el sentido de superar la interpretación literal de los textos para acceder a la esfera superior donde se halla la divinidad. Dentro de la hermenéutica la anagogia es la interpretación con un sentido místico de los textos sagrados por la cual se pasa del sentido literal a un sentido espiritual, esto frecuentemente con el fin de dar una noción y una perspectiva de la bienaventuranza eterna.

²⁶ Martha FERNÁNDEZ, *Arquitectura Religiosa de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2004.

²⁷ Incluso menciona el ejemplo de Lope de Vega: “Esta debía ser una práctica muy extendida a juzgar por los comentarios de Lope de Vega quien al tratar sobre unos obeliscos dice: la descripción de sus cuerpos y miembros principales no toca al estilo de las relaciones menudamente, por ser ciencia que pocos saben, y que los más de los que la escriben, en ellas trasladan los diseños de los maestros”; véase Javier PORTÚS, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 144.

²⁸ BALBUENA 1603, *op. cit.*, p. 28. Hablamos de *paragone* al referirnos a la polémica entre las artes visuales a principio de la época moderna, en particular en el Renacimiento italiano, sobre cual de las artes visuales detentaba la supremacía sobre el resto. Alberti, Dürero o Leonardo da Vinci incluyeron cuestionamientos sobre el *paragone* en sus obras teóricas.

²⁹ “Una de las figuras más importantes en la arquitectura mexicana del siglo XVII” según Manuel TOUSSAINT, “Fray Andrés de san Miguel, arquitecto de la Nueva España”, *Anales del IIE*, n.º 13 (1945), pp. 5-24.

³⁰ Citado por Antonio BONET CORREA, “La estrella favorable y la fortuna crítica de Juan Gómez de Mora”, en Virginia TOVAR, *Ivan Gómez de Mora (1586-1648)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, p. 167. La cursiva es nuestra.

³¹ BALBUENA 1603, *op. cit.*, p. 32

³² *Ibidem*, p. 34

- ³³ Ibidem.
- ³⁴ Ibidem, pp. 34 y 35.
- ³⁵ Del italiano *pulvinato*, acojinado, se utiliza para designar la particular curvatura del friso jónico en prácticamente todos los tratadistas de la arquitectura, aunque aquí Balbuena parece tomarse una particular licencia al referirlo a las acróteras.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem. Habría que decir etcétera, porque la enumeración todavía continúa por diez o quince versos más, pero no los transcribimos por no hacer enojosa la lectura.
- ³⁸ Raquel CHANG-RODRÍGUEZ (coord.), *Historia de la Literatura Mexicana. Vol. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, México, Siglo XXI editores, 2002, p. 9 de la introducción.
- ³⁹ José PASCUAL BUXÓ, "Bernardo de Balbuena: el arte como artificio", en Luis CORTÉS (ed.), *Homenaje a José Durand*. Madrid, Verbum, 1993, pp. 189-215.
- ⁴⁰ BALBUENA 1603, *op. cit.*, pp. 88 y 89.
- ⁴¹ Égloga VI, pp. 132-134. Las cursivas son nuestras.
- ⁴² Georgina SABAT DE RIVERS, "El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político", en *University of Dayton Review*, Vol. 16, n.º 2 (1983), pp. 5-7 y 63-73.
- ⁴³ Tanto ROJAS GARCIDUEÑAS 1958 como Guillermo TOVAR DE TERESA, *Bibliografía novohispana de arte*. Vol.1. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, citando al propio Rojas, insisten en ese parangón.
- ⁴⁴ *Canto intitulado Mercurio dáse razón en él del estado y grandez de esta gran ciudad de México Tenoxtitlan, desde su principio, al estado que hoy tiene con los príncipes que la han gobernado por nuestros reyes*.
- ⁴⁵ Nacido hacia 1568 en Jerez de los Caballeros, ya se encontraba en Nueva España hacia 1589 pues ese año fue contratado por el cabildo de la ciudad para escribir las comedias del Corpus. Fue bachiller, presbítero, poeta y autor de comedias. Se desconocen la fecha y el lugar de su muerte. Véase Margarita GARCÍA LUNA, *Viajeros extranjeros en el estado de México*, México, UAEM, 1999, pp. 141-143. Sobre el *Mercurio* de Villalobos, Beatriz GARZA CUARÓN, Georges BAUDOT, Raquel CHANG-RODRÍGUEZ, *Historia de la literatura mexicana*. Vol. 2. México, Siglo XXI Editores, pp. 138 y ss.
- ⁴⁶ TOVAR de TERESA 1988, *op. cit.*, p. 47.
- ⁴⁷ GARZA CUARÓN 2002, *op. cit.*, p. 139.
- ⁴⁸ Impresa en México, en 1623 en la imprenta de Diego Garrido. El manuscrito está perdido y sólo se conserva la transcripción de Genaro GARCÍA. *Documentos ineditos o muy raros para la historia de México*. Vol. XII. México, 1907.
- ⁴⁹ Así lo reconoce el mismo autor: "encarecer el día en que el marqués de Montes Claros entró a virreinar la Nueva España".
- ⁵⁰ PORTÚS 1992, *op. cit.*, p. 30.

Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio

Álvaro Molina

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 25 de junio de 2012
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 24, 2012, pp. 79-92
ISBN. 1130-5517

RESUMEN

Los estudios visuales y de género constituyen dos metodologías que, a pesar de su consolidación en el ámbito internacional, todavía encuentran claras resistencias en los discursos de la Historia del Arte en España. Considerando los primeros como un modelo de pensamiento de la práctica visual en sus más amplias y diversas acepciones, y los segundos como todas aquellas experiencias culturales que definen los significados de hombre y mujer a partir de su diferencia sexual, ambas metodologías son herramientas de análisis crítico enormemente útiles para abrir nuevas vías de interpretación en el conocimiento de la cultura visual del siglo XVIII en España.

PALABRAS CLAVE

Estudios de género. Historia del Arte y cultura visual. Siglo XVIII. España. Metodologías.

ABSTRACT

Visual and Gender studies constitute two methodologies which, despite its international consolidation, are still clear resistance in the discourses of the Art History in Spain. Whereas the first as a model of thinking of visual practice in its broader and diverse meanings, and seconds as all those cultural experiences that define the meanings of man and woman from its sexual difference, both methodologies are greatly useful critical analysis tools to open new ways of interpretation in the knowledge of the visual culture of the 18th century in Spain.

KEY WORDS

Gender Studies. Art History and Visual Culture. Eighteenth-Century. Spain. Methodologies.

Uno de los temas que en las últimas décadas ha centrado la atención de los historiadores del arte dedicados al siglo XVIII es la construcción visual de los géneros y las identidades. Su estudio ha ayudado a comprender la definición histórica de las relaciones de poder entre los sexos y la evolución de los significados de lo masculino y lo femenino, tanto en lo que se refiere a las representaciones iconográficas como a las prácticas artísticas de las que participaron hombres y mujeres en la crisis del Antiguo Régimen. El interés del tema como objeto de estudio responde, no obstante, a la incorporación de nuevos planteamientos metodológicos en la Historia del Arte que han contribuido enormemente al conocimiento sobre el siglo XVIII desde un planteamiento cultural: los estudios visuales y de género¹. Considerando los primeros como

un modelo de pensamiento de la práctica visual en sus más amplias y diversas acepciones, y los segundos como todas aquellas experiencias culturales que definen los significados de hombre y mujer en un momento dado a partir de su diferencia sexual, ambas metodologías han proporcionado útiles aproximaciones a las realidades y ficciones de las representaciones que una sociedad hace de sí misma en un momento dado y cómo proyecta sus identidades².

Si bien es cierto que la madurez de estos planteamientos ha propiciado nuevas y fructíferas vías de estudio en la teoría y praxis de la Historia del Arte referida al periodo de las Luces fuera de nuestras fronteras, sus repercusiones en el caso español han sido prácticamente inexistentes; a todo ello se añade que tampoco ha sido un periodo

muy frecuentado por los estudiosos hasta época reciente. El problema es en parte comprensible si tenemos en cuenta la poca flexibilidad que ha caracterizado el estudio de la disciplina en nuestro país —debido a la prevalencia de los enfoques positivistas—, así como el escaso interés que han despertado las cuestiones especulativas, sobre todo aquellas que atañen a la reflexión teórica sobre la construcción y la evolución de nuestros relatos de carácter histórico³. De ahí que parezca necesario o, cuanto menos, oportuno, revisar las condiciones en que se encuentran actualmente tanto los estudios de género como la Historia del Arte y la cultura visual del siglo XVIII, con el fin de abrir nuevas perspectivas de análisis acordes con el campo de intereses compartidos por las Humanidades en su conjunto.

De las intervenciones feministas a la visualidad del género

Como es sabido, la investigación en las cuestiones feministas desempeñó un papel relevante entre las diferentes perspectivas sociales que caracterizaron en los años 70 la composición de la ya etiquetada como Nueva Historia del Arte⁴, ocupando entre las investigadoras en historia de las mujeres un papel central la problemática de la visibilidad. En el ámbito artístico se empezaba a plantear la paradójica saturación de la mujer como objeto de representación frente a la permanente invisibilidad que había tenido como sujeto creador⁵. La primera pregunta fundamental fue planteada por Linda Nochlin en 1971 en un ensayo considerado el punto de partida de cuarenta años de relación entre los estudios feministas, de género y la Historia del Arte: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”⁶. Las respuestas que se han dado desde entonces constituyen un rico proceso relatado suficientes veces⁷, pero, no obstante, merece la pena destacar que los acercamientos críticos que conllevó esta cuestión han hecho que la visión feminista sea una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer no sólo nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte, sino también nuevas y múltiples “historias del arte” en sí mismas⁸. Construir una historia de mujeres artistas no se limitaba a reconstruir un inventario de autoras ausentes que incorporar al discurso oficial del “gran arte”, sus obras y estilos, sino que también consistía en desarticular los discursos y las prácticas que han constituido los cimientos de la disciplina, un canon donde no encajaban los modos necesarios para estudiar la incorporación de las mujeres como sujetos creadores⁹. Esa revisión ha supuesto, entre otras muchas cosas, descifrar cómo la Historia del Arte juzgó las obras de algunas mujeres artistas excepcionales en función de su sexo, y de ese modo cómo la diferencia sexual se convirtió en una base común de evaluaciones estéticas. Esta

situación se experimentó especialmente durante el siglo XVIII a través de la discreta participación de las mujeres en el seno de las academias de Bellas Artes¹⁰. Cuestiones como las desigualdades en su formación con respecto a los alumnos varones, las estrategias que debieron adoptar para hacer circular su trabajo, la vinculación de determinados tipos de géneros pictóricos supuestamente adecuados a su feminidad y el papel que adoptaron en calidad de productoras de arte al construir las representaciones de lo masculino y lo femenino y su negociación dentro de los cánones oficiales han puesto sobre la mesa las principales problemáticas¹¹.

Ahora bien, aparte de revisar el lugar que han ocupado las mujeres en el ámbito de la creación artística, existen otras parcelas donde la aplicación de perspectivas críticas ha obligado, igualmente, a revisar y cuestionar los grandes paradigmas de la disciplina. Si la primera tarea de las feministas fue estudiar a las mujeres como sujetos de la Historia del Arte, también se han producido los mecanismos necesarios para establecer una metodología de cómo revisar el análisis tradicional que se ha hecho de la mujer como objeto de representación a lo largo de la historia. Esta línea ha sido fructífera, pues ha ofrecido claves para la lectura crítica de tales imágenes, sobre todo al hacer uso de la categoría conceptual de la representación. Griselda Pollock ha advertido sobre la necesidad de utilizar este concepto, ya que toda representación sugiere la construcción de significados que, al ser consumidos, articulan actitudes y modelos de comportamiento para hombres y mujeres¹². Frente al uso de las imágenes, “juzgadas en función del mundo que reflejan o reproducen, o como han afirmado las feministas, que distorsionan o falsean”, las representaciones serían una forma más adecuada para hacer aproximaciones críticas desde una perspectiva feminista cuestionando las realidades del mundo al que hacen referencia¹³. Es decir, al utilizar la expresión “imágenes de la mujer”, se obvia el proceso de significación que implican las representaciones en la historia, la sociedad y la ideología desde sus niveles simbólicos.

En esa senda se han producido diversos trabajos destinados a observar los mecanismos por los que el arte manifestó la representación de los sexos en base a unos principios de desigualdad, como muestran los ensayos de Linda Nochlin, quien se ha ocupado también de estudiar las representaciones de las mujeres como vehículos de difusión ideológica, considerando sus imágenes como resultado de la jerarquía de relaciones de poder entre los sexos y la construcción de un discurso de roles acorde a cada uno¹⁴. Pero una de las parcelas que más ha centrado la atención de la Historia del Arte feminista es la representación de las mujeres como objeto de deseo respecto a la mirada del varón, una cuestión que ha ayudado a comprender cómo la mirada es un proceso construido en base a unas diferencias sexuales que otorga funciones especifi-

cas a cada una de las figuras que participan de la experiencia visual: el espectador masculino, educado como un sujeto que mira; y la mujer exhibida, como objeto de esa mirada, lo que habría motivado una naturalización de esos papeles¹⁵. Se puede decir que el estudio seminal sobre este tipo de reflexiones es “Placer visual y cine narrativo” de Laura Mulvey¹⁶, quien, con la utilización de la herramienta del psicoanálisis, estudió el inconsciente patriarcal de toda sociedad al estructurar los placeres de la mirada: un planteamiento aplicable al estudio de otros periodos históricos, soportes y medios y a través del cual se forjan igualmente las relaciones de poder a partir de la diferencia sexual. Así sucede en parcelas de estudio relativas a las identidades colectivas e individuales. En el caso de los primeros, destaca el proceso de configuración de los imaginarios colectivos, donde ha sido fundamental considerar las nociones de mirada y deseo para explicar cómo la representación de figuras femeninas desempeñó un importante papel al utilizar los cuerpos sexuados como encarnación alegórica de valores y conceptos políticos –hablando del caso español y del siglo XVIII se hace evidente en los conceptos de Estado, Monarquía y Nación forjados tras la llegada de los Borbones–, atribuyendo unas connotaciones eróticas que permiten establecer distintas lecturas acerca de cómo el poder utilizó la diferencia sexual de los cuerpos como mecanismos en base a los cuales asentar su dominación¹⁷. Los estudios de Maurice Agulhon y Joan B. Landes sobre el modo en que las alegorías femeninas representadas en la Revolución Francesa fueron utilizadas como vehículos de deseo de cara al espectador-ciudadano¹⁸, con la intención de que se vieran reconocidos en los nuevos valores del Estado-Nación, han dado pie a nuevas reflexiones sobre la definición política del Antiguo Régimen en España en los inicios de la etapa liberal; no cabe duda de que se puede establecer un paralelismo, como ha explorado recientemente Carlos Reyero en un estudio sobre las alegorías de la Nación en el ámbito del imaginario constitucional de Cádiz¹⁹, cuyas bases se asientan durante las últimas décadas del siglo XVIII²⁰.

En cuanto a las identidades individuales, las revisiones feministas han sido también fructíferas en lo que se refiere a la construcción de los modelos ejemplares de comportamiento destinados a visualizar conductas supuestamente propias de la naturaleza femenina; la más elocuente de todas sería, sin duda, el papel de la maternidad en calidad de eje vertebrador de la nueva felicidad doméstica²¹, pero también la visibilidad que la mujer ilustrada cobró en las redes de sociabilidad que iban definiendo el nuevo ideario cívico de las Luces y sus espacios de representación²².

Todas estas aproximaciones feministas muestran distintas experiencias que provocaron un cambio, incluso una ruptura, de paradigmas en la Historia del Arte, pero

no suponen una historia en sí misma. Pollock las ha denominado “intervenciones” que difícilmente podrían unificarse en sus métodos e intereses, pero que responden a una finalidad común de conocer el significado que la diferencia sexual ha supuesto en relación con otros factores sociales, ideológicos o políticos en las prácticas simbólicas de la cultura²³. En este sentido, los estudios de género, al trascender los enfoques propiamente feministas, se han convertido en una de las herramientas más eficaces para alcanzar esos objetivos, si bien su metodología aporta algunos matices complementarios que deben ser destacados.

La perspectiva del género comenzó a utilizarse en los años ochenta como explicación complementaria de las desigualdades históricas. Si la sociedad patriarcal había justificado la diferencia entre los sexos como un reflejo de la propia naturaleza, el concepto de género sirvió como una forma de volver a pensar esas diferencias en base a razones culturales: la diferencia entre los sexos era una cuestión biológica, pero la desigualdad entre hombres y mujeres era una construcción social²⁴. Joan B. Scott fue una de las pioneras en definir el concepto de género y el papel que podía cumplir como herramienta de análisis crítico para explicar el proceso de construcción social de esa diferencia biológica. En palabras de la autora, el género respondía a “cómo y bajo qué condiciones fueron definidos diferentes roles y funciones en cada sexo; cómo los muy diversos significados de las categorías de hombre y mujer variaron según el momento y el lugar; cómo fueron creadas y reforzadas las normas reguladoras de la conducta sexual; cómo los temas del poder y los derechos desempeñaron un papel determinado en las cuestiones de la feminidad y la masculinidad; cómo las estructuras simbólicas afectaron las vidas y las prácticas de la gente ordinaria; o cómo las identidades sexuales fueron forjadas dentro de prescripciones sociales y culturales”²⁵. La metodología de género enriquecía así los enfoques feministas, ya que se preocupaba tanto de las maneras en que se conciben las relaciones entre hombres y mujeres como de los significados atribuidos a cada sexo desde una aproximación sociológica²⁶. El resultado ofrece una construcción cultural articulada en una compleja relación de la realidad con las prácticas de representación, entramado en el que tienen lugar aquellas formas en que los individuos asimilan la organización de la sociedad en virtud de unos modelos con los que manifestar la proyección de las identidades, incluidas las sexuales²⁷. Esta es una de las razones por las que, frente al estudio aislado de las mujeres, es más enriquecedora una aproximación al género como categoría que afecta de igual manera a la definición de ambos sexos, aunque adopten posiciones diferentes. Parece entonces necesario deshacer algunos equívocos propiciados por la relación entre estudios feministas, de género y los más recientes sobre la masculinidad, los

conocidos como *Men's Studies*, que se han afianzado desde la última década del siglo pasado²⁸.

Si adoptamos el género como herramienta crítica de análisis histórico, lógicamente los estudios de la masculinidad deberían abordar tanto a los hombres como a las mujeres. Y ésta es una diferencia sustancial en relación al origen de los estudios feministas que, por lo menos en un primer momento, buscaron superar la invisibilidad que las mujeres habían tenido en el curso de la historia para equipararlas al protagonismo de los hombres en la construcción del relato histórico. Ésa fue una de las razones por las que se vino a asimilar el término de feminismo con el de género, cuando no era así, ya que se hablaba de mujeres en cuanto a mujeres pero en realidad se había hablado muy pocas veces de hombres en cuanto que hombres. Los estudios sobre la masculinidad partieron de esta paradoja: el carácter omnipresente del hombre, y su invisibilidad desde su propia condición sexual como tal desde una perspectiva crítica²⁹. La ventaja de los estudios sobre la masculinidad es que encontraron el campo abonado por los estudios feministas y, en consecuencia, el aparato metodológico necesario para abordar tales cuestiones; esto ha hecho que sus investigaciones se hayan expandido notablemente durante los últimos quince años. Sin embargo, partiendo de las conclusiones que estos estudios han proporcionado, hay que considerarlos un paso atrás al plantear igualmente una exclusión de lo femenino en su objeto de estudio. De ahí la importancia de asumir la categoría de género en su conjunto, como un sistema bajo el que se estudian las representaciones de las identidades a través de prácticas y experiencias, y cuya evolución depende de una mutua e irremplazable reciprocidad entre ambos sexos³⁰.

El complejo aparato metodológico de los estudios de género y sus herramientas de análisis crítico están en expansión. Constantemente se incorporan y discuten nuevas categorías, usos y conceptos, propiciando en consecuencia un debate siempre abierto sobre su papel y su posición en el nuevo mapa del conocimiento. No obstante, la diversificación de significados con que se ha participado del término género hace necesario precisar el sentido de las nociones de masculinidad y feminidad, y de los roles e identidades de género.

Por masculinidad y feminidad se entienden sendos campos de significado desde los que construimos, como seres sexuados, nuestra relación en el sistema de organización social en un tiempo y un lugar concretos. En palabras de Davidoff y Hall, “constituyen categorías que continuamente se forjan, se discuten, se recrean y se reafirman, en un proceso en el que hay siempre lugar para el cambio y la negociación”³¹. Es decir, serían el conjunto de caracteres que engloban los significados variables con que se entienden lo masculino y lo femenino. Esto ha llevado a relacionarlo de forma directa con la idea de los

roles de género, aquellos papeles que supuestamente identificarían los comportamientos de cada sexo. En este sentido, si bien se ha asumido que el sexo es una construcción sujeta a las estructuras del poder³², se ha acabado aceptando que no existen esquemas inmóviles con los que definir las relaciones de género desde una teoría de roles, ya que ésta se basa en una serie de prescripciones sociales que determinan actitudes únicas y rígidas, cuando la realidad viene a ser precisamente una negociación dinámica y constante de esos supuestos papeles³³. Hablar de roles masculinos o femeninos no podría servir, en consecuencia, para delimitar la realidad de las relaciones de género en un momento dado, aunque en el estudio de la Historia del Arte haya sido útil para clasificar desde la iconografía los múltiples significados que en cada época se han proyectado de hombres y mujeres.

Respecto a las identidades de género, éstas se deberían comprender como un proceso construido dentro de los discursos de la representación, consistente en reconocer las implicaciones sociales que acompañan la pertenencia a cada uno de los sexos. Si bien el sexo se concibe como una diferencia bipolar y dual, las identidades con las que reconocer esa pertenencia implican distintos grados de aceptación, conformidad o rechazo, y una multiplicidad de modos con los que entender las identidades masculina y femenina, sobre todo en momentos de crisis y cambio como lo fue el siglo XVIII y que afectó, evidentemente, a otras variables como la nacionalidad, la clase social, la raza o la orientación sexual, ejes que abren el estudio de las identidades a partir de múltiples factores interrelacionados³⁴.

Plantear una revisión de los estudios feministas y de género en el contexto de la Historia del Arte en España pone sobre la mesa una trayectoria desigual entre las contribuciones que han estudiado la creación artística femenina o las destinadas a analizar su iconografía, evidenciando al mismo tiempo una verdadera escasez de trabajos respecto al compromiso con los estudios de género. La primera vez que se relacionaron las ideas de arte y mujer en una reunión de carácter científico fue en el seminario “La imagen de la mujer en el arte español”, dirigido por María Ángeles Durán en la Universidad Autónoma de Madrid en 1984, momento en que comenzaban a surgir los estudios de historia de las mujeres y se inauguraban con discreción los primeros institutos universitarios dedicados a estos asuntos³⁵. En el prólogo de las actas, Durán alertaba sobre la escasa repercusión que la mujer había tenido desde una perspectiva sociológica del arte —nula en el caso español—, y se proponían ciertos temas y vías de análisis: la participación de las mujeres en el mercado de objetos artísticos y el coleccionismo, su importancia en las decisiones de la decoración del hogar y el gusto, o su papel en la recepción de las obras de arte, tanto en calidad de imágenes como de objetos³⁶. Pese a estas interesantes

propuestas, que a la postre lo que buscaban era una correspondencia con la producción científica que en aquellos momentos se estaba desarrollando en el extranjero desde otras disciplinas, los estudios dedicados a las mujeres en nuestro país siguieron otros derroteros.

En consonancia con la Historia del Arte de otros países, los primeros pasos se dirigieron a la recuperación de la historia de las mujeres artistas en España, asumiendo desde un primer momento que dicha reconstrucción necesitaba cuestionar la historia tradicional del arte y sus métodos de estudio. Destacan, sin duda, los pioneros estudios de Estrella de Diego destinados a rescatar del olvido la historia de las mujeres artistas durante el siglo XIX³⁷, así como las estrategias que tuvieron que desarrollar para sobrevivir dentro de unas prácticas artísticas de dominio masculino. Estos asuntos han sido centrales para comprender en la actualidad la cuestión de la creación femenina de las artistas españolas en el siglo XX, siendo una parcela de estudio que ha reclamado más protagonismo respecto a otros periodos del pasado en el seno de los estudios de estética y crítica feministas.

A pesar de todo, ha sido la iconografía femenina la principal parcela de cultivo de los estudios de mujeres en la Historia del Arte español. Muy fructíferas han sido, en esta línea, la temprana obra de Pilar Pedraza sobre la representación de la mujer-monstruo en los mitos, o los trabajos de Erika Bornay en relación con la iconografía de la mujer fatal o sus representaciones bíblicas³⁸. La cuestión iconográfica también ha sido uno de los temas dominantes en la celebración de jornadas, congresos, cursos y publicaciones científicas, contribuyendo a debatir su inclusión en los problemas más generales de la Historia del Arte y buscando los medios más adecuados de afrontar su estudio³⁹. A ellas hay que añadir las respuestas desde la iconografía masculina⁴⁰, así como nuevos planteamientos interdisciplinares dedicados al estudio de las imágenes como vehículos de difusión de los papeles, las conductas y los modelos femeninos creados por y desde la imaginación del varón⁴¹, y el papel que la cualidad visual de esas representaciones implica en sus interpretaciones⁴².

A pesar de todo, hoy son pocos los trabajos que han participado del género como concepto y herramienta de análisis para estudiar la construcción de las categorías de lo masculino y lo femenino, y cómo han sido percibidas a lo largo de la historia. Pese a que poco a poco se ha ido prestando más atención a la consideración teórica de la propia metodología⁴³, la aplicación práctica a los contenidos no siempre se ha llegado a materializar satisfactoriamente. Entre las escasas publicaciones que se han preocupado por reflejar estas cuestiones se encuentran las actas del congreso titulado “El discurso artístico, ¿tiene género?”, celebrado en la Universidad de Oviedo en 1994, una temprana contribución interdisciplinar en el campo de la

creación artística y sus diferentes niveles de concepción y producción⁴⁴.

Como decíamos al principio, parece que las dificultades para llevar a cabo una metodología de los estudios de género han venido, en gran medida, de la rigidez de planteamientos que ha caracterizado la disciplina de la Historia del Arte en España, donde todavía siguen vigentes categorías y jerarquías historiográficas que remiten a la época ilustrada de las nobles artes y la época decimonónica de artes figurativas⁴⁵. Esta situación ha dejado en un claro segundo plano aquellas nuevas categorías que interesaban a los estudios feministas y de género, sentidos por algunos como una amenaza a la veracidad y la estabilidad de los principios que sustentaban la Historia del Arte como disciplina científica. No obstante, la forma más útil de resistencia ha consistido en negar sistemáticamente la existencia de una metodología apropiada a estas cuestiones, lo que explica la consideración de estos temas como concesiones a la moda, con la superficialidad y la transitoriedad que la misma palabra supone, y la continua necesidad de justificar, a quienes se dedican a ello, sus motivos de elección, el rigor académico de sus propuestas y el valor de sus aportaciones⁴⁶. Obviar que para hablar de mujeres y arte se requiere el uso de unas herramientas adecuadas ha supuesto cierta comodidad cuando ha interesado entrar en estas cuestiones en razón del reclamo que el tema sugiere, bien fuera para la celebración de eventos científicos, bien para atraer a los visitantes al museo si hablamos de exposiciones temporales. En el primer caso, el mejor ejemplo lo encontramos en las consolidadas jornadas celebradas por el CSIC, dedicadas en su edición de 1997 a “La mujer en el arte español”. En la introducción se explicaba que la finalidad era estudiar el papel de la mujer en la historia del arte español “como artista, mecenas, coleccionista, historiadora, galerista y como sujeto temático de la obra artística, donde se pueden captar las distintas visiones que, desde diferentes puntos de vista, nos ejemplifican el papel de la mujer en la sociedad de su momento, o la visión que el artista tenía de ella”⁴⁷. Es decir, la finalidad era hablar del papel de las mujeres en las prácticas artísticas, pero sus contribuciones reproducían las jerarquías, paradigmas y principios de la Historia del Arte, como si fuera un objeto de estudio carente de metodologías propias. Buena prueba de ello es que, de un total de 45 comunicaciones, apenas tres hicieron mención al marco teórico de los estudios feministas y de género⁴⁸, por lo que es fácil comprender cómo estas cuestiones han pasado a valorarse como asuntos anecdóticos o que no precisan de más atención por la simpleza con que se afrontan.

En el ámbito del museo, la utilización del binomio arte-mujer ha servido como reclamo para atraer al público. Como ha denunciado Patricia Mayayo, gran parte de las exposiciones organizadas bajo esta temática se ha vis-

to desprovista de comisarios formados en las teorías feministas y de género, limitándose a analizar las imágenes desde los planteamientos de la iconografía clásica y logrando como resultado atraer un alto volumen de visitantes por el carácter presuntamente novedoso y actual de la muestra, pero que neutraliza al mismo tiempo la dimensión política y subversiva que podría tener una relectura feminista de la obra de los “grandes maestros”⁴⁹.

El ejemplo más paradigmático, por ser el de mayor repercusión en los últimos años, fue el de *Goya y la imagen de la mujer*, celebrada en el Museo del Prado entre octubre de 2001 y febrero de 2002. Aunque sus responsables se felicitaban por la idoneidad y carácter novedoso de la muestra⁵⁰, lamentablemente no fueron partícipes de los planteamientos críticos propios del feminismo o el género, desperdiciando la oportunidad de proponer a los visitantes instrumentos de análisis con los que realizar una mirada crítica de sus obras y entender la complejidad de las relaciones de poder entre los sexos en términos de su representación visual en la época de Goya⁵¹, periodo en el que también debemos comenzar a valorar nuevos planteamientos y estrategias desde la perspectiva de nuestra disciplina en su conjunto.

Nuevos planteamientos para el estudio del “siglo interdisciplinar”

Si existe un referente de la mentalidad ilustrada que dio origen a la Modernidad de la cultura occidental, sin duda ésa fue *L'Encyclopédie des Sciences et des Arts*. El mismo deseo que llevó a sus promotores, Diderot y d'Alambert, a reunir en una obra única el conocimiento del ser humano con la intención de hacerlo universal y accesible, provocó paradójicamente, a partir de la institucionalización de los intereses disciplinares desde el siglo XIX en las universidades, el levantamiento de barreras del conocimiento que aún existen en la actualidad⁵². Si tenemos en cuenta que la vocación de reunir en una misma publicación todas las parcelas del saber respondía a la concepción, irracional para los ilustrados, de limitar el conocimiento, es fácil comprender que, al querer estudiar la centuria desde perspectivas teleológicas aisladas, el siglo XVIII se haya convertido en uno de los periodos más complejos de entender en su conjunto.

Rompiendo con la vocación universal de la Razón, las investigaciones iniciadas desde posiciones cada vez más subjetivas y críticas con los grandes relatos han llevado a que hoy no podamos hablar de una única Ilustración, y por extensión, de un único siglo XVIII. Buen ejemplo de ello sería la existencia de múltiples ilustraciones, tanto por países (*Les Lumières*, *Enlightenment*, *Iluminismo*, Ilustración) como por la variedad de discursos, soluciones y efectos que tanto la valoración de las Luces como de

las sombras supusieron en la configuración de las distintas identidades modernas⁵³. Como es sabido, ha habido que esperar hasta los años 60 del siglo pasado para que se comenzaran cuestionar, de la mano de pensadores como Foucault, Derrida o Lacan, los paradigmas absolutos que defendían los discursos y metarrelatos de las disciplinas modernas, contruidos en base a los valores racionales y universales de la Ilustración.

La crisis del modelo devino consecuentemente en el proceso de la Posmodernidad⁵⁴, y el mismo deseo de superar el legado ilustrado hizo posible poner los medios necesarios para afrontar un análisis más complejo y coherente en los estudios sobre el Dieciocho, al que elocuentemente se ha etiquetado de forma reciente como “siglo interdisciplinar” por la multiplicidad de intereses que se han dado cita en el momento de su recuperación histórica⁵⁵. La fuerza de la práctica interdisciplinar en el caso de los estudios del siglo XVIII se ha debido en gran parte a la institucionalización de centros de docencia e investigación, fundamentalmente en el ámbito anglosajón, dedicados de forma exclusiva a integrar disciplinas, herramientas y métodos de estudio⁵⁶. Todo ello ha tenido dos consecuencias principales: por un lado, ha permitido renovar profundamente los planteamientos de disciplinas clásicas como la Historia, la Literatura, la Filosofía o la propia Historia del Arte; por otro lado, ha incorporado al estudio de la Ilustración los planteamientos derivados de las “Nuevas Humanidades” como los estudios feministas, de género, sexo y teoría *queer*; de crítica literaria, raciales y étnicos, o los de naturaleza multicultural y poscolonial, ocupándose de cuestiones que hasta ahora no habían sido capaces de plantear ni resolver las primeras⁵⁷.

En lo que respecta de forma particular a nuestra disciplina, este proceso se materializó como dijimos en lo que se etiquetó como Nueva Historia del Arte, consecuencia de la crisis epistemológica que provocó plantear una aproximación distinta que trascendiera el formalismo y el positivismo, es decir, la historia de los estilos y la documentación de archivo, sendas que se querían superar. Para ello, se interrogó sobre asuntos que iban más allá de la cerrada autonomía del arte, abriendo nuevas preguntas a los contextos sociales y políticos en los que el arte era creado y percibido como prácticas y objetos de representación cargados de significado⁵⁸.

Al cambio de paradigmas que la Nueva Historia del Arte propició desde entonces habría que sumar, desde los años 90 aproximadamente, el creciente interés que desde otros sectores de las Humanidades se ha venido prestando al campo de las imágenes. Al documento textual se ha añadido el procedente del material visual⁵⁹, y el de las obras de arte entendidas como artefactos culturales⁶⁰, que han comenzado a ser utilizadas para construir el relato de los discursos de historiadores de la cultura, el pensamiento, la literatura o la ciencia, extrayendo de los mismos

interpretaciones históricas muy diferentes a las impuestas por los historiadores del arte en sus observaciones de carácter estético y material⁶¹. El valor documental de las imágenes ha sido uno de los campos a los que más interés ha prestado el historiador de la cultura Peter Burke. Partiendo del hecho de que las imágenes son objetos materiales con funciones propias, es decir, usos y finalidades –propaganda, devoción, educación, placer–, el estudio de las mismas como documentos históricos permite considerarlas como testimonios de aquellas prácticas en las que eran producidas, intercambiadas y recibidas⁶². El dilema que se plantea entonces se refiere a la capacitación que se precisa para dominar las metodologías propias de interpretación que exige el material visual⁶³. Por lo común, tanto el especialista en historia como en literatura se aproximan al material visual de forma similar al textual, es decir leen las imágenes como textos, dislocando o desvirtuando los significados y desentendiéndose de la valoración estética, constriñendo ésta a la mera apreciación de la belleza enunciada en sus términos más tradicionales. Esto puede tener dos consecuencias preocupantes: por un lado, la disociación del material visual entre documento histórico y objeto artístico, como si fueran dos realidades excluyentes; y por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, la legitimación de esta práctica. No es preciso conocer las herramientas del estudioso de la Historia del Arte porque no se trabaja en ese campo; en contrapartida, el historiador del arte acomodado en esa parcela autónoma puede terminar justificando el inmovilismo y la no apertura. El peligro es que el historiador del arte no renueve su utillaje y los otros estudiosos trabajen desde la precariedad por la ausencia del mismo. Así, estas actitudes acaban provocando en ocasiones tensiones y conflictos a quienes desde otros campos intentan acercarse a las obras artísticas desafiando los límites marcados por los criterios estilísticos y estéticos⁶⁴.

En el caso español, las dificultades han ido, si cabe, más lejos, sobre todo si nos detenemos en el estudio del siglo XVIII. Al revisar el legado historiográfico de la centuria es fácil percatarse de que, hasta fechas relativamente recientes y salvando contadas excepciones, este periodo ha sido uno de los más perjudicados de la historia a causa de su invisibilidad. Considerado por el pensamiento decimonónico como una centuria extranjerizante que provocó la ruptura de la tradición española –cuando más bien contribuyó a crear sus modelos–, el peso heredado desde el siglo XIX lo condenó a permanecer en el olvido durante buena parte de la dictadura franquista en prácticamente todas las ramas del conocimiento, cuando no era recordado bajo un sesgo claramente negativo. La peyorativa valoración del siglo XVIII vino fundamentalmente de la pluma de Menéndez Pelayo, quien al estudiar la literatura y la cultura dieciochescas en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-81), y del arte en su *Histo-*

ria de las ideas estéticas (1883), se convirtió en “fuente y guía de la crítica literaria posterior”, convirtiendo al siglo en “un objeto de estudio poco atractivo para quienes enfocaban la historia de la cultura española desde el exclusivo punto de vista de nuestra grandeza imperial”⁶⁵. Estas consideraciones provocaron un desinterés manifiesto por la centuria. El punto de inflexión de esta tendencia se sitúa hacia mediados del siglo XX cuando un grupo de hispanistas franceses y anglosajones empezaron a preguntarse sobre el papel que había desempeñado España en las diversas cuestiones que, como el análisis de los procesos ilustrados, entonces centraban la atención de los estudiosos del siglo XVIII en el ámbito internacional.

En el caso de la Historia del Arte, la investigación de Yves Bottineau en 1962 sobre *El arte cortesano en la España de Felipe V* (traducida al español en 1986), dio a conocer las prácticas sociales, políticas e ideológicas del arte de la nueva dinastía. Por su parte, Claude Bédat ofreció en 1974 una visión de la segunda mitad de la centuria sobre la creación y las prácticas artísticas en *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1744-1808*, traducido al español en 1989. Ambos estudios transformaron el juicio de valores y prejuicios con que se había afrontado la cultura española del Dieciocho. Pero, lo que es más importante, iniciaron la recuperación histórica del siglo estimulando con sus contribuciones un cambio de rumbo entre los historiadores del arte españoles. Prueba de ello fue el crecimiento de estudios publicados sobre el periodo en los años 70, que tendría su eclosión con motivo del II Centenario de la muerte de Carlos III, una conmemoración que tuvo como principal consecuencia dar visibilidad al periodo y revalorizar su estudio prácticamente en todas las disciplinas, generando una nueva cartografía del mismo.

Una de las principales consecuencias del tardío interés en el siglo XVIII ha sido que la proyección de sus estudios ha tenido un desarrollo diferente al observado en el ámbito internacional, tanto en el entramado institucional de universidades y centros de investigación, como en la práctica interdisciplinar que su estudio ha provocado fuera de nuestras fronteras. Pese a la existencia de grupos de investigación sobre el siglo XVIII en la universidad española⁶⁶, tales iniciativas suelen agrupar colectivos de especialistas con trayectorias o investigaciones individuales. En consecuencia, los estudios desarrollados en España parecen continuar parcelados, pese a los fructíferos avances que se han dado en las diferentes disciplinas. Buena prueba de ello son las revistas científicas centradas en asuntos del siglo XVIII, como *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* y *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, ambas nacidas en 1991. Tras veinte años de existencia, sin duda reflejan el asentamiento y la madurez de estos estudios, aunque sin alcanzar el grado de colaboraciones interdisciplinarias de otras publicaciones extranje-

ras similares⁶⁷.

Particularmente difícil ha sido para la Historia del Arte participar de forma habitual en las publicaciones y actividades científicas organizadas por colegas de otros saberes en los grupos de estudios del siglo XVIII españoles. Por un lado es justo reconocer nuestro tradicional aislamiento —cuando no desinterés— de otras disciplinas. Pero, por otro lado, también es cierto que los esfuerzos tuvieron que centrarse de forma prioritaria en la catalogación e inventariado de los bienes que configuran la cultura artística y visual de la centuria, una tarea que, a diferencia de otros periodos históricos, en el caso del siglo XVIII no se inició hasta fechas relativamente recientes. Así, al revisar las publicaciones sobre la época, lo primero que salta a la vista es la primacía de la pintura, donde inmediatamente se aprecia que la construcción histórica consideraba esta etapa como un periodo oscuro entre el Siglo de Oro de Velázquez y el renacer de las cenizas con Goya, quien, además de la pintura, se convertiría en el gran referente de las técnicas gráficas; un relato que directamente omitía las prácticas artísticas desarrolladas en el periodo intermedio⁶⁸. Ese periodo de oscuridad surgió con los historiadores del arte del siglo XIX. Dos razones les llevaron a desdeñar el arte español producido en la centuria anterior. Por un lado, la muerte de Carreño y Coello habría supuesto la desaparición de la llamada “escuela española”, invención acuñada de hecho en el siglo XVIII⁶⁹; a lo que se sumaría igualmente la pérdida de la tradición de la escultura y la “aberración y delirio” con que se calificó a los arquitectos barrocos de la primera mitad de siglo⁷⁰. Por otro lado, la carencia de artistas españoles se vino a agravar por la falta de apoyos de la nueva dinastía, que dejó en manos de artistas franceses e italianos las grandes empresas artísticas de los Borbones, provocando en consecuencia un arte de influjo extranjerizante⁷¹.

En base a la herencia de estos criterios, la mayor parte de historiadores del arte durante la Dictadura justificaron su desprecio y su desinterés por el siglo XVIII. La calidad de los artistas españoles, formados además por foráneos, no merecía su atención, y el arte producido por los extranjeros no era el objeto de estudio que debía caracterizar una “historia del arte propiamente nacional”⁷². Incluso Gaya Nuño, el cual se separó en este sentido de muchos de sus colegas de entonces⁷³, etiquetó al periodo como una etapa extranjerizante al hablar de la arquitectura impuesta por los Borbones, aunque rechazara la existencia de un estilo español único a lo largo de la historia en su posterior obra *El arte español en sus estilos y sus formas* (1949). Parecida era la opinión de Lafuente Ferrari en su *Breve historia de la pintura española* (1953). El estudio señalaba que, al “agotamiento de la producción artística española al llegar el XVIII” había que sumar la “incomprensión de lo español por parte de la nueva

dinastía que viene a reinar en España después de la muerte de Carlos II”, una etapa calificada por el autor de “mediocre”⁷⁴. La cuestión fue sentenciada por Jiménez-Placer, quien afirmó la imposibilidad de estudiar un “arte español del dieciocho”, sino más bien, y en todo caso, el “arte en [la] España del siglo XVIII”⁷⁵.

El primer intento de sistematizar el periodo se dio con motivo del volumen correspondiente a esta centuria en la colección *Ars Hispaniae*, tarea que fue encomendada a Sánchez Cantón, quien debió afrontar un estudio general de la pintura y la escultura del siglo, reservando la segunda parte del libro a Goya. Sánchez Cantón fue el primero en España en favorecer una visión positiva, manifestando además su desacuerdo frente a la descontextualización que suponía relatar una Historia del Arte desligada del ámbito internacional⁷⁶ y denunciando la injusticia con que se había abordado hasta la fecha el estudio del siglo XVIII.

Los estudios de los años 70 significaron otro paso importante en la recuperación del siglo XVIII. Poco después de que se publicara la investigación de Bédat en 1974, comenzaron a desarrollarse en España otros trabajos doctorales con un interés común en profundizar el conocimiento sobre el Dieciocho, como vinieron a demostrar los estudios de Henares Cuéllar (1977) sobre la teoría del arte, el de la práctica de la arquitectura en el caso de Sambricio (1986), o sobre el grabado, de Carrete Parrondo (1979)⁷⁷. A estos enfoques, que comenzaban a revisar las viejas valoraciones de la centuria, siguió en los años 80 una verdadera expansión desde diferentes perspectivas. A la tarea de inventariar y catalogar el amplio número de objetos que configuraban la cultura visual y artística española, hubo que sumar las producciones artísticas de los artistas franceses e italianos llegados a la corte a lo largo del siglo —objeto de estudio de las respectivas investigaciones doctorales de Luna (1979) y Urrea (1977)⁷⁸—, salvando algunas iniciativas de carácter más abierto en el caso de los estudios sobre la corte⁷⁹. La necesidad de obras generales que permitieran una aproximación global más completa y actualizaran el trabajo de Sánchez Cantón conllevó, finalmente, a la publicación de un volumen de la *Historia general del Arte Summa Artis* dedicado al periodo por Camón Aznar (1984), paso necesario para actualizar una visión de conjunto y al que seguiría la aparición continuada de investigaciones de carácter más específico.

El estudio del siglo XVIII ha requerido años de inventario, catálogo y recuperación de obras y artistas y su principal fruto hoy es tener un conocimiento suficientemente amplio como para comprender la complejidad artística de la centuria, sus implicaciones políticas y sociales, y su imbricación en la mentalidad de la Ilustración. A partir de ello, podemos comenzar a elaborar otros contenidos, adoptar nuevos enfoques, y participar de una interdisci-

plinaria que nos permita plantear otras miradas.

De aquí es de donde partimos a la hora de afrontar nuevas estrategias. En el ámbito de las prácticas de representación del poder, el género no sólo abre nuevas vías de estudio para abordar el análisis de alegorías como la Nación, encarnada como ya dijimos en figuras femeninas destinadas a la mirada del ciudadano, sino también para comprender las relaciones de dominio y jerarquía en los espacios políticos de la esfera masculina —representados en diversas escenas de la vida cortesana—, o las relaciones de las que participan hombres y mujeres en los modernos espacios de sociabilidad como el paseo, las tertulias, el teatro, las visitas o los conciertos, cuyo testimonio ha quedado visualmente registrado en toda clase de objetos y soportes como pinturas, dibujos, estampas, tapices, etc. El estudio de la cultura visual dieciochesca permite de este modo adentrarse en los procesos de cambio y transformación de las identidades.

Como ha señalado Stuart Hall, en la actualidad asumimos el concepto de identidad como algo que nunca se unifica, máxime cuando las identidades están más fracturadas y fragmentadas. Al ser procesos de cambio y transformación, las identidades no sólo se refieren a supuestos recursos de la historia, como la memoria y la tradición, a partir de los que configuran sus elementos identitarios, sino también, y sobre todo, desde aquellas representaciones que nos muestran no tal como somos, sino cómo podríamos ser o en qué podríamos convertirnos⁸⁰. Este principio ha sido hábilmente articulado fuera de nuestras fronteras en trabajos como el de Marcia Pointon al hablar del retrato británico durante el siglo XVIII, género a través del cual los individuos y los grupos sociales se representan y se perciben a sí mismos a partir de unos mecanismos que permiten acercarnos a sus aspiraciones, a todo aquello en que pretenden convertirse al hacerse retratar. Para llegar a tal fin, Pointon inserta el estudio del retrato en el contexto de las prácticas culturales que regulan la sociedad y que constituyen una red interminable de significados, lo que permite a su vez descubrir las fórmulas utilizadas por los pintores y asimiladas por el público al consensuar modelos de representación socialmente aceptados⁸¹. En una línea parecida se encuentran los estudios sobre el modo en que la sociedad ha participado de la cultura como una forma de representación social, destinada entre otras razones a construir una apariencia con la que poder prestigiarse en público, una cuestión que centralizó la moderna sociabilidad de las ciudades civilizadas en el siglo XVIII. David Solkin, por un lado, ha explicado cómo los artistas tuvieron que adaptarse a las nuevas reglas del comercio de objetos de lujo y cómo la obra de arte se convirtió en un producto de capital invertido en las nuevas redes económicas en las que necesariamente había que participar para proyectar las identidades sociales y nacionales⁸². Por otro lado, los trabajos reunidos por Ber-

mingham y Brewer sobre el consumo específico de cultura —música, pintura, estampas, literatura, antigüedades, etc.— en el Reino Unido, estudian las maneras en que esa sociedad construye las identidades en base a la formación de nuevas redes de sociabilidad, resultado de las costumbres modernas, ayudando a contextualizar las obras de arte en un escenario común a otros objetos que acabaron configurando el gusto del adorno doméstico, y su proyección como identidad del propietario de la casa⁸³.

Los nuevos hábitos y las prácticas sociales del continente europeo se manifestaron igualmente en España, donde también es posible adentrarse en interesantes perspectivas de estudio respecto a las prácticas de representación del individuo y su posición en la sociedad, como el retrato o el creciente uso de nuevos artículos cotidianos como la tarjeta de visita. En el caso del retrato, el auge de su demanda durante la segunda mitad de siglo demuestra una diversidad de usos públicos —pensemos en las galerías de retratos que decoran instituciones ilustradas como las Sociedades de Amigos del País o las Academias—, y de carácter íntimo, no sólo reservados al ámbito familiar o amoroso, donde proliferan nuevos soportes y técnicas como el retrato en miniatura, sino también como muestra de afecto personal en la nueva concepción de la amistad ilustrada, signo inequívoco de los valores cívicos del hombre moderno⁸⁴. En el caso del retrato grabado, por su parte, las estampas serán el vehículo principal para difundir la memoria de los héroes de la Nación —contrarrestando así la leyenda negra que todavía pesaba sobre España en el ámbito europeo—, y para proyectar a su vez la imagen de las “mujeres excepcionales”, legitimando así actitudes y modelos ejemplares de conducta para cada sexo de acuerdo al ideario de las Luces⁸⁵. Respecto a la tarjeta de visita, por último, su utilización no sólo demuestra la importancia de la moderna sociabilidad en la vida cotidiana de las gentes civilizadas, sino que también anuncia nuevos usos y costumbres como el de visitar la casa de los amigos, lo que a su vez determinará la configuración de nuevos espacios domésticos caracterizados por los criterios de la comodidad y el buen gusto en el adorno de la casa⁸⁶.

Las coordenadas de la civilización y las nuevas redes de sociabilidad constituyen igualmente el marco más propicio para estudiar cómo se proyectaron visualmente procesos como la feminización de las costumbres o nuevas prácticas amorosas como el cortejo. Respecto a la primera cuestión, su irrupción se debió a la creciente participación de las mujeres en la vida pública y el trato civilizado que se atribuía a la naturaleza femenina. En la adopción de esas nuevas etiquetas refinadas y amables se encuentra el origen de la crisis de la identidad masculina que se extiende por toda Europa en las primeras décadas del siglo, momento en el que también se alumbra el nacimiento del nuevo cortesano español⁸⁷. Respecto al corte-

jo, entendido como el acompañante masculino distinto al marido que llevaban las mujeres casadas en sus actividades de ocio y diversión, fue una profunda transgresión de valores como el recato, el honor y la decencia femeninas, pero al mismo tiempo una expresión de buen gusto y distinción⁸⁸. El registro de ambos debates en la prensa y la literatura de la época tuvo igualmente un reflejo constante en las composiciones del siglo XVIII dedicadas a la vida social, y es posible acercarse a su visualización tanto en pinturas como en tapices. El estudio de estos últimos es, sin lugar a dudas, uno de los canales que mejor pueden ayudar a comprender los cambios en las relaciones entre los sexos, sobre todo a partir de la renovación temática que tuvo lugar desde el reinado de Carlos III. Los nuevos programas concebidos para la decoración de las residencias reales constituyen un rico archivo tanto de la vida moderna que trajeron a España los Borbones, como de la incipiente cultura de las apariencias que terminaría por caracterizar a las sociedades contemporáneas a través del motor de la moda y el consumo⁸⁹.

El cambio en las costumbres cotidianas de las gentes urbanas también daría pie a construir los tipos representativos de los modernos tiempos, siendo los más distintivos el “petimetre” y la “petimetra”, estereotipos que articulan la crisis de los ideales de género imaginados por los ilustrados. Nacidos en el seno de la prensa y el teatro bajo el filtro de la sátira, el petimetre y su compañera centraron los debates de la opinión pública en la problemática transgresión que las nuevas conductas masculinas y femeninas suponían en la alteración del orden social. La carencia de un comercio de estampas similar al que experimentaron otras capitales europeas, como Londres o París, hizo que en España las caricaturas de estos personajes apenas se consolidara hasta los años 20 del siglo XIX (periodo al que pertenecen las más conocidas); sin embargo, el estudio de las colecciones de figurines de moda y otras estampas de gran aceptación entonces como los naipes y las barajas de cartas —algunas destinadas al juego galante entre jóvenes—, demuestra el impacto y la asimilación de los usos y las costumbres encarnados por estos personajes en el contexto de un debate de mayor calado: el de la tradición y la modernidad, cuestión que recorre toda la centuria y anuncia la inevitable crisis del Antiguo Régimen⁹⁰.

Como se puede deducir, tomando tan sólo unos pocos ejemplos, es posible enriquecerse del rico arsenal que han ido construyendo los colegas de la historia política, del pensamiento, de la cultura, de la literatura o de la ciencia, cuyas aportaciones a la hora de definir y explicar las principales cuestiones que dominaron el siglo resultan imprescindibles para poder entender las prácticas artísticas en la España ilustrada y su estudio desde la cultura visual. Respecto a la asimilación de estos últimos planteamientos, fue Lafuente Ferrari quien asumió temprana-

mente en España, y de manera bastante intuitiva, parte de las ideas fundamentales que hoy se discuten en los estudios visuales. Lafuente defendía la especificidad de la Historia del Arte como una ciencia de la observación destinada a revolucionar el campo de las Humanidades: “Tal entrenamiento en la observación hace de nuestra disciplina una de las de mayor calado actual en el aspecto educativo. El hombre de hoy, formado más que nunca en la cultura visual, encuentra en la historia del arte satisfacciones incomparables a la que le ofrezca cualquier otra actividad humana. De aquí que, por motivos conocidos de todos y que no me detendré en analizar, pueda la historia artística considerarse hoy como la base de lo que podemos llamar las nuevas humanidades visuales”⁹¹.

Son de sobra conocidas las razones que impidieron la asimilación de unos planteamientos que hubieran acelerado la renovación de la práctica de la Historia del Arte en España, pero hoy cobran plena actualidad ante las iniciativas que en la última década han contribuido a difundir los estudios de cultura visual en la comunidad científica de nuestro país, ciertamente con renovados planteamientos ante los cuales existen todavía demasiadas reticencias, probablemente por desconocimiento, de las posibilidades que abre su utilización. Donde se aprecia esto con más claridad es en el uso que se hace de estas nuevas herramientas. En general, se ha aceptado la idea de que los estudios visuales tienen su campo de actuación en el análisis de las prácticas actuales, periodo destinado —casi podríamos decir predestinado— a recibir tales planteamientos⁹². La razón fundamental es que se considera que el crítico de arte necesita unas herramientas de análisis propias que le permitan establecer un diálogo con los fenómenos artísticos producidos en sus mismas coordenadas temporales. Uno de los problemas de esta aplicación restrictiva a la actualidad es pensar que el historiador del arte no necesita igualmente de herramientas analíticas apropiadas para reflexionar sobre el arte del pasado, ya que el diálogo que establece con otros periodos históricos nace de posiciones subjetivas y concepciones que pertenecen igualmente al presente⁹³.

En el caso particular del siglo XVIII, no hay que olvidar que es entonces cuando se ha terminado por consensuar el principio de la sociedad del espectáculo y la modernización de la visión⁹⁴. Evidentemente, en este proceso fueron las artes visuales, a través de las bellas artes y las manufacturas, las que contribuyeron enormemente a alimentar nuevas formas de crear, ver e imaginar, renovándose la temática y las formas de producción, así como la fabricación y la distribución de todo tipo de máquinas ópticas. Pero, además, es también cuando se van a definir las nuevas prácticas en las formas ver y ser visto, de construir las apariencias y señalar las identidades en función de la mirada de los demás; todo ello sin prescindir de la cuestión estética que recorre la centuria al

extenderse el criterio del “buen gusto” a todas las experiencias cotidianas, convirtiéndolo en una categoría propia de la vida moderna y de la identidad en todas sus manifestaciones. En consecuencia, el Siglo de las Luces ofrece un campo incomparable para comprobar cómo no

sólo es posible, sino también oportuno articular nuevas herramientas como el género y los estudios visuales en la práctica de la Historia del Arte, enriqueciendo y actualizando su propia especificidad como ciencia y permitiendo conocer mejor la obra de arte en su contexto.

NOTAS

- ¹ Joan B. LANDES, “Trespassing: notes from the boundaries”, en J. Douthwaite y M. Vidal (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, pp. 117-123.
- ² Amelia JONES (ed.), *The feminism and the visual culture reader*, Routledge, Londres, p. 1.
- ³ Gonzalo BORRÁS, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 11; Jesusa VEGA, “Points de repère pour l’histoire de l’art en Espagne”, *Perspective. La revue de l’INHA*, n.º 2 (2009), pp. 180-189. Respecto a la reflexión sobre las prácticas discursivas de los relatos del historiador del arte, véanse las aportaciones de Keith MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Cornell University Press, Londres, 1994 y Michael A. HOLLY, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Londres, 1996.
- ⁴ Jonathan HARRIS, *The New Art History: A Critical Introduction*, Routledge, Nueva York, 2001, pp. 94-128.
- ⁵ Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 21.
- ⁶ Linda NOCHLIN, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, enero 1971, pp. 22-39.
- ⁷ Sobre los relatos historiográficos de esta cuestión véanse los trabajos reunidos por Rozsika PARKER y Griselda POLLOCK (eds.), *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985*, Pandora, Londres, 1987. Para una síntesis en español, Patricia MAYAYO, *op. cit.*, capítulo 1.
- ⁸ Estrella de DIEGO, “Figuras de la diferencia”, en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996, vol. 2, p. 353.
- ⁹ Griselda POLLOCK, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the histories of art*, Routledge, Londres, 2003, pág. 55.
- ¹⁰ Para un acercamiento a la participación de las mujeres en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el setecientos, véanse: Theresa A. SMITH, “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *La mujer en el arte español. VII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, pp. 279-288, y Jacques SOUBEYROUX, “Les Espagnoles à l’Académie des Beaux Arts de San Fernando dans la seconde moitié du XVIII^e siècle”, en F. Étienne (dir.), *Regards sur les Espagnoles créatrices. XVIII^e-XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, pp. 72-89.
- ¹¹ Germaine GREER, *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Bercimuel, Madrid, 2005, p. 6; Whitney CHADWICK, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, p. 127.
- ¹² Griselda POLLOCK, *op. cit.*, 2003, p. 8.
- ¹³ Griselda POLLOCK, “Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)”, *Revista de Occidente*, 127 (1991), pp. 77-107.
- ¹⁴ Linda NOCHLIN, *Women, Art and Power and Other Essays*, Icon Editions, Nueva York, 1988.
- ¹⁵ John BERGER, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- ¹⁶ Laura MULVEY, *Placer visual y cine narrativo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1988.
- ¹⁷ Lynn HUNT (ed.), *Eroticism and the Body Politic*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1991, p. 1.
- ¹⁸ Maurice AGULHON, *Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, Paris, 1979; Joan B. LANDES, *Visualizing the Nation. Gender: Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*, Cornell University Press, Londres, 2001.
- ¹⁹ Carlos REYERO, *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*, Siglo XXI, Madrid, 2010.
- ²⁰ Álvaro MOLINA, “Memoria y representación visual: la idea del Estado y la nación en el largo siglo XVIII español”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, CAIA, Buenos Aires, 2003, pp. 259-271.
- ²¹ Carol DUNCAN, “Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art”, *The Art Bulletin*, 55:4 (1973), pp. 570-583; Mary D. SHERIFF, “Fragonard’s Erotic Mothers and the Politics of Reproduction”, en L. Hunt, (ed.), *op. cit.*, pp. 14-40.
- ²² Theresa A. SMITH, *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*, University of California Press, Berkeley, 2006.
- ²³ Griselda POLLOCK, *op. cit.*, 2003, p. xxii.
- ²⁴ Hannah BARKER y Elaine CHALUS (eds.), *Gender in Eighteenth-Century England. Roles, Representations and Responsibilities*, Longman, Londres, p. 6.
- ²⁵ Joan W. SCOTT, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en M. Nash y J. Amelang (eds.), *Historia y Género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1990, pp. 23-56.
- ²⁶ Mary HOLMES, *What is gender? Sociological Approaches*, SAGE Publications, Londres, 2007.
- ²⁷ Roger CHARTIER, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 57; Mónica BOLUFER PERUGA, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1998, pp. 14-15.
- ²⁸ Para una aproximación a la aparición de los *Men’s Studies* en el marco de la historia y los estudios culturales y de género véanse John TOSH, “What should Historians do with Masculinity? Reflections on Nineteenth-Century Britain”, *History Workshop Journal*, 38 (1994), pp. 179-202; Konstantin DIERKS, “Men’s History, Gender History, or Cultural History?”, *Gender & History*, 14:1 (2002), pp. 147-151.
- ²⁹ Sandro BELLASSAI, “Il maschile, l’invisibile parzialità”, en E. Porzio (ed.), *Saperi e libertà*, A. Italiana, Milán, 2001, vol. 2, pp. 17-37; Victor J. SEIDLER, *Rediscovering Masculinity. Reason, Language and Sexuality*, Routledge, Londres, 1989, pp. 3-8.
- ³⁰ Konstantin DIERKS, *op. cit.*, p. 150.
- ³¹ Leonore DAVIDOFF y Catherine HALL, *Fortunas familiares: hombres y mujeres de la clase media inglesa. 1780-1850*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 10.
- ³² Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 2005, 3 vols.; Thomas LAQUEUR, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Cátedra, Madrid, 1994.
- ³³ Robert W. CONNELL, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, 1995, p. 32.
- ³⁴ Elisabetta RUSPINI, *Le identità di genere*, Carocci, Roma, 2003, p. 10.
- ³⁵ Guadalupe GÓMEZ FERRER, “Las relaciones de género”, *Ayer*, 17 (1995) (especial monográfico).
- ³⁶ M. Ángeles DURÁN (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español. III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990, p. 12.
- ³⁷ Estrella de DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y algunas más*, Cátedra, Madrid, 1987.
- ³⁸ Pilar PEDRAZA, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Almadín, Valencia, 1983; Erika BORNAY, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990 y *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Cátedra, Madrid, 1998.

- ³⁹ Teresa SAURET (ed.), *Historia del Arte y Mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, p. 10.
- ⁴⁰ Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996.
- ⁴¹ Teresa SAURET, "Formas iconográficas y género: uso y abuso de la imagen femenina (a modo de introducción)", en T. Sauret y A. Quillas (eds.), *Luchas de género en la historia del arte a través de la imagen*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2001, vol. 1, pp. 7-15.
- ⁴² Pilar AMADOR CARRETERO y Rosario RUIZ (eds.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2003, p. 9.
- ⁴³ Xesqui CASTAÑER LÓPEZ, *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX): Aproximación a una metodología del género*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.
- ⁴⁴ José Luis CARAMÉS y Santiago GONZÁLEZ (eds.), *Género y sexo en el discurso artístico*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1994, p. iii.
- ⁴⁵ Esta problemática a la hora de denominar aquello que no es propiedad de las "bellas artes" sigue siendo, de hecho, una de las dificultades de la disciplina, aunque no sólo en España, donde se ha historiado casi siempre de forma independiente y recibiendo denominaciones tan diversas como "artes suntuarias", "artes decorativas", "artes aplicadas" o "artes industriales". Jesusa VEGA, *op. cit.*, 2009, nota 14.
- ⁴⁶ Luz de ULIERTE VÁZQUEZ, "El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres", en Teresa SAURET (ed.), *op. cit.*, 1996, pp. 23-28; Carlos REYERO, *op. cit.*, 1996, p. 9. Esta situación es, no obstante, común a otras disciplinas. Sobre un estado de la cuestión de los estudios de género en España desde la perspectiva de las Ciencias Sociales, véase Celia VALIENTE, "An Overview of Research on Gender in Spanish Society", *Gender and Society*, 16:6 (2002), pp. 767-792.
- ⁴⁷ *La mujer en el arte español. VII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, p. 7.
- ⁴⁸ Una de ellas, la de Pilar Pérez Camarero, lo hacía desde planteamientos estéticos en la Antropología, disciplina que sí ha incorporado estos estudios en sus objetos y métodos de estudio. Por su parte, tan sólo las historiadoras del arte Xesqui Castañer López y Theresa A. Smith hacían referencia a la metodología de género en sus respectivos trabajos.
- ⁴⁹ Patricia Mayayo, *op. cit.*, p. 170.
- ⁵⁰ *Goya y la imagen de la mujer*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002). Madrid, 2002, p. 19.
- ⁵¹ La capacidad de las exposiciones temporales por transmitir estas cuestiones a la sociedad ha sido constante en las celebradas en Estados Unidos, cuyas inquietudes respondían a un claro compromiso con los postulados feministas de la época destinados a formular y difundir entre el público los nuevos interrogantes. Germaine GREER, *op. cit.*, p. 6.
- ⁵² Daniel ROSENBERG, "We have never been interdisciplinary: encyclopedism and etymology in the eighteenth century and since", en J. Douthwaite y M. Vidal (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, pp. 3-17.
- ⁵³ Sobre el debate de la Ilustración y su legado, véanse Anthony PAGDEN, *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, Península, Barcelona, 2002, y James Schmidt, "The legacy of the Enlightenment", *Philosophy and Literature*, 26:2 (2002), pp. 32-442. Para una revisión historiográfica, Mónica BOLUFER PERUGA, "De la historia de las ideas a la de las prácticas culturales: reflexiones sobre la historiografía de la Ilustración", en J. L. Barona, J. Moscoso y J. Pimentel (eds.), *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*, Universidad de Valencia, Valencia, 2003, pp. 21-52, así como los trabajos reunidos por Jesús ASTIGARRAGA, M. Victoria LÓPEZ-CORDÓN y José M. URKIA (eds.), *Ilustración, ilustraciones*, Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, San Sebastián, 2009, 2 vols.
- ⁵⁴ Todavía no se ha llegado a consensuar el alcance real y significado de la Posmodernidad. El único acuerdo que parece claro es que define un amplio abanico de debates que durante las últimas décadas han afectado a la vida intelectual como distancia o reacción contra la Modernidad. David HARVEY, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1998, p. 22; Ute DANIEL, *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*, Alianza, Madrid, 2005, p. 144.
- ⁵⁵ Julie DOUTHWAITE y Mary VIDAL (eds.), *The Interdisciplinary Century: Tensions and Convergences in Eighteenth-Century Art, History and Literature*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005, pp. xi-xxxiv.
- ⁵⁶ Joan B. LANDES, *op. cit.*, 2005, p. 120. Para una aproximación a las teorías de la práctica interdisciplinar en el ámbito de las Humanidades, véanse Julie T. KLEIN, *Humanities, Culture and Interdisciplinarity. The Changing American Academy*, State University of New York, Albany, 2005; Joe MORAN, *Interdisciplinarity*, Routledge, Londres, 2002.
- ⁵⁷ Joe MORAN, *op. cit.*, p. 50.
- ⁵⁸ Norman BRYSON y Mieke BAL, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 73:2 (1991), pp. 174-208.
- ⁵⁹ Ivan GASKELL, "Historia de las imágenes", en P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993.
- ⁶⁰ Alejandra VAL CUBERO, "Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte", *Arte, Individuo y Sociedad*, 22:2 (2010), pp. 63-72.
- ⁶¹ Jesús CARRILLO, "El futuro historiador del arte frente a los estudios en cultura visual", en *El historiador del arte, hoy*, CEHA, Soria, 1998, pp. 15-29.
- ⁶² Peter BURKE, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 17.
- ⁶³ Gillian ROSE, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, Londres, 2007.
- ⁶⁴ Francis HASKELL, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza, Madrid, 1994, p. 3. Respecto al debate sobre el uso de las imágenes como práctica interdisciplinar en el caso del siglo XVIII, véase Lynn Hunt, "The Virtues of Disciplinarity", *Eighteenth-Century Studies*, 28:1 (1994), pp. 1-7.
- ⁶⁵ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, "El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXII (2006), pp. 297-329.
- ⁶⁶ El Instituto Feijoo, de la Universidad de Oviedo, fue el primer centro español de estudios dedicado al siglo XVIII (1971), gestado en los mismos años que otros grupos internacionales como la Société d'Étude du Dix-Huitième Siècle (1964), o la American Society of Eighteenth-Century Studies (1969).
- ⁶⁷ Dos ejemplos paradigmáticos son la norteamericana *Eighteenth-Century Studies* (1967) y la francesa *Dix-Huitième Siècle* (1969).
- ⁶⁸ José Luis MORALES Y MARÍN, *Pintura en España 1750-1808*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 13.
- ⁶⁹ Pierre GÉAL, "L'Invention de l'école espagnole aux XVIII^e et XIX^e siècles", *Cahiers du GRIMH*, 1 (1999), pp. 293-303.
- ⁷⁰ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1994, vol. 1, p. 1491.
- ⁷¹ Rogelio BUENDÍA, "La pintura española del siglo XVIII. Aproximación al estado de la cuestión", en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1998, pp. 13-24.
- ⁷² Véase un resumen sobre la problemática de este debate en Miguel MORÁN TURINA, "La difícil aceptación de un pasado que no fue malo", en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición (Patrimonio Nacional, 2003). Madrid, 2003, pp. 23-40.
- ⁷³ Javier PORTÚS y Jesusa VEGA, *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño*, Nívola, Madrid, 2004, p. 137.
- ⁷⁴ Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Akal, Madrid, 1987, p. 379.
- ⁷⁵ Fernando JIMÉNEZ-PLACER, *Historia del arte español: del Renacimiento (escultura) hasta el siglo XX*, Labor, Madrid, 1955, vol. 2, pp. 846-847.
- ⁷⁶ Jesusa VEGA, *op. cit.*, 2009, p. 186; Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, en *Ars Hispaniae: Historia universal del Arte Hispánico*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1965, vol. 17, p. 11.
- ⁷⁷ José E. GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998, p. 410.
- ⁷⁸ Juan José LUNA, "La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España", Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid; Jesús

- URREA FERNÁNDEZ, "La pintura italiana del siglo XVIII en España", Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.
- ⁷⁹ Ejemplo de ello son los catálogos de las exposiciones *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* (Madrid, 1980) y *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII* (Madrid, 1987), o congresos científicos como *El Arte en las cortes europeas del siglo XVII* (Madrid, 1989).
- ⁸⁰ Stuart HALL, "¿Quién necesita 'identidad'?", en S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2003, pp. 13-39.
- ⁸¹ Marcia POINTON, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 1993, p. 4.
- ⁸² David SOLKIN, *Painting for money. The visual arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 1993.
- ⁸³ Ann BERMINGHAM y John BREWER (eds.), *The consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, Routledge, Londres, 1995.
- ⁸⁴ Nigel GLENDINNING, "El retrato en España en el siglo XVIII", en *Siglo XVIII. España, el sueño de la razón*, Museo Nacional de Bellas Artes, Brasilia, pp. 305-329.
- ⁸⁵ Juan CARRETE PARRONDO, *Memoria histórica del siglo de las luces: Retratos de los Españoles ilustres*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988; Mónica BOLUFER PERUGA, "Galerías de 'mujeres ilustres' o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVIII)", *Hispania*, LX:1 (2000), pp. 181-224.
- ⁸⁶ Para una aproximación a la tarjeta de visita como artículo de sociabilidad, véase Francisco AGUILAR PIÑAL, "Otra innovación del siglo XVIII: las tarjetas de visita", *Bulletin Hispanique*, 1 (2002), pp. 23-39. Respecto a los cambios producidos en el adorno doméstico, Jesusa VEGA, "Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo XVIII", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LV:1 (2000), pp. 5-43.
- ⁸⁷ Mónica BOLUFER, "El arte de las costumbres. Una mirada sobre el debate de la civilidad en España a finales del siglo XVIII", *Res publica*, 22, 2009, pp. 195-224.; Álvaro MOLINA y Jesusa VEGA, "Vistiendo al nuevo cortesano: el impacto de la feminización", en N. Morales y F. Quillas García (eds.), *Sevilla y Corte: las Artes y el Lustrero Real (1729-1733)*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 165-175.
- ⁸⁸ Carmen MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del Dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona.
- ⁸⁹ Daniel ROCHE, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement*, Fayard, París, 1989; Álvaro MOLINA y Jesusa VEGA, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2005.
- ⁹⁰ Algunas de estas cuestiones las he tratado con mayor profundidad en el libro, de próxima aparición, *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*.
- ⁹¹ Enrique LAFUENTE FERRARI, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Instituto de España, Madrid, 1985, p. 75.
- ⁹² José Luis Brea, "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales", *Estudios visuales*, 3 (2005), pp. 8-25. Precisamente, son los debates del ámbito internacional en torno a la cultura visual de la era contemporánea los que más se han dado a conocer en España, gracias a la creciente traducción de ensayos de referencia sobre la materia, como los incluidos en la revista *Estudios Visuales*, cuyo primer número apareció en diciembre de 2003.
- ⁹³ Keith MOXEY, *op. cit.*, p. 24.
- ⁹⁴ Peter de Bolla, *The Education of the Eye. Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Standford University Press, Standford, 2003; Jesusa VEGA, *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, CSIC-Ed. Polifemo, Madrid, 2010.

La metáfora y la huella del ferrocarril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier

Rocío Robles Tardío

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 25, 2012, pp. 93-110

ISBN. 1130-5517

RESUMEN

En este artículo se analizan los orígenes de la formulación de la unidad mínima habitacional por parte de Le Corbusier y los arquitectos y teóricos de la arquitectura, quienes desde los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) impulsaron una renovación integral de la noción de vivienda y del urbanismo acorde con los nuevos tiempos industriales. Siendo el vagón de tren uno de los referentes determinantes de la ideación de la casa moderna, se señalará cuáles son las justificaciones que Le Corbusier apuntó para que la presencia del ferrocarril en ese proceso renovador no arrastrara consigo las connotaciones peyorativas que, desde una perspectiva racional y purista, se habían acumulado sobre él. Sin embargo, por otro lado, la concepción espacial y funcional del tren permitió formular a Le Corbusier el lema sobre el que se erige su teoría de la *machine à habiter* y el urbanismo: “Una casa es un vagón de 20 metros de longitud”. En el análisis de estas cuestiones sobresale el papel jugado por unas revistas que, publicadas por agentes pertenecientes a la red de ferrocarriles franceses, se convierten en tribunas y difusores del discurso arquitectónico y social lanzado por Le Corbusier.

PALABRAS CLAVE

Le Corbusier, década 1930. Ferrocarril. *L'Esprit Nouveau*. Unidad habitacional. Arquitectura. *Nord Magazine*. *Grand'Route*.

ABSTRACT

With this article we would like to analyze the origins of the formulation of the minimum unit housing by Le Corbusier as well as by the architects and the architectural theorists, who from the International Congress on Modern Architecture (CIAM) promoted the renovation of the concept of housing and urbanism according to the new industrial times. Being the wagon one of the most determinant references on the definition of the modern housing, we will put out the Le Corbusier's justifications in order to elude the pejorative connotations (as an industrial and old-fashioned monster) that from a rational and purism point of view were applied to railways. However, the spatial and functional conception of the railways allows to Le Corbusier draw up the formula for which he built up his theory on the *machine à habiter*: “A house is a 20 meters long wagon”. While analysing this questions using for that different primary sources, two journals outstands in particular given its nature (published by agents related with the French net of railways) and for playing the role of the diffuser of the architectural and social discourse spread by Le Corbusier.

KEY WORDS

Le Corbusier 1930s. Railway. *L'Esprit Nouveau*. Housing unit. Architecture. *Nord Magazine*. *Grand'Route*.

I

En 1927, con motivo del Werkbund de Stuttgart, el barrio de Weissenhof se convirtió en un campo de experimenta-

ción constructiva de casas burguesas, como matizó Adolf Loos en el transcurso de su visita a dicha exposición: “casas burguesas, extraordinariamente hermosas, pero que no respondían ni al principio de colonia ni al de

viviendas para trabajadores”¹. Le Corbusier participó en tal muestra con dos edificios² y la crítica entonces acertadamente señaló que esas casas no podían ser habitadas a la manera burguesa habitual³. Varios podrían ser los motivos atribuibles a tal problema de habitabilidad: un error en la concepción y la distribución espacial de la vivienda, la falta de espacio o, como apuntaba Loos, una grave falta de adecuación, no ya entre forma y función, sino entre forma y necesidades del inquilino. La confusión trasciende el orden arquitectónico para constituirse en un problema de orden social: de trabajadores y burgueses. Cuando Le Corbusier se puso a idear la casa para el primero abandonaba la noción de villa, de espacios ordenados a partir de una escalera e incluso la idea de tejado-jardín. Sus cinco puntos de arquitectura (pilotis, terraza-jardín, planta libre, ventana longitudinal, fachada libre) quedaban sintetizados en la idea e imagen de la *machine à habiter*.

Los arquitectos reunidos en los primeros Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) (La Sarraz, 1928; Frankfurt, 1929), como los artistas que en 1930 se organizaron en la Unión de Artistas Modernos (UAM) —Helène Henry, René Herbst, Francis Jourdain, Robert Mallet-Stevens, Cassandre, Jean Colin, Carlu, los hermanos Jean y Joël Martel, Jean Prouvé, Charlotte Perriand, André Salmon, Sonia Delaunay, entre otros—, llevados por una actitud de renovación de las artes decorativas, la arquitectura y el diseño, señalaron como su principal tarea la de aplacar e incluso eliminar los excesos enquistados en los objetos y escenarios de la vida cotidiana del hombre moderno a través de una nueva formulación del arte y el diseño, de sus funciones y de sus materiales. Este planteamiento derivaba, a su vez, de su defensa del arte como testigo verdadero de la vida, de una época y de la arquitectura como el resultado del espíritu de una época. Esta postura suponía una forma de actuar, con lo que cabría denominar una conciencia humanitaria, sobre la epidemia estética que, en su opinión, había supuesto el siglo XIX, que encontraba su colofón en los coletazos *fin-de-siècle*. El siglo de los ferrocarriles había incidido poderosamente en cuestiones de ornamentación, comportamiento social y moda, así como en la pintura de paisaje al aire libre. A sus ojos el siglo XIX había sido una época enferma, de combustión, de palideces cianóticas⁴ y de viandantes como sepultureros:

En cualquier caso, no cabe imputarle a la máquina el gusto por la bisutería y la atracción por los pésimos ornamentos que han envenenado los últimos cincuenta años. En cambio, podría admitirse como criterio casi indiscutible que una forma estándar para ser fácilmente fabricada y utilizada de manera natural debe ser forzosamente bella. Por eso, como hacemos nosotros, se preferirá al falso buffet Enrique II, a las consolas tipo regencia y a los salones pseudo Luis XV concebi-

dos para “poner el lujo al alcance de todos”, el mobiliario en serie, sea en metal o en aglomerados de plástico; de formas puras en tanto que racionales; práctico en tanto que de manejo fácil; aplicable en cualquier parte porque carece de pretensiones; y es barato, a poco que su producción pueda realizarse sin competencia. Porque el arte moderno es un arte verdaderamente social. Un arte puro, accesible a todos y no una imitación dirigida a alimentar la vanidad de algunos⁵.

Cuando se leen las actas del Congreso de La Sarraz no cabe otra conclusión que el carácter eminentemente político del evento, tanto como la actitud mantenida por Le Corbusier, quien “insiste en el hecho de que el propósito del congreso es, ante todo, de actuar directamente sobre los Estados”⁶. Por otro lado, en las notas tomadas a modo de conclusiones en el primer CIAM se advierte la siguiente consigna: “Es indispensable que los arquitectos ejerzan una influencia sobre la opinión pública y le hagan conocer los medios y los recursos con los que cuenta la arquitectura moderna”⁷. Le Corbusier y Sigfried Giedion desempeñaron un papel decisivo tanto en la organización como en la elaboración de los temas abordados en los debates que tuvieron lugar durante el congreso, entre los cuales sobresalió la cuestión de la definición de la casa moderna. Este asunto era contemplado como un problema que requería una urgente solución, la cual no sólo pasaba por la arquitectura, sino que afectaba a cuestiones de urbanismo (asumido como instrumento de orden, en su más amplio sentido), pues a su vez se estaba replanteando la planificación de las ciudades desde el punto de vista social y cultural, además de activar la industria de la construcción. En este sentido, los arquitectos se atribuyeron la facultad de suministrar y racionar los espacios de vida y de ocio de los ciudadanos. Si en la primera reunión del CIAM se sentaron las bases formales de la necesidad de formular un programa unitario y universal para la arquitectura moderna y se definió la tarea de los arquitectos de formular la casa moderna, en 1929, en la segunda cita del CIAM, en Frankfurt, el tema central de la reunión seguía siendo la aún no resuelta cuestión de la vivienda mínima (*le logis minimum*). En ese mismo año Le Corbusier ya había dictaminado su idea de habitar una casa: “¿Qué es la vida doméstica? Es la realización de funciones precisas, constantes, sucesivas. Una, dos, tres o cuatro personas se desplazan cumpliendo funciones regulares, renovadas cada día. En esencia es, por lo tanto, un problema de circulación”⁸.

Al problema de circulación cabría añadir la cuestión de la producción, de manera que casa, vagón y fábrica se equiparaban en primer lugar por la posibilidad de reducir su producción a estándares; y en segundo lugar en la ecuación función-distribución espacial. Cabe pensar que, desde los años veinte, Le Corbusier se hubiera propuesto

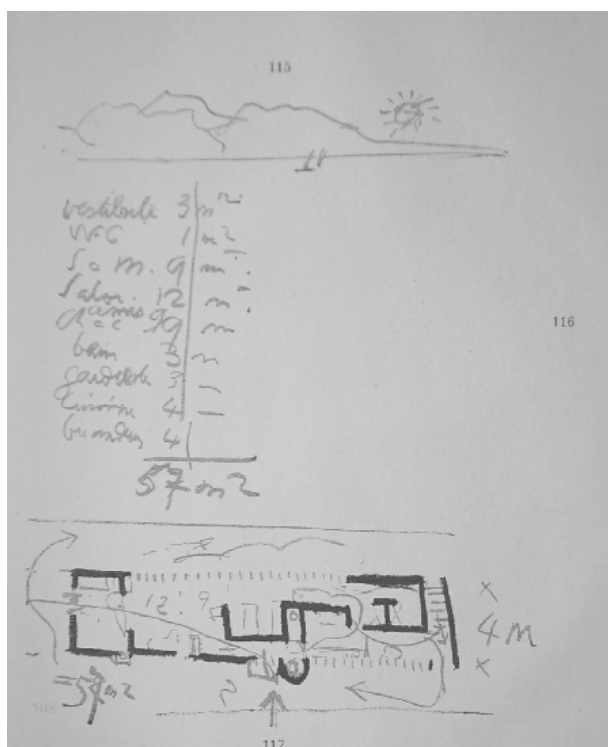


Fig. 1. Le Corbusier, Dibujo publicado en el artículo “Le plan de la maison moderne”, en *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, [1930], p. 129

llevar a cabo desde la arquitectura la indiferencia (por identidad) entre el lugar de trabajo y el lugar de descanso, de modo que el hombre de clase media se comportara como un productor-consumidor las veinticuatro horas del día. En 1929, en su artículo “Le plan de la maison moderne”, que luego formó parte de su libro *Précisions* (1930), se preguntaba para qué servía una casa. La respuesta no podía ser más desesperanzadora para el futuro del arte y de las experiencias placenteras que el hombre espera encontrar en su hogar al regresar del trabajo: “Se entra; se realizan funciones metódicas”⁹ (fig. 1).

En cuanto a la consigna de ejercer una influencia sobre el público y activar para ello todo recurso de propaganda, se trataba de retomar e impulsar una actuación que Le Corbusier había puesto en marcha, años atrás, con la revista *L'Esprit Nouveau*, la cual había fundado con Amadée Ozenfant en 1920 y cuya actividad se extendió hasta 1924. La política de distribución internacional de la que fue objeto *L'Esprit Nouveau* da cuenta de la consideración de la revista, moderna en sus temas sobre arte, arquitectura, poesía y variedades, como vehículo de propósitos políticos (y morales) de largo alcance. La publicación incluyó en varios números un mapa entre sus páginas para indicar cuántos lectores había en el mundo

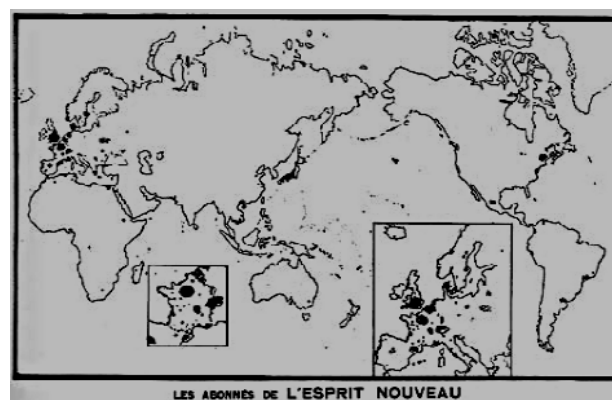


Fig. 2. Mapa de *Les abonnés de L'Esprit Nouveau* publicado en *L'Esprit Nouveau*

que la leían y hasta dónde eran capaces de distribuirla, gracias fundamentalmente al envío por tren y la venta en los quioscos de las estaciones (fig. 2). Su deseo era que *L'Esprit Nouveau* se convirtiera en “una enciclopedia del arte y la literatura contemporánea en todos los países”¹⁰; que lograra “expandirse ampliamente y fuera leída en el mundo entero”¹¹. Su objetivo era poner en contacto a las élites -científicas, artísticas e industriales- y así canalizar la razón que mueve el mundo atendiendo al espíritu nuevo: “NUESTRO DESEO POR LO TANTO ES PROVOCAR MEDIANTE LA REVISTA LA CONEXIÓN INDISPENSABLE DE LAS ÉLITES. Dirigiéndose a los lectores, *L'Esprit Nouveau* espera darles siempre antes que nada la percepción de ‘ideas-fuerzas’”¹² y ayudar a “la organización de la gran época que se anuncia”¹³.

La planificación de la distribución de *L'Esprit Nouveau* la revelan las cartas, los albaranes y los acuerdos de depósito de ejemplares de la revista en la editorial Hachette, para que ésta las distribuyera en sus quioscos de las principales estaciones ferroviarias de París. Así, Le Corbusier acudió a la red por excelencia que mejor podía garantizarle el éxito de la difusión de su revista. En una carta firmada y enviada por “un administrador” de *L'Esprit Nouveau* a los Servicios de la Biblioteca de ferrocarriles de Hachette, el 12 de julio de 1921, exponía que le hacían entrega de 150 ejemplares del número 9 de la revista y les rogaba que “los distribuyan en las estaciones de París, principalmente en las estaciones de Orsay, Saint-Lazare, Les Invalides y Lyon. También le rogamos que hagan una distribución juiciosa de nuestra publicación en las principales ciudades-balnearios, es decir, en las estaciones que actualmente son las más frecuentadas”¹⁴. Sin embargo, en el intercambio epistolar se comprueba que el proyecto de Le Corbusier de expandir la difusión de su revista no tuvo tanto éxito como publicitaban. En una carta enviada por la Biblioteca de los ferrocarriles de la librería Hachette al administrador de *L'Esprit Nouveau*,

fecha el 9 de octubre de 1922, les comunicaba que “por motivos de saturación de nuestros locales estamos obligados a retirar, antes del día 20 del mes en curso, los 81 ejemplares no vendidos de su publicación *L'Esprit Nouveau*, con un peso total de 16, 600 kg y que actualmente están en nuestros almacenes: calle de Jessaint, 14 (18ème.). En el caso de que ustedes lo prefiriesen, estamos a su completa disposición para ocuparnos de venderlos en los próximos días como papel usado. Les abonaríamos el dinero obtenido con la venta tras haber restado los gastos de transporte, de almacenaje, de venta y otros gastos eventuales posibles”¹⁵. De manera que *L'Esprit Nouveau* pudo dar tantas vueltas por el mundo como por los almacenes de Hachette. Quisieron convertir la revista en un arma política y acabó siendo carne de papel.

II

La experiencia de *L'Esprit Nouveau* pudo haber servido para replantear la estrategia de difusión en futuras actuaciones programáticas. En este sentido, en el panorama de revistas modernas publicadas en Francia en el arco cronológico que marcaron la Exposition Internationale des Arts décoratifs (1925) y la Exposition Internationale: Arts et Techniques dans la vie moderne (1937), ambas celebradas en París, cabe destacar la coincidencia en sus contenidos de las revistas *Grand'Route* (1930) y *Nord Magazine* (1929-36). En ambas, caracterizadas por cierta pretensión literaria y dirigidas a un público de gusto moderno y refinado, subyace la ideología estética elaborada por Le Corbusier desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*. En este sentido, estas revistas de variedades actuaron como tribuna y escaparate —sin tratarse precisamente de unas revistas especializadas— de los principios estéticos y de los modos de comportamiento de la sociedad moderna postindustrial, como había denominado el propio Le Corbusier tras la Primera Guerra Mundial a esas primeras décadas del siglo XX. *Nord Magazine* y *Grand'Route* se insertaron en la vida cultural francesa, nutrida con otras publicaciones como *Manomètre* (1922-28); *Cahiers d'Art* —fundada en 1926 por Christian Zervos—; la más marcadamente literaria *Transition* (1927-38), cuya portada lucía una fotografía de Eli Lotar de una chimenea de una fábrica tomada en contrapicado; la voluntariamente desnortada y no tan bifurcada propuesta de Robert Desmond-Desaignes con *Bifur* (1929-31) —que el propio André Breton calificó despectivamente de *remarquable poubelle* en el *Second Manifeste Surréaliste* (1930)—; o la neoplasticista *Cercle et Carré* (1930), de Michel Seuphor.

Los nombres de aquellas dos revistas referían al ferrocarril. *Nord Magazine* era una publicación directamente patrocinada y editada por la Compagnie des Chemins de fer du Nord de France y dejó de publicarse en el año 1936,

momento en el que se nacionalizó la red ferroviaria y fue creada la Société Nationale des Chemins de Fer Français (SNCF). Más corta, en cambio, fue la vida de *Grand'Route*, que tan sólo contó con cinco números, aparecidos todos en 1930, la cual coincidió con la celebración del centenario del ferrocarril. Por sus orígenes, estas dos revistas parecían llamadas a ocuparse de cuestiones ferroviarias, de la actualidad del confort de los vagones y a lanzar propuestas de viajes. Además, y junto a ese objetivo de actualizar el gusto por viajar —en un momento en el que el automóvil se imponía por su rapidez y su autonomía—, en el discurso de estas dos revistas se advierte la pervivencia del principio decimonónico formulado por los san-simonianos, cien años antes, sobre el artista de vanguardia. Los discípulos de Claude-Henri de Rouvroy (1760-1824), conde de Saint-Simon, colocaron a los artistas a la cabeza de la sociedad, pues ellos debían dirigir las locomotoras y encargarse de hacer habitable el planeta y los lugares de tránsito, trabajo y reposo en la vida del hombre moderno.

Nord Magazine y *Grand'Route* remitían a una compañía ferroviaria y a una autopista respectivamente; se ocuparon y promocionaron dos de las cuatro rutas que tiempo después Le Corbusier consideró en el Pabellón de los Tiempos Nuevos, que ideó y construyó en la Exposición Internacional de París de 1937, y que luego retomó en su libro de 1941 titulado precisamente *Sur les quatre routes*: aérea, marítima, terrestre y ferroviaria. Tras cien años visibles y al servicio del hombre, en aquellas revistas las vías del tren eran elogiadas por tratarse de caminos exclusivos, donde nunca había atascos y donde las condiciones meteorológicas o el estado del mar no interferían en el continuo y regular tránsito de locomotoras tirando de vagones repletos de pasajeros y mercancías. Los railes eran arterias de trabajo continuo, vías de civilización e imagen suprema del sistema de producción industrial. “Circulación. He aquí 1 [una] gran palabra moderna”¹⁶, había sentenciado Le Corbusier en 1929, curiosamente en una conferencia sobre la noción de la nueva vivienda. En este sentido, las carreteras, por lógica moderna, suponían la actualización de las beneficiosas características que se reconocían en las vías del tren —dado que éste remitía irremediabilmente al mundo industrial decimonónico—. Así, las autovías eran aprehendidas como los nuevos signos, las manifestaciones y las metáforas de progreso:

Necesitamos espacios grandes, salud, velocidad, autovías, electricidad, rascacielos, instrumentos, Europa, motores... Autopista, eterno símbolo a través del espacio y el tiempo. Ella ha sido trazada para localizar las comunidades. Ha engastado el mundo, ha unido las tribus. Es el instrumento de intercambios. El coche le reconoce su majestad. Une las ciudades a

través del campo. Es universal, inmutablemente necesaria a través de las formas cambiantes del mundo¹⁷.

Los mensajes lanzados desde *Grand'Route* y *Nord Magazine* se mezclaban y confundían porque ambas revistas eran productos del *esprit du temps* de la cruzada intelectual y moral higienista: participaron en la formulación y en la publicidad del nuevo orden del mundo y enseñaron a vivir en él, además de valerse de la iconografía y del vocabulario característicos de su época. Así lo evidenciaban en sus editoriales:

Tan sólo hay orden en el mundo material cuando las instituciones y las costumbres se adaptan a las necesidades de los individuos. Se requiere definir las leyes de las sociedades colectivas surgidas de la revolución del caballo-vapor. Es preciso ofrecer las instituciones adecuadas, los instrumentos necesarios, las ciudades y las casas. Hay que elegir entre gobernar a la máquina o ser atropellado por ella. Es necesario definir una ética de las costumbres del mundo moderno¹⁸.

Si quedaba alguna duda de las contaminaciones *esprit-nouvistas*¹⁹ de *Grand'Route*, nada más evidente que el párrafo con el que se abría el artículo ahora citado: "El mundo es nuevo. La revolución industrial lo ha transformado. Todo está por hacer. La imaginación es un producto de primera necesidad. La energía pide uso. Una inmensa juventud recorre los continentes"²⁰. Ése era el problema planteado siempre desde *L'Esprit Nouveau* pero nunca resuelto y donde, unos por otros, quedaba la casa por diseñar: "El estado de espíritu para construir la casa en serie; el estado de espíritu para vivir en la casa en serie; el estado de espíritu para concebir casas en serie. Todo está por hacer, nada está preparado"²¹. En el número 1 de *Grand'Route*, y todavía buscando la definición de la casa moderna, apareció el artículo-mandamiento de Le Corbusier y Pierre Jeanneret: "Analyse des éléments fondamentaux du problème de la maison 'minimum'". Ahí expusieron las directrices espaciales de cómo y dónde había que vivir en esos voluptuosos aunque anémicos tiempos nuevos que había abierto la era de la máquina.

Nord Magazine apareció como una revista cuyo objetivo era convertirse en el "compañero del viajero"²² que se dejaba transportar en cómodos vagones. El hombre en el vagón no requería más compañía que las informaciones y los entretenimientos que esta revista le procuraba. En la publicidad, ese vagón se presentaba como la unidad espacial mínima por excelencia, mínima por su precisión, síntesis y economía de mobiliario y de ornamentación. Así pues, la conquista del viajero del siglo xx, superadas las pesadillas gráficas de las caricaturas y viñetas que acompañaron al ferrocarril en sus inicios, como la serie *Les transports en commun* (1851) de Honoré de Daumier,

consistía en el aislamiento y la autosuficiencia que concedía el confort de los compartimentos y las lecturas propuestas por las propias compañías ferroviarias.

Paralelamente a ese proceso de humanización por el que una revista se erigía en compañero ideal de viaje, los ideólogos del Movimiento Moderno de arquitectura ahondaron en la consideración del vagón como espacio mínimo de habitación. Siguiendo el principio lecorbusiano: "Un vagón es una casa de veinte metros de longitud y el tren es una ciudad"²³, dieron con una de las más importantes conquistas para acelerar la destrucción de la esencia social del trabajador y de su hábitat: la desposesión. En ese vagón y leyendo *Nord Magazine* el hombre se hacía más vulnerable a los principios de la modernidad en tanto que había sido instado a deshacerse de todo sobrante material: en constante viaje, sus posesiones quedaban reducidas sólo a aquello que cabía en su equipaje. La cuestión de la desposesión no era nueva, pues ya la apuntó el poeta Jules Janin en 1847 cuando señaló que para viajar tan sólo se necesitaba un periódico y un cigarro²⁴; sin embargo, y por muy moderno que se prodigara, el germen ferroviario en la construcción de la modernidad se manifiesta, paradójicamente, en que el equipaje de mano en el siglo xx seguía siendo el mismo que cien años antes.

En lo que se ocuparon los arquitectos y artistas adscritos al Movimiento Moderno fue en la actualización mediante la metáfora de la higiene de las bases del mundo moderno, las cuales tomaban como punto de partida el modelo práctico y conceptual de los ferrocarriles, incluyendo sus pretensiones de alcanzar un sistema de circulación planetario. Precisamente era el principio de la circulación, que Le Corbusier localizaba en el origen del confort y de la moral inherentes a la nueva casa moderna, el que debía aplicarse al ámbito del viaje y de los medios de transporte: "Pero la tarea aún no se ha iniciado: hay que crear vagones que hagan no solamente soportables, sino también agradables las jornadas pasadas en tren. Dos o tres noches en un vagón ordinario son un suplicio. De las cuatro rutas, tan sólo el barco ha preparado el alojamiento más cómodo. Durante los trayectos largos, las piernas necesitan estirarse, el cuerpo cambiar de posición, el espíritu distraerse. La vida del viaje en ferrocarril es sombría"²⁵. Si en el paquebote arrancaba el modelo del rascacielos, en el vagón se situaba el punto de partida de la unidad habitacional mínima.

Grand'Route y *Nord Magazine* se convirtieron en el epítome de la circulación. La circulación de imágenes y el interés por los mismos contenidos por parte de estas dos revistas permiten pensarlas como dos instrumentos publicitarios de un mismo proyecto artístico, cultural, político y social: el *espritnouvismo*. En sus páginas promocionaban la conquista del tren domesticado y su equiparación con la vivienda mecanizada, porque el viaje no era solamente una cuestión de llegar al destino, sino de

disfrutar y aprovechar también el tiempo del trayecto, sin interrupción, lo cual significa tener conciencia del espacio, los lugares de la vida ordinaria, ya sea el del viaje como el del hogar. El confort, ese precioso descubrimiento moderno en opinión de Gustave Flaubert, tal y como escribió en *Dictionnaire des idées reçues* (1847), seguía siendo en 1930 una definición igual de válida. Lo que se hizo desde *Nord Magazine* y *Grand'Route* fue hacer visible y alabar esa conquista. La historia de los procesos de las conquistas técnicas modernas fue el principal asunto que estudió Sigfried Giedion en su obra *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History* (1948), un trabajo donde se ocupó de las transformaciones de los lugares y los instrumentos de uso diario en la búsqueda de confort atendiendo a las novedades materiales y técnicas y a las modas aplicadas a la producción industrial. Giedion comprobó cómo la técnica se puso a disposición de la mejora y del perfeccionamiento del confort burgués:

Al finalizar la década de 1850, pareció invadir a los inventores la idea de que el asiento de ferrocarril, con su angosto espacio, debía alcanzar unas características tan confortables, tan regulables y tan convertibles como fuese humanamente posible. No satisfechos con “ajustar el asiento a cualquier posición deseada”, quisieron hacer “los asientos [...] regulables para el viaje nocturno, hasta formar una litera confortable”, es decir, transformar asientos en camas sin merma de la cantidad²⁶.

Ese estudio y el compendio de imágenes con las que fue ilustrado revelan que, pocos decenios después de la irrupción del ferrocarril en la vida ordinaria, tanto los trenes como la acomodación de las casas tomaban el mismo camino y les movían los mismos intereses, sin olvidar que tanto en un caso como en otro perduraba la separación de clases sociales. Este estudio, que Giedion realizó en los Estados Unidos, aportó la explicación histórica e iconográfica al problema que desde finales de los años veinte y a lo largo de la década de 1930 los protagonistas de los congresos internacionales de arquitectura moderna, en los que el propio Giedion participó, se habían empeñado en formular: la casa del hombre moderno. El suizo escribió y justificó gráficamente el principio de la recíproca influencia de las casas modernas y los vagones de tren en su génesis espacial, su estructuración funcional y su planificación ornamental con la fórmula del mueble patentado, es decir, el mueble reducido a tipo con el objetivo de ser producido en serie. Giedion culminó lo que habían promocionado Ozenfant y Le Corbusier, desde su manifiesto *Après le cubisme* (1918), y ya desde 1907 los arquitectos del Deutscher Werkbund: dejar de lado el carácter pintoresco de los medios de transportes y abor-

darlos como ejemplos prácticos para la habitabilidad del planeta.

III

En sus tres primeras portadas *Grand'Route* ofreció tres posibilidades diferentes de vías fotografiadas por Germaine Krull (figs. 3, 4 y 5), las cuales se presentaron como la sinécdoque superlativa de las palabras tabú: vías y tren. Con su trabajo *Métal* (1929) la fotógrafa alemana había demostrado ser una de las grandes maestras en el manejo de los recursos técnicos fotográficos entre los “modernólatras” del metal de esas primeras décadas del siglo XX, así como del lenguaje y los recursos de la fotografía moderna de la nueva visión. El marco de la ventana de un coche era la excusa de la primera portada; unos raíles lo fueron en la segunda; y el faro de un automóvil, en la tercera. Esas fotografías son ejemplo de su destreza compositiva mediante la fragmentación y la amputación de la carne metálica moderna. Convendría señalar aquí que aquella tercera fotografía comparte el mismo asunto con numerosos trabajos fotográficos contemporáneos: un primerísimo plano de la superficie brillante del faro de un coche en el que, en no pocas ocasiones, aparece autorretratado el fotógrafo. Maurice Tabard, Alexander Rodchenko y Baudry firmaron algunas de ellas. El artista en un escenario moderno.

“La route nationale est notre porte étroite” es una cita de Charles Péguy con la que se abrió el sumario del cuarto número de *Grand'Route*, el cual ya no contó con portada fotográfica, sino que se hizo eco de las nuevas tipografías, sintéticamente más limpias y con las que se pretendía una mayor eficacia propagandística (figs. 6 y 7). Esa “puerta estrecha” no se refería literal y exclusivamente a las puertas de las casas y los apartamentos de la arquitectura moderna, aunque no estaba fuera de lugar tal recordatorio dado el difícil deambular por los pasillos de algunas de las viviendas de Le Corbusier (como es el caso de la Maison Jeanneret, actual sede del archivo de la Fondation Le Corbusier en París). En cambio, la cita de Péguy remitía a la expresión empleada para aludir a las dificultades por las que hay que atravesar en el particular camino de salvación y redención que cada uno se impone así mismo. Es de suponer que en esa segunda era de la civilización maquinista²⁷, donde todo debía haber alcanzado ya la categoría de ruta internacional, todos los caminos lo eran de penitencia y abnegación y debían conducir a cada hombre al retiro de su celda.

La dignidad de la casa para el hombre moderno quedó reducida en manos de los arquitectos lecorbusianos a la noción de unidad mínima de habitación, una vez hubieron aceptado que su tarea era la de engendrar y modelar un hombre sin necesidades, materiales y afectivas. El modelo no era otro que la celda²⁸, la cual contiene de la manera

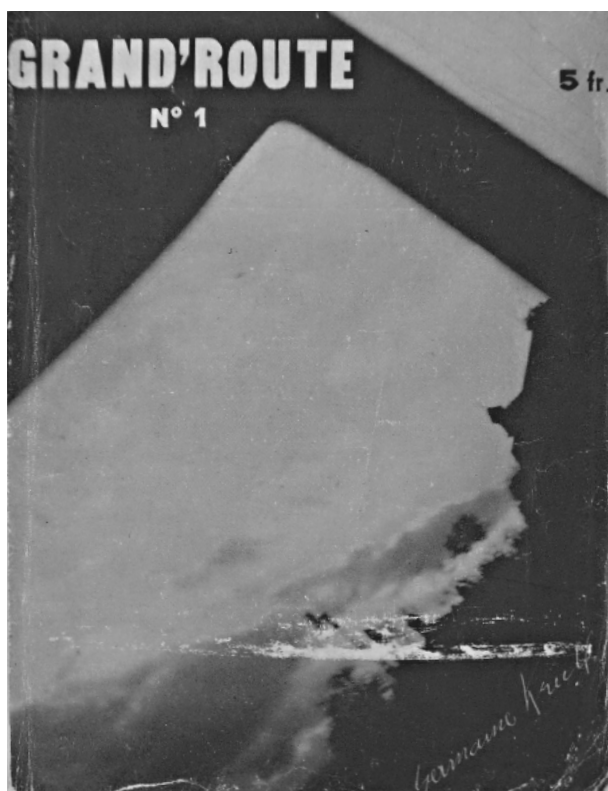


Fig. 3. Fotografía de portada de Germaine Krull en *Grand'Route*, n.º 1, marzo de 1930

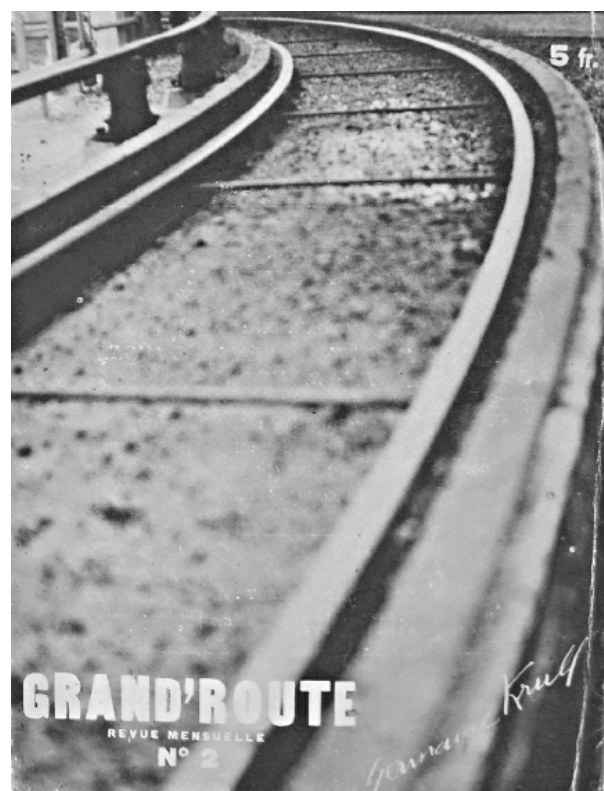


Fig. 4. Fotografía de portada de Germaine Krull en *Grand'Route*, n.º 2, abril de 1930

más austera posible lo indispensable para la vida cotidiana. “Ha llegado el momento de crear la más pequeña célula habitacional (la casa obrera)”²⁹, señaló Sigfried Giedion en 1928: el lujo, en tanto exceso y ornamento –retomando la definición dada en 1898 por Adolf Loos³⁰, uno de los pioneros del concepto moderno de desposesión-, ya no tenía razón de ser en una vida mecanizada y sometida a ley de la serie y de la economía de la producción, sino que además suponía un problema.

Le Corbusier hizo lo propio en la mayoría de sus casas: si los muros desaparecían en su mitad superior al transformarse en ventanas longitudinales y en la mitad inferior se colocaban perimetralmente largas estanterías cerradas con puertas corredizas para ocultar si sus baldas estaban llenas o vacías, poco espacio quedaba para colgar cuadros o reproducciones en la casa moderna. El arte no tenía cabida en las casas estandarizadas para hombres medios pues, entre otras cosas, era imposible su entrada. El ornamento en las casas fue substituido por los bodegones-anuncios de Ozenfant o los del propio Le Corbusier, equiparables a los carteles de Cassandre que podían verse en las calles de las ciudades francesas. Por ejemplo, el cartel que realizó para la Compagnie Internationale des Wagons-Lits (CIWL) en 1932, *Wagon-bar*, era la réplica publicitaria de los cuadros de Ozenfant o de Fernand

Léger con motivos de botellas y sifones. “El ornamento ha desaparecido –dictaminaba Sigfried Giedion en 1929–, el ornamento era la etiqueta de una civilización que tenía por base el trabajo manual [...]. Es innegable que el proceso de producción industrial borra la huella personal de la mano”³¹. Quedaba claro que sin ornamento la relación entre arquitectura y producto industrial resultaba inmediata y su consecuencia (y su necesidad) era la emergencia de superficies lisas carentes de añadidos ornamentales, pues favorecía los procesos de estandarización, posibilitaba la creación de moldes tipo y este ahorro repercutía favorablemente en la economía, además del hecho de que el ornamento significaba alimentar un vínculo estético con el pasado o la memoria.

El viajero en el vagón resultó ser el ensayo del hombre en su vivienda y a partir de ahí fue deducido su habitar: el hombre solo en su unidad mínima espacial, sin vecinos, sin muebles, sin arte, con un catre por cama y un vagón restaurante independiente donde la cocina quedaba aislada y de la que apenas emanaban olores. El gran problema de la vivienda moderna, planteado por los arquitectos tras el fin de la Gran Guerra, debía quedar resuelto, según vaticinó el propio Le Corbusier, durante la segunda era de la civilización maquinista, cuando tomaran decididamente y sin prejuicio alguno como modelo arquitectónico y solu

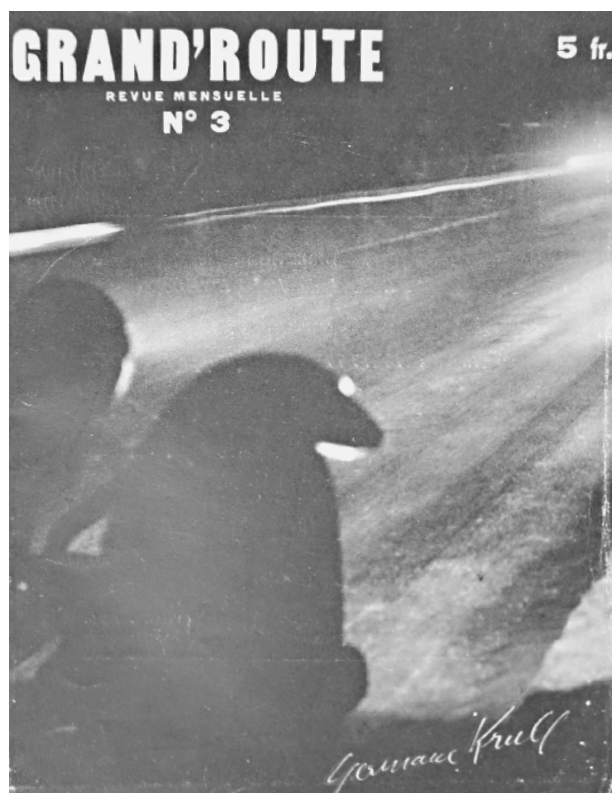


Fig. 5. Fotografía de portada de Germaine Krull en *Grand'Route*, n.º 3, mayo de 1930

ción constructiva el vagón de tren. Uwe Bernhardt, en su trabajo sobre Le Corbusier, no ha precisado que fuera en los vagones de tren en particular, sino en el modelo de la máquina en general, donde el arquitecto suizo vio una tipología arquitectónica, un ideal de claridad y de organización aplicable a la casa³². En cambio, casas como vagones fue lo que advirtió Willy Boesiger al analizar el proyecto de una de las villas que Le Corbusier presentó en la exposición del Werkbund de 1927, celebrada en Stuttgart: “La gran sala se obtiene por la desaparición de los tabiques móviles que no se utilizan más que de noche y que convierten la casa en un ‘coche-cama’”³³. Ya el propio Sigfried Giedion había declarado que los arquitectos modernos habían asumido la tarea de buscar y pensar habitáculos, recordando que su tarea era ofrecer una vivienda al hombre y hacer habitable el mundo. Para dar muestras de que algo se había avanzado, Giedion enumeró entonces las conquistas conseguidas en las cabinas de los yates, en los barcos de vapor, en los coches camas y en las cocinas de los vagones-restaurantes, pues en ellos se había logrado aunar la necesidad del mínimo espacio con su función³⁴.

Este logro de la economía espacial ya lo habían alcanzado en Estados Unidos las amas de casa en sus cocinas³⁵ y los ingenieros en las fábricas al aplicar precisamente los principios del taylorismo y la mecanización del gesto. En

Europa, en el año 1926, una arquitecta alemana, Margarete Schütte-Lihotzky, irrumpió con su “modelo de cocina Frankfurt”, para lo cual se había inspirado directamente en las cocinas de los ferrocarriles. En este ejemplo ambos requisitos de funcionalidad y habitabilidad modernas armonizaban con un mobiliario liso y desornamentado realizado de acuerdo con las normas de la producción en serie. La huella ferroviaria en el ámbito del diseño y la arquitectura era un hecho, pero el mayor lastre que suponía el tren era su vinculación y consustancialidad con el siglo XIX. De ahí que uno de los empeños de Le Corbusier fuera activar un proceso de depuración a la vez que de actualización del modelo ferroviario como célula habitacional, invirtiendo su consideración de rémora decimonónica en base al nuevo humanismo industrial.

Vagón, caja, casa. De los vagones pudo adoptar la solución de las *fenêtres en longueur* para asegurarse la iluminación natural y aliviar los muros perimetrales, aunque no tardó en apuntar que sus casas eran inmóviles, aunque livianas —de ahí el recurso a los *pilotis*—, ya que su crecimiento y movimiento eran interior y orgánico: “La ventana: [...] las imágenes se siguen en grupos precedidas de un argumento, cual una película. Surgen objetos nuevos, sorprendentes, temerarios, animados por una grandeza que nos conmueve, que perturban nuestras costumbres”³⁶. Para Le Corbusier, el tren como el cine perturbaba la salud mental del hombre moderno, lo llenaba de manías e imágenes espectrales, como las que rodaron los hermanos Lumière en el andén de La Ciotat o a la salida de una fábrica; imágenes todas, casualmente y en esencia, de obreros y de producción. Por otro lado, Le Corbusier defendía que viajar era una actividad que podía llevarse a cabo en el interior de las casas, sentado, probablemente fumando, contemplando libros de imágenes, leyendo o mirando por la ventana (fig. 8). Esta noción del viaje por reminiscencias excluía al medio de transporte consustancial al viajar —al tren mismo, en este caso— y, por lo tanto, eliminaba de paso el paisaje, la naturaleza, el arte y toda posible causa de ornamento. A este respecto, en su ensayo sobre las cronofotografías de Etienne-Jules Marey, Georges Didi-Huberman citaba el fenómeno que Leibniz bautizó como *Plenum ornatus*, el cual consiste en ver ornamento en todo movimiento³⁷. Aplicada esta experiencia a los trenes, las locomotoras y los vagones se presentaban en el siglo XIX como las máquinas de ornamentar por excelencia, pues el movimiento era una categoría inherente a ellos (y que se amplifica en el desarrollo de las colas de humo de carbón en el cielo, que se confundían con las nubes). Le Corbusier superó la experiencia del movimiento de los trenes y la de sus excrecencias de humo al fijarse en los aviones, cuando años más tarde afirmó que, al volar, no se comprueba sensación alguna de velocidad; de tal manera que esta exclusión de movimiento implicaba la imposibilidad del surgimiento del ornamento.

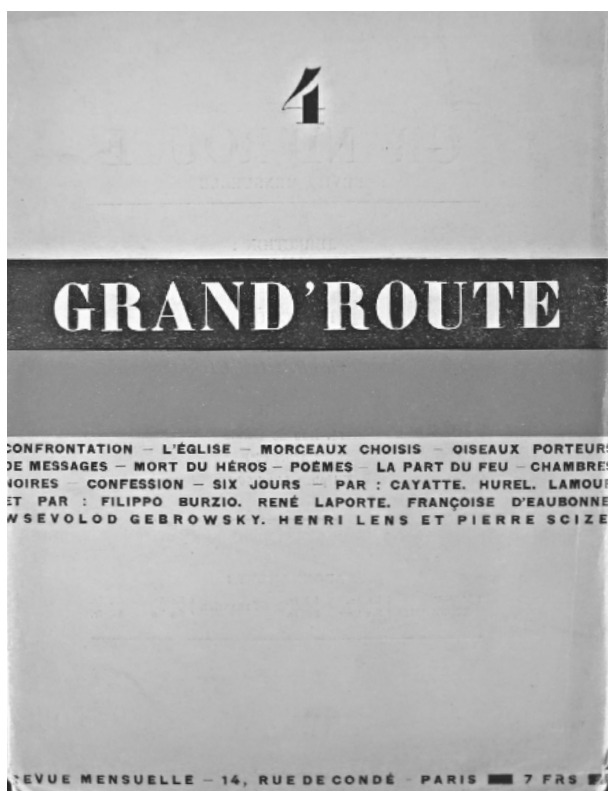


Fig. 6. Diseño de cubierta de Pierra Pinsard para *Grand'Route*, n.º 4, junio de 1930

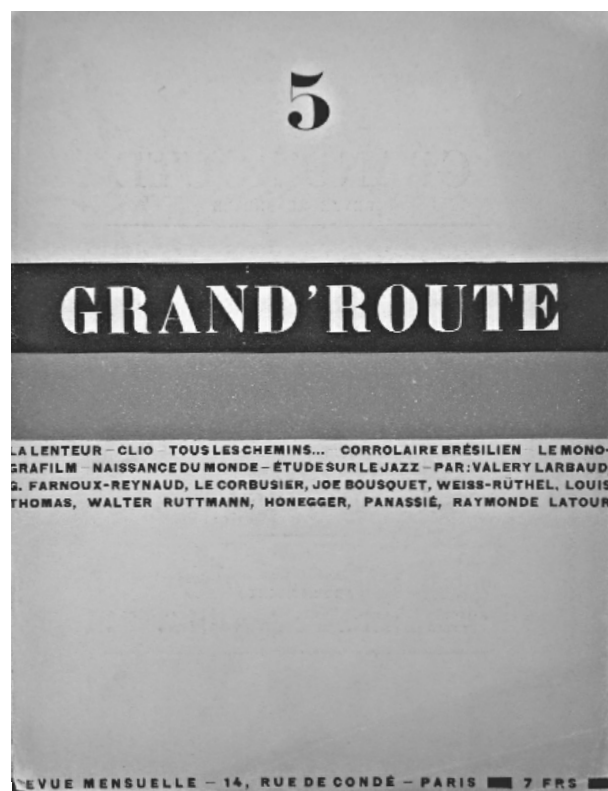


Fig. 7. Diseño de cubierta de Pierra Pinsard para *Grand'Route*, n.º 5, julio de 1930

IV

“El purismo no es una estética, sino la depuración del lenguaje plástico”³⁸, afirmó Ozenfant en 1926. Con estas palabras el purismo, difundido en primera instancia desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*, quedaba definido por sus propios instigadores como un proceso, un método de actuación e intervención. Se pretendía la desinfección de aquel lenguaje informe y anecdótico que durante cien años había dado lugar a obras de arte destinadas a asfixiar los apartamentos burgueses. Signo de esta purga higienista, la arquitectura de esta segunda era de la civilización maquinista se presentaba pálida por la blancura de sus muros y debilitada en su esencia por resultar imposible habitarla. Los arquitectos del Movimiento Moderno resolvieron tácticamente el problema del alojamiento recurriendo a los trenes y adoptando el modelo americano de producción: “América, con sus inmensas distancias, se ha equipado; dispone de arquitectos de vagones, más que eso, arquitectos de trenes. Mientras el tren circula, el viajero debe poder andar, circular, cambiar de lugar, sentarse de manera diferente, entretenerse y distraerse. El tren debería ser una calle con sus *squares*”³⁹. Esos arquitectos también asumieron la defensa que Loos hizo, en 1921, del modelo de casa americana, a la que había definido como

una vivienda en dos plantas, excesivamente práctica, donde de la vida del hombre ahí se reducía a dormir y habitar.

Sobre estas bases Le Corbusier ideó sus primeros proyectos y viviendas importantes, atendiendo además a los principios de economía, utilidad y limpieza. Así, a la casa-taller que en 1924 hizo para Ozenfant junto al parque parisino de Montsouris, con dos plantas y un agradable y luminoso espacio central para habitar o trabajar, le sucedió en 1932 el Pabellón Suizo de la Ciudad Internacional Universitaria de París. Allí, las habitaciones que ideó para los estudiantes ya eran celdas, compuestas por una mesa, una estantería, un catre y un pequeño lavabo junto a un armario más pequeño. Por aquellas puertas no podían entrar muebles ordinarios al uso, tan sólo baldas, tablores, taburetes; y la sola idea de la mudanza quedaba excluida. Por lo tanto, desde su codificación, su exigencia y su diseño, la arquitectura moderna insinuaba que para habitar no se necesitaba el arte; a sus hacedores les movía el lema de no ahogar ornamentalmente las *machines à habiter*, pues en tanto que máquinas no necesitaban adorno alguno y carecer de él era su señal de identidad. En este sentido, Reyner Banham señaló oportunamente, al ocuparse de la *Maison Citrohan* (1923) de Le Corbusier, que el propio arquitecto había optado por “la estética del *outillage*, del equipamiento en contraposición al princi-

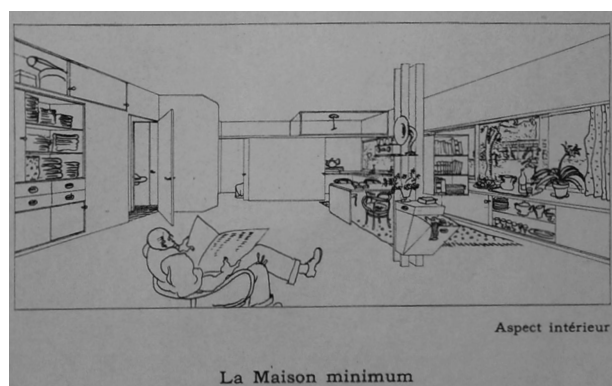


Fig. 8. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Ilustración publicada en el artículo “Analyse des éléments fondamentaux du problème de la maison ‘minimum’”, *Grand'Route*, n.º 1, marzo de 1930, p. 33

pio de amueblar⁴⁰, y que en ese trabajo perseguía definir el modelo de la *maison type* válida para ser producida en serie.

Las habitaciones del Pabellón Suizo respondían a esa ley económica de mínimos, tal y como el propio Le Corbusier había propuesto en un artículo sobre el problema de la casa mínima⁴¹, firmado en el mes de septiembre de 1929 y que, casualmente, apareció simultáneamente en el número 1 de *Grand'Route* y en el número correspondiente al mes de marzo de 1930 de la revista belga *Tekhne*:

La explotación doméstica consiste en una secuencia regular de funciones precisas. La secuencia regular de estas funciones constituye un fenómeno de circulación. La circulación exacta, económica, rápida, es la clave de la arquitectura contemporánea. Las funciones precisas de la vida doméstica exigen diversos espacios cuya capacidad mínima puede ser fijada con bastante precisión; a cada función le corresponde una *capacidad mínima tipo*, estándar, necesaria y suficiente (escala humana)⁴².

V

Adolphe Jean-Marie Mouron, el verdadero nombre de Cassandre, era el autor de la imagen de la portada de *Nord-Magazine* (fig. 9), pues la Compagnie des Chemins de fer du Nord se sirvió de los dibujos de un proyecto de cartel para ellos realizado en 1927. Desde la propia revista le dedicaron diversos artículos —en junio y en diciembre de 1931— e insertaron sus carteles en sus páginas cada cierto tiempo. Allí también aparecieron los de Fix-Masseau, entre otros, con el objeto de incitar al viaje y anunciar los destinos antes de que los lectores (viajeros) llegaran a



Fig. 9. Cassandre, Boceto para la portada de *Nord Magazine*, h. 1929

ellos. Cassandre participó en ese proyecto de enmascaramiento ferroviario desplegando todos sus recursos artísticos y literarios, y como buen purista y “pitagórico”, exaltó el lirismo de las matemáticas en sus carteles. Sección áurea, fría abstracción y reducción de los cuerpos a siluetas y formas geométricas son los fundamentos del vocabulario plástico de Cassandre. La escuadra, el compás y la plomada constituyeron sus herramientas de trabajo; con ellas trasladó a sus obras los principios estéticos del purismo y sus carteles supusieron una de las vías propagandísticas de dicha doctrina. Unos años antes, en 1924, Cassandre había encargado la construcción de su casa a Auguste Perret, a quien exigió atenerse a las recomendaciones y directrices que él mismo le señaló. El resultado fue una casa-manifiesto, construida del mismo modo y con los mismos instrumentos con los que él diseñaba sus carteles; así, el trazado de la fachada se atenía al principio de la sección áurea (fig. 10). Su casa, una mansión, ilustró *avant la lettre* la que se pretendía que iba a ser la ley de habitabilidad y de la construcción de viviendas en los años sucesivos. Una publicación editada con motivo de la Exposición Internacional de París de 1937 así lo anunciaba: “Tanto como la necesidad de orden

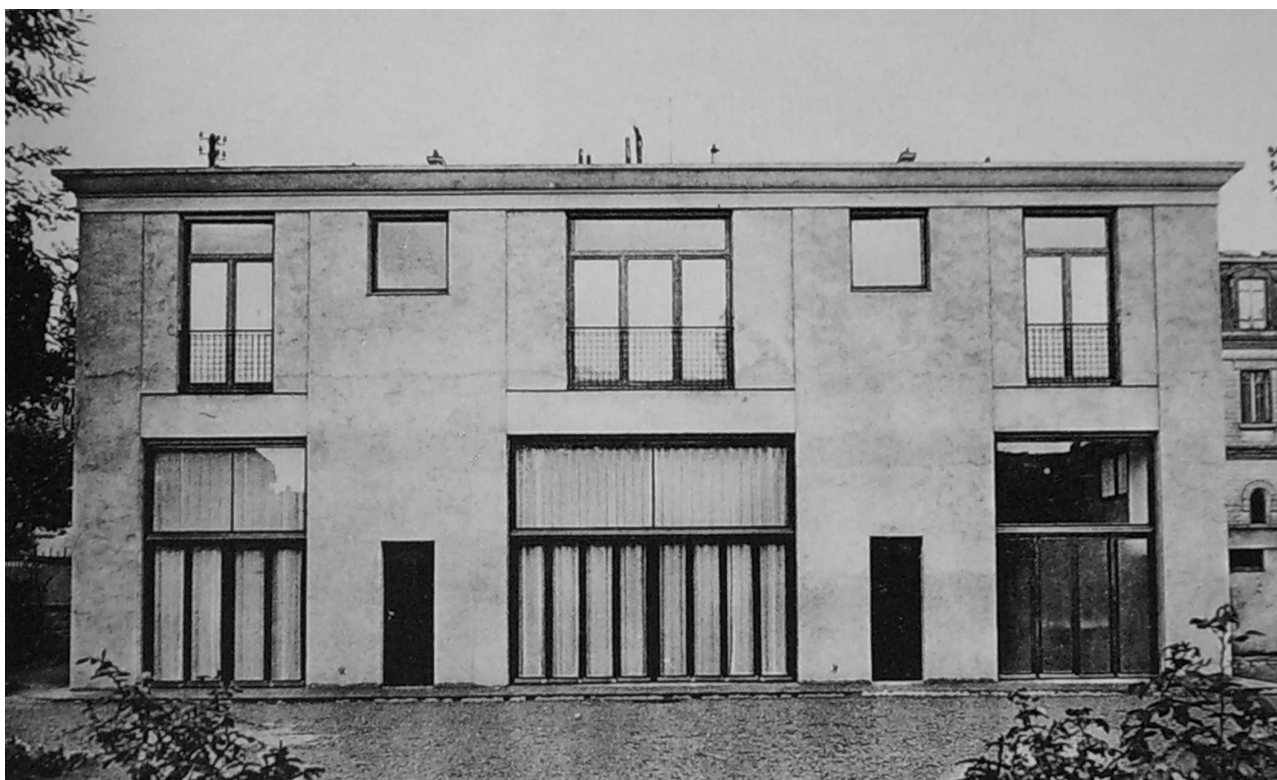


Fig. 10. Auguste Perret, Casa de AM Cassandre, Versailles (París), 1924

y de calma que la trepidante vida moderna impone a los individuos, la matemática de las fachadas exige para los interiores una atmósfera simplificada⁴³. Espeluznante profecía referida a alguien que lleva por nombre el de una joven virgen de la mitología griega que osó rechazar a Apolo; el dios, indignado, la castigó con el don de la adivinación a cambio de la desconfianza del pueblo cuando le comunicara sus vaticinios. Así funcionaban los carteles de Cassandre: eran predicciones del poder que poseían los ferrocarriles y del universo dominado por objetos producidos, vendidos y consumidos en serie.

El arte publicitario de los carteles, hacia 1880, se había adentrado en la vía de la ensoñación romántica y en la enumeración y la recreación de los paraísos terrenales que se encontraban al final de los trayectos ferroviarios. Gustave Fraipont, Hugo d'Alesi o Paul Berthon, entre otros, borraron las máquinas de vapor para insinuarlas mediante delgados hilos de humo que recordaban a inciensos orientales y exhalaciones de perfumes primaverales. Los cartelistas se convirtieron desde temprana fecha, por necesidad y requerimiento fundamentalmente, en los poetas plásticos del ferrocarril. Para sacudirse de falsos mitos modernos y románticas melancolías, a partir de la década de 1920 desde los carteles ya no se hablaba tanto de locomotoras —fábricas de humo—, sino que el interés se centró en las vías: vectores que representaban

el desplazamiento y la energía. Esta sinécdoque significó la victoria de los artistas como ingenieros sobre el tren porque, imbuidos en un proceso total de higienización, optaron por la imagen limpia y brillante del metal, la materia prima. Con Cassandre, a partir de 1925, se alcanzó una de las cotas más altas en la publicidad de los ferrocarriles, pues él configuró la moderna imagen del tren como parte y no ya como todo: la biela por la locomotora y el sifón por el vagón-restaurante. Desde ese momento, sus anuncios se convirtieron en un arma de disuasión: “El cartel ya no es un cuadro, se ha convertido en una máquina de anunciar [*machine à annoncer*]⁴⁴. Para educar en la eficacia de los trenes y en la desaparición de la materia por efecto de la velocidad, Cassandre osó volver directamente a la imagen ferroviaria pero ya trastrocada y sometida a la norma purista. El soplo de higiénica precisión que emanaban sus carteles procedía de la recreación de la velocidad y de la sensación de desplazamiento que logró imprimir en sus locomotoras por un particular brillo metálico, como hizo para las compañías Chemins de fer du Nord, London-Midland and Scottish y CIWL entre 1927 y 1929. El resultado y el efecto que producía lo representado cumplía así con los requisitos que él pedía a un buen cartel: que fuera claro, conciso y preciso en su papel como medio de comunicación entre la marca y el público, pues consideraba al car-

telista como un telegrafista que no elabora los mensajes, sino que los transmite⁴⁵.

VI

El primer número de *Nord Magazine* celebraba el doble centenario del ferrocarril y del Romanticismo con un artículo de Jehan de Villejean. Suponía una ocasión idónea para reescribir la historia conjunta de ambos hechos, a la vez que para sellar definitivamente el origen artístico, estético y literario de los trenes. Con esta celebración se ponía de relieve que la misión del arte defendida desde el purismo y la abstracción racionalista era asociarse con la técnica. Desde el primer momento de su formulación y se aparición su pretendió que el ferrocarril fuera equiparable con una obra de arte: por su origen, sus hacedores, sus recompensas o sus medios publicitarios, porque era imagen de valores nuevos y de uso cotidiano tales como el confort, la igualdad, el dinero, la mercancía y la circulación. Villejean recordaba que del Romanticismo los pioneros de los ferrocarriles tomaron la literatura, con sus grandilocuentes expresiones evocadoras de las más terroríficas sensaciones de miedo e inconmensurabilidad, las cuales sirvieron para bautizar a los trenes con nombres fabulosos. Por su parte, la poesía había convertido a los trenes en monstruos que participaban al mismo tiempo de la bestia apocalíptica y de la magia demoníaca⁴⁶, tal y como ejemplificó Auguste Villier de l'Isle-Adams:

Admirens le colosse au torride gosier
 Abreuvé d'eau bouillante et nourri de brasier,
 Cheval de fer que l'homme dompte!
 C'est un sombre coup d'œil lorsque, subitement,
 Le frein sur l'encolure, il s'ébranle en fumant
 Et part sur ses tringles de fonte.
 [...]
 C'est le monstre prévu dans les temps solennels;
 C'est un enfer qui roule au fond des noirs tunnels
 Avec sa pourpre et ses tonnerres;
 Et les rouges chauffeurs qui la nuit sont debout,
 Chacun sur la fournaise où sa chaudière bout,
 Semblent des démons ordinaires⁴⁷.

Según Villejean, de las luchas de ambos fenómenos decimonónicos, el ferrocarril y el Romanticismo, debía surgir tanto en el ámbito de las ideas como en el de los hechos un mundo nuevo⁴⁸: una raza, una cultura, un arte, un idioma universal y un nuevo sistema de medidas. Además, animaba a que continuase ese trabajo conjunto de los artistas con los ingenieros y con las compañías ferroviarias, pues servía para mantener actualizado el valor universal de las leyes que regían el ferrocarril. También sostenía que ocuparse de los trenes era una

fuelle de ingredientes pintorescos para las manifestaciones modernas: "Alabemos los esfuerzos de los hombres nuevos que adoptan los viejos trenes en el renacimiento artístico de hoy. Amemos las estaciones que son granjas anglonormandas, sus puentes de cemento que configuran formas nuevas de arquitectura, sus imágenes resplandecientes, sus flores y sus jardines"⁴⁹. El propio Villejean recordaba que en el meollo y el origen de este asunto ferroviario se encontraban Saint-Simon y Michel Chevalier; afirmaba que éstos se tomaron la cuestión de los ferrocarriles como algo más que un problema de tránsito y transporte de paquetes, ya que vieron en ellos una institución universal y el arca de la alianza de la humanidad. En su artículo enumeraba lo que había ocurrido a lo largo de esos cien últimos años, justificando de paso la postura mantenida por muchos de los grupos artísticos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX: los artistas, al conducir artística y estéticamente la sociedad, se creían la encarnación de la idea de progreso.

En una revista patrocinada y alimentada con dinero de procedencia ferroviaria como era *Nord Magazine* llama la atención que tan sólo haya una única mención al conde de Saint-Simon y a uno de sus más destacados discípulos. En aquel primer número, los sansimonianos fueron citados en tanto autores de literatura romántica ferroviaria, que en 1831 fundaron el periódico *Le Globe* y lo convirtieron en el órgano oficial de la doctrina sansimoniana⁵⁰; esto es, se refirieron a ellos como exaltados propagandistas de la religión de los trenes, que habían elevado "la transformación de los medios de transporte al nivel de un sistema filosófico y religioso"⁵¹. En este sentido, cabe recordar que cuando los arquitectos reunidos en el CIAM dijeron que "elaborar un *lenguaje de trabajo único y universal* y después difundirlo por el mundo sería una tarea de importancia capital"⁵², retomaban un modo de actuación propio de un proyecto político y social totalizador, como señaló Jean-Michel Gouvard en su estudio sobre los sansimonianos y su deseo evangelizador al pretender crear una archilengua que sucediera a las lenguas humanas⁵³. Le Corbusier había hecho alarde, ya desde *L'Esprit Nouveau*, de una retórica que evidenciaba un furor proselitista y, después de haber fundado revistas, reeditó sistemáticamente sus artículos en sus propias publicaciones, insistiendo por repetición en la difusión mundial de la religión de la nueva época. Desde las páginas de *Le Point* Le Corbusier se proclamó no ya revolucionario sino armonizador; se creía el ser necesario llamado a pacificar la política y la economía desde la arquitectura con su código de la segunda era maquinista: "Ya no hay revolucionarios, pues la revolución maquinista está consumada. Por lo tanto sólo puede haber 'armonizadores'. La palabra es bonita, ¿no es verdad? Incluso es bella. Es constructiva y positiva; no es destructiva ni negativa"⁵⁴.

En el centenario del ferrocarril no dominó un romanticismo sublime, sino literario, y primó la sublimación del hierro, porque el mundo se había construido, se sostenía y lo ceñían el hierro y el acero de las vías. *Nord Magazine* lanzaba el siguiente canto de triunfo desde sus páginas: “¡Bajo la red de hierro tenemos apresado el mundo!”⁵⁵, a la vez que en el editorial del primer número de *Grand’Route* se advertía un mensaje semejante: “La redondez de las calzadas es la exacta figura del mundo. Mundo definido por mojones kilométricos”⁵⁶. El centenario del ferrocarril animó a los defensores del progreso de la humanidad y de la industria y un enunciado semejante pudo leerse en el prólogo de *Il primo secolo di vita delle Ferrovie Italiane. 1839-1939* unos años más tarde:

La tierra está hoy surcada con el infinito lazo de acero, que enrolla como un gran paquete, como una densa red, el globo entero, uniendo, apresando entre sus estados, países, regiones, ciudades, pueblos de todas las razas, de todas las lenguas, de todas las costumbres. Lazo de acero que, al recorrer ríos, lagos, canales y llanuras; al penetrar profundamente en las vísceras de la tierra; al vencer y superar cada obstáculo que la naturaleza le coloca, lleva a todas las partes del mundo vida y progreso, difunde, con un paso continuo y sin descanso, la civilización en el mundo entero⁵⁷.

El metal en 1930 no era ya una materia, también una metáfora. La Torre Eiffel, postes telegráficos y aisladores de corriente eléctrica fueron motivos comunes y recurrentes en las obras de numerosos artistas y cineastas (René Zuber, la ya citada Germaine Krull, Pierre Boucher, Eli Lotar, René Clair o Albert Renger-Patsch, entre otros) y referían a objetos y mecanismos de control, de encauzamiento de la energía invisible y, sobre todo, eran garantes de la circulación. Además, al ocuparse de exaltar la fotogenia del metal, esos fotógrafos hicieron visible que los raíles eran las cicatrices siempre abiertas, y sangrantes por su brillantez, de las batallas de la industria en la superficie de la tierra, y celebraban en esos años la victoria de la hulla blanca sobre el carbón: “Habiéndose adquirido la electricidad, todo cambia y el paisaje puede transformarse. La ruta de hierro debe repararse de las ofensas y esta reparación es de gran importancia, puesto que se trata de *introducir[la] en la ciudad*. Al rasgar la electricidad el manto de hollín, los raíles lanzarán entonces su acero limpio sobre un tapiz de hierba o césped hasta el andén de la estación”⁵⁸. Esa resplandeciente belleza de las vías del tren de la que hacían gala los carteles de Cassandre y la foto de portada del segundo número de *Grand’Route* se perpetuaba por el continuo circular, gracias al pulimentado constante al que las ruedas de los trenes los sometían con su paso rutinario. La circulación, pues, resultaba imprescindible y necesaria para garantizar la belleza

absoluta del metal, y así se reconocía desde las páginas de *Nord Magazine*:

El raíl es una pista de hierro, son innumerables raíces que cubren la tierra. Es el lazo que une a los pueblos, puesto que no transporta sólo seres, sino ideas. Parece no tener fin, ni en el espacio ni en el tiempo; cuando se detiene, vuelve a comenzar. El raíl no simboliza solamente la fuerza moral. Simboliza la belleza puesto que su materia es bella. ¡Qué hay más conmovedor que estas líneas luminosas bajo el sol o la luna que atraviesan sin fin los valles y las montañas de todos los países!⁵⁹.

VII

Pese a las referencias poéticas y el tono romántico de los discursos prodigados al ferrocarril en su centenario, la iconografía decimonónica ferroviaria no tuvo espacio en *Nord Magazine* ni en *Grand’Route*. Estaba decidido que había llegado el momento de la redención de las locomotoras y se iniciaba una nueva etapa derivada de la electrificación de las líneas ferroviarias. El logro de estas revistas en particular, y del purismo en general, fue borrar el humo en cuanto huella del tránsito de los trenes. La señal de la circulación fue a partir de ese momento la ráfaga de viento invisible que levantaban locomotora y vagones como consecuencia de su velocidad. Sin embargo, la velocidad era otro de los conceptos y de las conquistas característicamente decimonónicos: “Todo es velocidad. Olvidaban contar con la cuarta dimensión. El universo fue falseado por gente sin prisa. Pero desde los excesos de la velocidad siempre ha habido viento en la carretera. No ya sólo la brisa que mueve los álamos; sino el viento, el verdadero viento de lo nuevo”⁶⁰. Al paso del tren todo se agitaba; se trataba del soplo de la técnica y no el del dios Céfiro; y por ello este viento ya no producía arabescos. Desde *Nord Magazine* y *Grand’Route* se encargaron de ratificar la esencia de la vida moderna y volvieron a sus valores seminales: “Estamos en el siglo de la velocidad; aquella que antaño fue un lujo, se ha convertido en una necesidad de los tiempos modernos”⁶¹.

La conquista de la velocidad borraba la huella que el viajero dejaba en su transitar. Sin embargo, fue en la literatura donde se llevaron a cabo los más improbos esfuerzos y ejercicios cargados de melancolía para que la experiencia del viaje en ferrocarril no se diluyera. Tal fue la postura del viajero y escritor Valéry Larbaud, quien en julio de 1930 publicó un artículo en *Grand’Route* titulado “La lenteur”, dedicado a su amigo y también insaciable viajero Paul Morand, en reconocimiento a su libro *Éloge de la vitesse* (1929). Ese artículo fue un homenaje a los viajes en tren y a aquella edad de oro perdida en el

momento en el que el ferrocarril, deseoso de ganar libertad, saltó de las vías a la carretera, se transformó en coche, congestionó las vías terrestres e hizo de las autopistas nacionales caminos tan transitados como las calles de los suburbios: “Se empieza a estar hastiado de los placeres del coche, el cual se ha hecho tan habitual y lo posee todo el mundo. Además hay que contar con la fatiga física. Los órganos no logran acomodarse a este ajetreo, por buena que sea la carretera o la carrocería”⁶². Para Larbaud, el hombre moderno se había convertido en el esclavo de su propia conquista. Reconocía la velocidad como un bien común, democráticamente repartido, pero que acude cuando no se la llama e interrumpe el deleite del tiempo de ocio. En su opinión, la lentitud en general, y la de los vagones de los trenes de vapor en particular, estaba llamada a convertirse en una mercancía rara y preciosa. El lujo ya no era la velocidad sino el sosiego. Para estos asiduos viajeros los trenes eran el escenario de la vida moderna, donde transcurrían las historias de *Ouvert la nuit* (1921), de Paul Morand o los crímenes de Agatha Christie. Desde las páginas de *Nord Magazine*, y sin sorpresas, llegaron a la misma conclusión: “El ferrocarril podía pasar por ser uno de los últimos refugios de lo romántico en la vida moderna; no es extraño que continúe inspirando a los novelistas [...]. El ‘tren-personaje’ ya no es tan común; en cambio, el ‘tren-decorado’ es una fuente inagotable de situaciones sorprendentes o patéticas, de encuentros interesantes, de anotaciones agudas e ingeniosas”⁶³, como ocurría en la “novela cosmopolita” de Maurice Dekobra *La Madona des sleepings* (1925).

Larbaud escribió en 1926 un libro de memorias que tituló *Mon itinéraire (1881-1926)*, esto es, repasó su vida como si de una hoja de ruta se tratara. En el prefacio confesaba haber prescindido de las anotaciones personales para dedicarse a la enumeración de las residencias, las excursiones, los viajes y los trayectos que habían jalonado su vida. Escribió sus recuerdos como si redactara una guía de ferrocarriles, con paradas y apeaderos, túneles y puentes; y los títulos de sus libros así lo confirmaban: *Le vagabonde sédentaire*, *Le vain travail de voir divers pays*, *Pages arrachées à mon journal: Venise-Trieste*. Por otro lado, su amigo Paul Morand se ocupó de que sus libros fueran inventarios de las maravillas del mundo⁶⁴: *Flèche d'Orient* (1925), *Le voyage* (1925), *New York* (1928), *Londres* (1933) y *Venises* (1971). Fue él, Morand, quien definió la literatura de trenes como libros de maravillas, por favorecer ensoñaciones imposibles y describir paisajes, hombres, animales, flores y monumentos de un mundo visto a través del cristal del vagón.

Aprender a habitar el vagón fue una de las lecciones que se extraen de los carteles y la literatura de los años veinte. “Estoy solo —piensa—, y qué bien me siento al mirar mis zapatillas de cuero, tan cómodas, el baúl sobre la

alfombra, el pesado cenicero de cobre, los cristales y las iniciales W.L. entrelazadas...”⁶⁵. Así comenzaba el viaje para uno de los personajes literarios de Valéry Larbaud, que hacía del coche-cama su casa por una noche y dejaba que el arabesco formado por las letras W y L marcara el inicio de una fantasía ferroviaria. Hogares ambulantes de la CIWL a disposición de judíos errantes⁶⁶ era como Paul Morand definió a los coches cama. El vagón de Larbaud y Morand daba la réplica a la casa-vagón lecorbusiana, pues ellos eran viajeros en el ornamento. Las ciudades y los países existían tan sólo en las placas de las estaciones y bien podrían haber sentenciado que el vagón es un lugar llamado destino.

VIII

El urbanismo y la arquitectura habían sido los dos caballos de batalla de los CIAM y en sus reuniones se ocuparon de establecer los límites de cada uno de ellos. Era una cuestión confusa ya en origen y el propio Le Corbusier no dejó de enredar al crear un marasmo de términos y nociones: “El núcleo inicial del urbanismo es una célula de habitación (una vivienda) y su inserción en un grupo que forme una unidad de habitación de tamaño eficaz”⁶⁷. Si una casa es un vagón, una ciudad es un tren completo, construida precisamente atendiendo a las leyes de fabricación de vagones, coches y aviones⁶⁸. Estos dictámenes no debían sorprender a nadie, ni viajero ni lector de revistas de variedades modernas, porque ya en los años veinte, en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, las industrias Voisin anunciaban que construían al mismo tiempo aeroplanos, coches y casas tipo; y Voisin, casi diez años más tarde, seguía vendiendo sus coches en las páginas de *Nord Magazine*. Esto conforma un buen ejemplo de la continuidad de imágenes y de discursos a lo largo de esos años con el firme propósito de educar el ojo y el espíritu de sus lectores.

Si Le Corbusier habló en *L'Esprit Nouveau*, en 1921, de medios de transporte como el automóvil, el transatlántico y el avión, cabe preguntarse por qué no incluyó al tren. No lo hizo porque aborrecía el arte del siglo XIX, ese arte surgido del vapor y pintado con velocidad ferroviaria, como lo ha calificado Richard Brettell. Le Corbusier denigraba la historia inmediata, sus clases sociales, sus hábitos, sus señales características: la música demoníaca de Offenbach, las crinolinas, las gasas, los dorados y la marquetería excesiva de muebles y molduras estilo Segundo Imperio, los coches de caballos y la falta de moral, así como la pintura imprecisa y deshecha del impresionismo y sus secuelas, que le resultaba amable pero sin utilidad pedagógica. De ahí su imperiosa insistencia en abrir una segunda era que dinamitara, barriera los escombros y curara esa etapa anterior. El purismo pri-

mero y el Movimiento Moderno después actuaron como la purga de cal y matemáticas con la que erradicar todas esas desviaciones y manías, vicios y hábitos que se habían nutrido del carbón de los ferrocarriles: “1860-1914: se produce la fiebre del rail; el ferrocarril conquista el mundo”⁶⁹. El estado febril de la humanidad fue el síntoma de ese momento álgido de producción y circulación. Las máquinas trajeron la enfermedad y ellas mismas la curaron: “La era de las máquinas ha introducido técnicas nuevas que son una de las causas del desorden y el trastorno de las ciudades. No obstante, es de ellas de quien hay que exigir la solución del problema”⁷⁰. De manera que fue con revistas, órganos máximos de propaganda, con *L'Esprit Nouveau* sucedido en su tarea divulgativa por *Cahiers d'Art* junto con otras publicaciones implicadas directamente en esa misma labor –*Nord Magazine*, *Grand Route* e incluso *Manomètre* y *Le Point*⁷¹–, como afrontaron la misión de llevar los vagones a las casas y apartamentos modernos, ya depurados, vacunados, higienizados:

La casa ha sido hecha para vivir. Es el primer principio que debe guiarnos. Una casa, ¿para qué sirve? PARA VIVIR. Ha llegado el momento en que la higiene realice su trabajo y nos proporcione un arte verdaderamente moderno. Si queréis actuar correctamente, perseguid tan sólo lo útil. O, más bien, supliquemos a los arquitectos que sólo intenten actuar bien. Que busquen la higiene. Sólo la higiene puede ayudarnos a deshacernos de la enfermedad del ornamento. La higiene es la línea, el espacio, la luz, las grandes masas geométricas que al

jugar dan la impresión de seguridad, de razón y de calma. Una palabra resume esto: es la belleza. Y que mañana se pueda decir: han querido ocuparse de la higiene y han hecho lo correcto”⁷².

La revista *Le Point* dedicó su número del mes de mayo de 1937 a la casa. Ahí apareció el artículo de W. Vetter “L'Architecture nouvelle”, con el que pretendía desvelar el enigma de que los tiempos eran nuevos porque habían dado lugar a nuevas necesidades arquitectónicas y artísticas. Alegaba que la razón principal fue un cambio en la materia prima que alimentaba a las máquinas, por si algún lector despistado de esta u otra revista no había caído aún en la cuenta: “El siglo xx ya no es el del carbón. La ciencia y el desarrollo técnico han llegado a un grado tal que el despilfarro, reconocido, se ha evitado. La electricidad ocupa cada vez con mayor fuerza el lugar del carbón; la exactitud rigurosa remplace a la explotación empírica. Las formas arquitectónicas del pasado están muertas para nosotros; la grandeza del mundo moderno, la nueva organización de la vida social, nos darán un nuevo arte”⁷³.

En definitiva, en la secuencia misma de los nombres de las publicaciones aquí analizadas se comprueba un deseo de organización universal. En este catálogo de revistas imperaba la idea abstracta de la dirección y la circulación del espíritu nuevo que embriagaba al hombre que nacía y vivía entre máquinas. Por su nombre y su función estas revistas fueron un punto, una coordenada, un vector y un axioma dentro del mapa del nuevo orden material y espiritual del mundo.

NOTAS

- ¹ Adolf LOOS, “La colonia moderna. Una conferencia (1927)”, en *Escritos II, 1910-1932*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 230.
- ² Véase Alfred ROH, *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Precedido por ¿Dónde está la arquitectura?*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.
- ³ Hans SCHMIDT, *The housing exhibition. Reactions to the Weissenhof Siedlung Exhibition, 1927*, citado en Charlotte BENTON (ed.), *Documents. A collection of source material on the Modern Movement*, s.l., The Open University Press, 1975, s. p.
- ⁴ Véase Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, “Isótopos de azul”, en *El arte moderno. 1850-1900*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2003, p. 273-301; también en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán Ed., 2008, pp. 80-101.
- ⁵ “Pour l'art moderne. Cadre de la vie contemporaine. Manifeste de l'UAM” (1934), en *Les années UAM. 1929-1958*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1988, p. 47.
- ⁶ *Procès-verbal. Congrès de La Sarraz (25/vi/1928 – 29/ vi /1928): séances des mardi, mercredi, jeudi*, en Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris [D-2-1-240(7), p. 1].
- ⁷ LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes; suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 [1957], p. 121.
- ⁸ LE CORBUSIER, “Économie domestique et construction économique”, Communication au 4 congrès de l'Organisation Scientifique du Travail, Paris, 19-23 juin 1929, manuscrito conservado en Archives de la

Fondation Le Corbusier, Paris (A3-2-87-95, p. 3), citado en el catálogo de la exposición *Charlotte Perriand*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 28.

- ⁹ LE CORBUSIER, “Notes de la Conférence de L.C. en Argentine, Buenos Aires: Le plan de la Maison Moderne (5^{ème} conférence, 11-10-1929)”, en *Precisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Crès, Collection de L'Esprit Nouveau, 1930, p. 128.
- ¹⁰ OZENFANT y LE CORBUSIER, “Ámbito de *L'Esprit Nouveau* (*L'Esprit Nouveau*, n.º 1, octubre de 1920)”, en *Acerca del purismo. Escritos. 1918-1926*, Madrid, El Croquis Editorial, 1994, p. 51.
- ¹¹ s.n., “Ce que nous avons fait, ce que nous ferons”, *L'Esprit Nouveau*, n.º 11-12 (1921), p. 1211.
- ¹² Ídem, p. 1214.
- ¹³ OZENFANT y LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 54.
- ¹⁴ *Lettres à la Bibliothèque des chemins de fer-Hachette pour la vente de numéros de L'Esprit Nouveau*. Lettre du 12 juillet 1921, en Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris (A-1-6:169-218).
- ¹⁵ *Lettres à la Bibliothèque des chemins de fer-Hachette pour la vente de numéros de L'Esprit Nouveau*. Lettre du 9 octobre 1922, en Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris (A-1-6:169-218, p. 32).
- ¹⁶ LE CORBUSIER, *op. cit.* (1930), p. 128.
- ¹⁷ Philippe LAMOUR, “Ordre du jour”, *Grand Route*, n.º 1 (1930), p. 7-8.
- ¹⁸ Ídem, p. 6-7.

- ¹⁹ Uno de los principios rectores de *L'Esprit Nouveau*, tal y como sus fundadores lo hicieron saber en el artículo-programa "Domaine de *L'Esprit Nouveau*" (n.º 1, octubre de 1920), era lo siguiente: "Nuestra revista de estética desbordará indiscutiblemente los marcos tradicionales y se anexionará todos los ámbitos donde se revelan tendencias que tienen importancia considerable en la vida moderna", en OZENFANT y LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 48.
- ²⁰ LAMOUR, *op. cit.*, p. 3.
- ²¹ LE CORBUSIER-SAUGNIER, "Esthétique de l'ingénieur. Maisons en série", *L'Esprit Nouveau*, n.º 13, 1921, p. 1530.
- ²² *Grand'Route*, n.º 1 (1929), s. p.
- ²³ LE CORBUSIER, *Sur les quatre routes. L'automobile. L'avion. Le bateau. Le chemin de fer. Comment aménager notre territoire*, París, Denoël/Gonthier, 1970 [1941], p. 118.
- ²⁴ Jules JANIN, *Voyage de Paris à la mer. Description des villes, bourgs, villages et sites sur le parcours du chemin de fer et des bords de la Seine*, París, E. Bourdin, 1847, p. 6.
- ²⁵ LE CORBUSIER, *op. cit.* (1970), p. 115.
- ²⁶ Sigfried GIEDION, *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1948], p. 453.
- ²⁷ LE CORBUSIER, "Rapport num. 1. Solutions de Principe", en *CIAM. 5ème Congrès de Paris: "Logis et loisirs", du 28 juin au 2 juillet 1937*; y LE CORBUSIER, "Aux étudiants des écoles d'Architecture. Construire des logis", 1971, p. 141. Cuando Le Corbusier habla de una segunda era de la civilización maquinista, habría que pensar que la primera fue la propiamente ferroviaria, la cual, según sus propias palabras, comenzó con Robert Stephenson (1803-1859), como dijo en 1929 en la introducción de la primera edición de su obra completa y reproducida en Willy BOESIGER y O. STONOROV (eds.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910-1929*, Zürich, Éditions d'Architecture, 1984, p. 8.
- ²⁸ Al usar el término de celda se quiere apuntar el carácter de vida austera y sobria propia de una vida de abnegación y entrega monástica, y señalar además la connotación religiosa del término y que tanto prodigó Le Corbusier. Aplicó esta imagen y este concepto a las ciudades modernas con el propósito de reservar ese espacio de privacidad insertada en la vida en común y que encuentra su expresión máxima en la "unidad de habitación" de Marsella de 1945. Desde sus primeras casas y experimentos constructivos, entre la definición y las competencias de arquitectura y urbanismo, Le Corbusier vio que ese módulo abstracto y esencial que son las celdas se repetían en los vagones de tren, los cuales también eran ejemplo de lo privado dentro de una comunidad, de la comunidad de vagones que conforman el convoy. Si a cada época correspondía su casa, a los tiempos del cemento armado y el hormigón correspondía la casa Dom-ino.
- ²⁹ Sigfried GIEDION, "Le problème du luxe dans l'architecture moderne. À propos d'une nouvelle construction à Garches de Le Corbusier et Pierre Jeanneret", *Cahiers d'Art*, núms. 5-6 (1928), p. 254.
- ³⁰ Véase Adolf LOOS, "Moda de señora (1898)", en *Escritos I (1897-1909)*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 144.
- ³¹ Sigfried GIEDION, "Architecture et construction. Réflexions à propos du magasin d'exposition Citroën, rue Marbeuf", *Cahiers d'Art*, n.º 10 (1929), p. 475.
- ³² Uwe BENHARDT, *Le Corbusier et le projet de modernité. La rupture avec l'intériorité*, París, L'Harmattan, 2002, p. 18.
- ³³ Willy BOESIGER, *Le Corbusier. Works and Project/Obras y Proyectos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Werkverzeichnis, 1994, p. 31.
- ³⁴ GIEDION, *op. cit.* (1928), p. 254.
- ³⁵ Catherine BEECHER, *Treatise on Domestic Economy, For the Use of Young Ladies at Home and at School* (1841) y Christine FREDERICK, *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management* (1913). Referencias citadas en Mercedes VALDIVIESO, "La aportación de la Bauhaus a la innovación del espacio doméstico: la 'casa modelo' Haus am Horn (1923)", en *Jornadas internacionales Espais interiors. Casa i art (des del segle XVIII al XXI)*, 26-28 gener 2006, Universitat de Barcelona, p. 8-9.
- ³⁶ LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture*, París, Éditions Crès, Collection de L'Esprit Nouveau, 1925, p. 19.
- ³⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, París, 2004, Gallimard, Réunion des musées nationaux, p. 254.
- ³⁸ OZENFANT, "Le Purisme", *Cahiers d'Art*, núms. 4-5 (1926), p. 156.
- ³⁹ LE CORBUSIER, *op. cit.* (1970), p. 116.
- ⁴⁰ Reyner BANHAM, *Teoría y diseño arquitectónico en la primera era de la máquina*, Barcelona, Editorial Paidós, 1985, p. 228.
- ⁴¹ El texto original dactilográfico se conserva en los Archives de la Fondation Le Corbusier, París (X-1-11-87).
- ⁴² LE CORBUSIER y Pierre JEANNERET, "Analyse des éléments fondamentaux du problème de la maison 'minimum'", *Grand'Route*, n.º 1 (1930), p. 28.
- ⁴³ P. D'UKERMAN, *L'Art dans la vie moderne*, París, Flammarion, [1937], p. 6.
- ⁴⁴ G. FABRE en el volumen sobre la publicidad de "L'art international d'aujourd'hui", 1929, citado en el catálogo de la exposición *A.M. Cassandre. Œuvres graphiques modernes, 1923-1939*, París, Bibliothèque Nationale de France, 2005, p. 19.
- ⁴⁵ Jean DELHAYE, *Affiches et gravures Art Déco*, París, p. 6; y en el catálogo de la exposición: *A.M. Cassandre. Œuvres graphiques modernes...*, p. 15.
- ⁴⁶ Jehan DE VILLEJEAN, "Romanticisme ferroviaire 1830-1930", *Nord Magazine*, n.º 1 (janvier 1930), p. 9.
- ⁴⁷ Auguste VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, "Admirons le colosse..." (*Premières poésies. Fragments*, 1866), en Jean-Paul CARACALLA (ed.), *Petite anthologie de la poésie ferroviaire*, París, Éditions La Table Ronde, 2004, p. 33-34.
- ⁴⁸ DE VILLEJEAN, *op. cit.* (1930), p. 11.
- ⁴⁹ Ibidem, p. 9.
- ⁵⁰ Ibidem, p. 10.
- ⁵¹ Ibidem, p. 10.
- ⁵² "Lettre au Directeur de l'Institut International de Coopération Intellectuelle par le CIAM", Congrès d'Architecture Moderne de La Sarraz. Préparation congrès CIAM I (26-28/VI/1928), en Archives Fondation Le Corbusier de París. [D-2-1-4 (2)].
- ⁵³ Jean-Michel GOUVARD, "Le problème du langage dans *Le Livre Nouveau des Saint-simoniens*", en Philippe RÉGNIER (dir.), *Études saint-simoniennes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 90.
- ⁵⁴ LE CORBUSIER, "La Ville Radieuse", *Le Point*. xx. Le lyrisme des temps nouveaux et l'urbanisme (1939), p. 32. Este número de *Le Point* es un monográfico dedicado a Le Corbusier y *La Ville Radieuse* y se erigió en el catecismo y la memoria viva de los principios de la arquitectura y el urbanismo al servicio del hombre maquinizado.
- ⁵⁵ "Les lettres et le rail", *Nord Magazine*, n.º 36 (1930), p. 39.
- ⁵⁶ Citado en la declaración de principios de la revista *Grand'Route*, n.º 1 (1930). El autor utiliza la misma imagen que pensó el sansimoniano Prosper Enfantin en sus versos de 1862 al imaginar la tierra apresada, atada, unida y constreñida por una gran red de raíles y que, en definitiva, no era otra cosa que la imagen misma del logro del control absoluto del mundo por parte del hombre: controlar y domesticar técnicamente el planeta.
- ⁵⁷ Generale Enrico MONTI, *Il primo secolo di vita delle Ferrovie Italiane. 1839-1939*, Florencia, Società editrice fiorentina, 1939, p. 13.
- ⁵⁸ LE CORBUSIER, *op. cit.* (1970), p. 112.
- ⁵⁹ VESTIER, "Les Arts", *Nord Magazine*, n.º 36 (1930), p. 41.
- ⁶⁰ "Avant-propos", *Grand'Route*, n.º 1 (1930), s.p.
- ⁶¹ Olivier QUÉANT, "Chronique maritime. L'Aristocratie de la vitesse...", *Nord Magazine*, n.º 57 (1932), p. 47.
- ⁶² Valéry LARBAUD, "La Lenteur", *Grand'Route*, n.º 5 (1930), p. 6.
- ⁶³ "Les lettres et le rail", *Nord Magazine*, n.º 36 (1930), p. 39.
- ⁶⁴ Paul MORAND, "Céleste Julie!", en *L'Europe galante*, París, Bernard Grasset, 1925, p. 80.
- ⁶⁵ Valéry LARBAUD, *Œuvres*, París, 1957, citado en Jean-Paul CARACALLA, *Cartel de viaje*, París, Fitway Publishing, 2005, p. 26.
- ⁶⁶ Citado en CARACALLA, *op. cit.*, p. 28.
- ⁶⁷ LE CORBUSIER, *op. cit.* (1971), p. 110.
- ⁶⁸ Así lo constató Fernand Léger durante su viaje a Nueva York, cuya opinión también compartía Robert Mallet-Stevens: "Los apartamentos a bajo precio, los edificios públicos, las viviendas obreras y las villas más caras en el futuro se concebirán bajo el mismo espíritu que las fábricas", citado en Lawrence BENAÏM, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, París, Livre de poche, 2003, p. 161.
- ⁶⁹ Charles DOLLFUS y Edgar DE GEOFFROY, *Histoire de la locomotion terrestre. Vol. 1. Les chemins de fer*, París, L'Illustration, 1935, p. 128.

⁷⁰ LE CORBUSIER, *op. cit.* (1971), p. 112.

⁷¹ El número de *Le Point* del mes de mayo de 1937 estaba consagrado a la vivienda e incluyó artículos de Francis Jourdain –“Être de son temps”, donde sentenciaba que “Hoy en día, el verdadero lujo era ir de un punto a otro con el máximo confort en el menor tiempo posible” – y de W. Vetter –“Considération sur la maison”, donde insistía en el hecho de que “una casa, cuando es una obra de arte, resulta una música silenciosa. Es, como toda música bella,

no una adaptación de fuerzas y de emociones naturales, sino una creación del espíritu humano, abstracta y matemática [...] Si pintamos los muros de nuestras casas con tonos claros y si introducimos el menor número posible de muebles es para hacerla más inmaterial”.

⁷² Émile MALESPINE, “La cité de demain”, *Manomètre*, n.º 4 (1923), p. 49.

⁷³ W. VETTER, “L’Architecture Nouvelle”, *Le Point*, v. L’Architecture (1936), p. 14-15.

Entrevista con Rudolf Preimesberger

Felipe Pereda

Johns Hopkins University

Fecha de recepción: 11 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2012

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 24, 2012, pp. 111-114

ISBN. 1130-5517

Rudolf Preimesberger (Austria, 1936) es profesor emérito de la Freie Universität de Berlín. Después de recibir su doctorado en 1962 en la Universidad de Viena, ha enseñado en las universidades de Múnich y Zúrich y, hasta el año 2001, en Berlín. Sus principales intereses se encuentran en el arte italiano de la Edad Moderna. Además de sus investigaciones sobre la obra de Pierre Puget, Giovan Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Rafael, Jan van Eyck, Caravaggio y el género del retrato, Preimesberger ha publicado numerosos artículos sobre el *paragone* de las artes, así como sobre las relaciones entre palabra e imagen en el arte del Renacimiento y el Barroco. Ha sido residente en el Getty Research Institute en Los Angeles (2002-3) y Samuel H. Kress Professor at the Centre of Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery of Art de Washington D.C. (2007-8). Es miembro correspondiente de la Academia Austriaca de las Ciencias.

Entre sus numerosas publicaciones cabe destacar: *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* (editado con Hannah Baader y Nicola Suthor; Berlín, Reimer, 1999), y su reciente colección de ensayos *Paragons and paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini* (Los Ángeles, Getty Publications, 2011).

Actualmente ultima dos importantes proyectos que han ocupado los últimos años de su investigación: *Caravaggio. Las siete obras de Misericordia*; y *La basilica romana de San Pedro, 1623-1644. La decoración*. Ambas se publicarán próximamente.

Felipe Pereda: *Permítame ir, en primer lugar, a los orígenes. Usted estudió Historia del Arte en Viena, en una de las universidades donde aquella nació como disciplina moderna en las primeras décadas del siglo XX. Alois Riegl, Julius von Schlosser, Ernst Kris, Ernst Gombrich... ¿Qué cree que hizo a esta universidad tan extraordinariamente productiva?*

Rudolf Preimesberger: Ciertamente, empecé a estudiar Historia del Arte en Viena en 1955, diez años después de la II Guerra Mundial, y experimenté intensamente la tradición de la Escuela de Viena. El trato con personalidades como Karl Maria Swoboda, Otto Benesch, Otto Demus y, a partir de 1962, Otto Pächt, tuvo un influjo decisivo en mi formación. Al mismo tiempo, la tensión con la Historia del Arte contemporánea era también palpable. La Escuela de Viena es parte de esa historia, su éxito participa de la misma explosión de talentos acaecida en torno a 1900. La pregunta de qué es lo que hizo que a aquella escuela tan extraordinariamente productiva entre los últimos años del siglo XIX y el comienzo de la II Guerra Mundial se contesta, al menos parcialmente, echando un vistazo al mapa de la Europa anterior a 1918. Hasta la primera Gran Guerra Viena era el centro de la Monarquía Habsburgo. Se trataba del Segundo estado más grande de Europa, comprendiendo más de 11 pueblos diferentes. Robert Musil le dedicó un canto de cisne profundamente irónico en su novela “El hombre sin atributos”. La vieja Europa en la que la Escuela de Viena se desarrolló a partir de 1851 para madurar hacia 1890, se desvaneció entonces de los mapas políticos, aunque este no consiguiera su fin. Había recibido una gran herencia cultural, la cual solo fue destruida en 1938 en la catástrofe de la II Guerra Mundial.

En 1851, la Historia del Arte se separó como disciplina independiente de la estética filosófica, creándose la primera cátedra ocupada por Rudolf von Eitelberger (1817-1885) en Viena. Pero, ¿por qué recuerdo todo esto? Pues porque, sorprendentemente, una de las cosas que caracterizaron a esta Escuela, tal y como yo habría de experimentarla años después, estaba ya presente en sus orígenes. Desde sus mismos inicios, la cátedra estaba íntimamente conectada con el “Österreichisches Institut für Geschichtsforschung” (Instituto Austriaco para la Investigación Histórica), una escuela de estudios diplomáticos y paleográficos semejante a la “École des Chartes” de París. Es ahí donde nació el interés por las fuentes y su crítica; de ahí también el rigor en la investigación. Desde sus orígenes, existió un intenso contacto con los museos, así

como con la "Comisión Imperial para la Conservación y Estudio del Patrimonio Monumental" que fue creada en aquel entonces: Eitelberger, el fundador de la Escuela y su primer profeso, fue también el fundador del "Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe" (Museo Austriaco de Arte y Artes Aplicadas). Este es el origen de la profunda dedicación de la Escuela a los procesos de producción artística, un interés ajeno a la distinción entre el Arte con mayúsculas y las artes aplicadas. También de la atención por el ornamento y lo programático en la categoría de "estilo", de la posibilidad de escribir una Historia del Arte sin nombres —el sello anti-normativo de la Escuela— visible, por ejemplo, en su investigación programática de los denominados "momentos de declive" (*Verfallsepochen*) en el arte romano, la tardía Antigüedad o el manierismo. Para la Escuela de Viena tuvo una gran importancia cierta decisión del departamento Thun, me refiero a la lucha contra el Hegelianismo. El avance de la filosofía anti-idealista de Johann Friedrich Herbart (1776-1841) se materializó en el nombramiento como Catedrático de Estética de su decidido seguidor, Robert von Zimmermann (1824-1898). Zimmermann habría de ser uno de los maestros de Alois Riegl (1858-1906) demostrando una considerable influencia en su concepto crucial del "Kunstwollen".

Todo esto es historia y, por supuesto, es posible verlo de una manera diferente. Otra cosa son los recuerdos personales de mi maestro Karl Maria Swoboda (1898-1977) con quien estudié entre los años 1955 y 1962. Cuando llegó de Praga en 1908, Swoboda se encontró con una tradición que estaba ya firmemente establecida. En aquel tiempo su cabeza visible era Franz Wickhoff (1853-1909), quien en 1895 había escrito su legendario libro *El Génesis de Viena* (*Die Wiener Genesis*) —significativamente una contribución histórico-artística— al catálogo de la Biblioteca Imperial. Se trata, en primer lugar, de una visión general del arte antiguo romano y, en tanto que desgajado del arte griego, de un "momento de declive". La elección del tema es ilustrativa de la tendencia anti-normativa de la Escuela de Viena.

Su célebre diferenciación entre los sistemas de narración figurativa en "complementaria, individualizadora y continua" iba a resultar fundamental en cualquier investigación posterior, aunque padeciera al mismo tiempo de la aporía metodológica con la que la Escuela de Viena habría de luchar hasta bien entrado el siglo XX: la famosa "autonomía de la forma". Siguiendo sus pasos, el seguidor de Wickhoff, Max Dvorák (1874-1921), contemplaba la disciplina como una "historia de la resolución de problemas artísticos" (*Bewältigung der künstlerischen Probleme*). Mi maestro estudiaría con él, siendo su asistente. En su tesis doctoral de 1912, así como en su habilitación, se reflejan los grandes temas que preocuparon a la Escuela: la continuidad entre la Antigüedad, la Edad

Media, y la Edad Moderna en el paradigma del protorrenacimiento florentino y en los palacios románicos y romanos.

Su carrera profesional refleja la ruptura acaecida en la historia de la Europa central en el siglo XX. Nombrado catedrático en la Karls-Universität de Praga, su ciudad natal, fue expulsado en 1945, al término de la II Guerra Mundial. Cuando regresó a Viena para ocupar la cátedra que antes había sido de Max Dvorák y Julius von Schlosser (1866-1938), asumió la tarea de reunir en su persona las dos tendencias antagonistas que se habían abierto en la Escuela. En 1912 hizo público su extraordinario proyecto de investigación Euroasiática (con Viena como centro y satélites en Teherán y Pekín). Partiendo del mundo griego, enseñaba también el arte eurasiático y el de Mesoamérica. Siempre permaneció fiel a este objetivo universal. Al final de su carrera, sin embargo, en 1962, recuerdo haberle escuchado decir que tan sólo dejaba atrás sueños y fragmentos (*Träume und Trümmer...*).

— *Los historiadores del arte mencionados trabajaron en una vía imaginativa, creativa, audaz y, en muchos casos, radical. En comparación con ellos, ¿cómo valoraría la salud de la Historia del Arte actual?*

— Para responder a esta pregunta, me gustaría citar a Hans Belting. En 1983 escribió que la Historia del Arte como ciencia no se encontraba en absoluto concluida, aunque sí se habían deslegitimado algunas de sus formas y métodos. Es más, escribió que la separación entre dos formas distintas de hacer Historia del Arte —una de carácter histórico, la otra orientada hacia el arte contemporáneo— no tiene ya hoy ningún sentido. Pero escribió algo más que me gustaría citar con sus propias palabras: "E igualmente inservible resulta un marco hermenéutico que establezca un modelo dogmático de interpretación...".

— *Otto Pächt era uno de los defensores más intransigentes del formalismo, en especial contra la presión de los iconólogos. ¿Cómo ha influido esto en su trabajo? ¿Cómo ve esta polémica desde la perspectiva actual?*

— Mis recuerdos de Otto Pächt (1902-1983) están llenos de admiración y al mismo tiempo de nostalgia. Lo encontré en Viena por primera vez en 1962, cuando regresó después de más de 25 años de exilio en Inglaterra. Había sido estudiante de Julius von Schlosser y amigo de Robert Musil. Con sus *Kunstwissenschaftliche Forschungen* de 1930-31 fundó la llamada "joven" o "segunda" Escuela de Viena. Junto a Guido von Kaschnitz-Weinberg y Hans Sedlmayr introdujo el Análisis Estructural (*Strukturanalyse*) en la Historia del Arte.

Pächt tenía una personalidad carismática. Cuando regresó a Viena, su éxito fue enorme. Toda una generación de jóvenes historiadores del arte vieneses le imitaban. Yo era uno de ellos. Se trataba de un *revival* del Aná-



Fig. 1. Rudolf Preimesberger en su estudio

lisis Estructural anterior a 1930. Los estudiantes se enfrentaban a una deslumbrante historia del arte sistemática, en la cual la obra de arte se encontraba completamente cerrada sobre sí misma. Me influyó poderosamente y también influyó en mi forma de contemplar la escultura barroca. Al mismo tiempo, no escapaba a la trampa aporética de este método. La estructura, es cierto, se encontraba allí. Sin embargo, ¿dónde quedaba el contenido? ¿Y la historia?

Mis problemas se resolvieron por sí solos. En 1966 me trasladé a Roma. Bajo la influencia de la ciudad y de las grandes preguntas y los temas que la acompañaban, así como de la influencia de la comunidad internacional de colegas, los cuales practicaban todos una Historia del Arte muy distinta a la mía —era el tiempo del positivismo y de la iconología—, cambiaron mis preguntas y, con ellas, mis métodos. ¿Cómo veo hoy la polémica entre iconólogos e historiadores del estilo? Con perspectiva histórica. Fue parte de la propia reflexión de la disciplina.

— En su trabajo, sin embargo, existe una marcada tendencia humanista en la que palabra e imagen trabajan en estrecha colaboración en la definición de la obra de arte. Este es el caso de su más reciente trabajo sobre la fábrica de San Pedro (que será publicado próximamente). Ha sido un proyecto a largo plazo. ¿Cómo definiría este trabajo? ¿Es todavía posible decir algo nuevo sobre San Pedro?

— Sí, la polémica fue muy productiva. Mis intereses personales en el componente verbal de la visualidad —y viceversa, en las metáforas lingüísticas— están claramente vinculados a ello. En aquel tiempo, que la paradoja de Simónides de Ceos —según la cual la poesía es “pintura parlante” y la pintura, sin embargo, “poesía muda”— fuera logocéntrica no era una de mis preocupaciones. Entonces no sabía nada de la crítica fundamental que Richard Rorty había hecho sobre el cautiverio al que la imagen somete el pensamiento y el lenguaje, ni tampoco de sus consecuencias en el *Linguistic Turn* (el Giro Visual de los recientes estudios anglosajones). Tampoco podía saber que preci-

samente el dominio del paradigma lingüístico produciría el retorno de la imagen (en la propuesta de W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm, un giro pictórico o, si se prefiere, icónico). Tampoco sabía entonces de la propuesta de la “imagen como nuevo paradigma”, lo que buscaba eran “imágenes claramente parlantes”. Y las encontré en un grupo de significadas obras del arte romano del siglo XVII que, con toda seguridad, no son solo importantes obras de las artes figurativas, sino que también lo son de la literatura, ya que se acompañan de inscripciones. Me refiero a la Capilla Cornaro de Bernini, el Ponte Sant’ Angelo, así como el crucero y la cúpula de la basílica de San Pedro, cuya decoración fue realizada bajo el pontificado de Urbano VIII Barberini (1623-1644). Imagen y palabra están en ellos intrínsecamente unidos. Allí se encuentra en tensión su doble composición, siguiendo la estructura antitética del arte contemporáneo de la *impressa*. Su arbitraria convergencia produce un tercer sentido que no poseen por sí mismas: se trata de monumentales síntesis icónico-verbales. Desde la desaparición en el siglo XVIII del paradigma del *ut pictura poesis*, imagen y palabra han sido analizados siempre por separado. Nos encontramos así con un género de expresión que se nos escapa. Su reconstrucción es la tarea de mi trabajo. Todo esto tal vez responde a su pregunta: “¿Es todavía posible decir algo nuevo sobre la Basílica de San Pedro?”.

— Mientras mantenemos esta entrevista, una de las más importantes obras de Caravaggio, *La Deposición de los Museos Vaticanos*, se cuelga en el Museo del Prado. En su innovadora interpretación de la obra, esta debe ser entendida en un estrecho diálogo con el otro Michelangelo... Buonarroti. ¿Se trata de un homenaje o de una competencia entre ambos?

— Dos elementos fundamentales de nuestro moderno concepto de artista se encuentran inscritos en el cuadro: por una parte, la competición con los creadores del pasado; por otra, la leyenda del artista. De este modo, la pintura es una competición con el todopoderoso Buonarroti, el más grande artista desde la Antigüedad, llamado, como él mismo, Miguel Ángel; en segundo lugar, el cuadro encierra una alusión a la más célebre de todas las anécdotas de su legendaria vida, aquella referida a su *Pietà* del Vaticano, cuya fama habría estado amenazada al ser falsamente atribuida por sus compatriotas a un “jorobado de Milán” (*gobbo di Milano*), en palabras de Vasari. El Nicodemo del cuadro muestra los rasgos faciales de Miguel Ángel, pero también una exagerada

protuberancia en su espalda al doblarla exageradamente para cargar con el cuerpo de Cristo. No se trata pues de Buonarroti, sino de otro Michelangelo, su jorobado *doppelgänger*. El espectador, al reconocer la cita dramática al *gobbo di Milano* de la anécdota, se encuentra así ante una suerte de firma irónica del pintor —quien había nacido en Milán— en el centro de la composición. El autor se presenta así en el papel de una especie de segundo, pero “jorobado”, Michelangelo.

— En los últimos tiempos, la Historia del Arte ha sido desafiada por nuevos proyectos interdisciplinarios como los Estudios de Cultura Visual (Visual Culture Studies) en el mundo anglosajón, o la Ciencia de la Imagen (Bildwissenschaft) en Alemania. ¿Comparte usted el punto de vista fatalista de los que piensan que la Historia del Arte, al menos tal y como la hemos conocido, se enfrenta a su fin?

— Los llamados Estudios de Cultura Visual son un producto tardío de los bien establecidos Estudios Culturales anglosajones y parecen tener sus propios problemas. Las numerosas aportaciones que han realizado tienen su propio reverso: la sombra de la interdisciplinaridad, la crítica ideológica, el constructivismo estricto, así como su propio impulso emancipatorio. Con la fórmula “un estimulante espejo para el discernimiento” de la Historia del Arte podría describirse con bastante exactitud el papel que están desempeñando actualmente en la Historia del Arte.

Desde los años noventa, los nuevos debates teóricos sobre las imágenes, sobre la visualidad y la iconicidad han resultado extraordinariamente vivos. En un importante número de ambiciosos proyectos, como por ejemplo la “antropología de la imagen” de Hans Belting, ha triunfado el conocido como “paradigma visual”. En lo que respecta al proyecto de una Ciencia de la Imagen (*Bildwissenschaft*), ahora parece completamente claro que sus principales postulados teóricos, e incluso alguna de sus conclusiones, habían sido ya resueltos por la Historia del Arte del último siglo. No menos evidente es que la construcción de una “mega-ciencia de la imagen”, construida con la aportación de distintas disciplinas, resulta problemática. La presencia social de las imágenes no ha dejado de aumentar. La globalización es un hecho. Tal y como yo lo veo, se trata de un desafío permanente para nuestra disciplina. ¿El futuro de la Historia del Arte? Probablemente veremos nuevas y diferentes formas de transgresión de sus límites. Lo que está por ver es si será capaz de mantener su propia identidad en el futuro.

En construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Memoria del curso 2011-2012

Durante el curso académico 2011-2012 se celebró nuevamente *En Construcción*, Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. El Seminario se planteó como una iniciativa para difundir las investigaciones que los estudiantes de posgrado llevan a cabo en el Departamento y, a la vez, como un espacio de intercambio de enfoques y metodologías de trabajo. Entre octubre de 2011 y junio de 2012 se organizaron nueve sesiones que acogieron un total de doce presentaciones. Además de los trabajos en curso de posgraduados del Departamento, en esta edición se presentaron también investigaciones realizadas por doctorandos de la Universidad Complutense de Madrid. A continuación se relacionan los participantes y los resúmenes de cada una de las sesiones.

Página web:

http://www.uam.es/departamentos/filoyletras/harte/12-EN_CONSTRUCCION/en_construccion-12.html

Coordinadora académica: María Cruz de Carlos Varona. Coordinador: Víctor Rabasco García

Juan Isaac CALVO PORTELA: *La iconografía de la Santa Comunión en el contexto tridentino. Un ejemplo carmelitano de la Biblioteca Nacional de España*

juaniscportel6@hotmail.com

En el Concilio de Trento se hizo un especial hincapié en la defensa de los Sacramentos y muy especialmente en el de la Eucaristía, debido a la actitud crítica de los reformadores respecto a aquellos. Esto provocó que desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII proliferasen las obras de arte en las que se hace una encendida defensa de los mismos, siendo quizás el arte de la estampa el que tuvo un mayor desarrollo, pero cuyo estudio ha estado relegado a un segundo plano frente a las “artes mayores”. Uno de los motivos que tuvieron un mayor apogeo fueron las comuniones milagrosas, en las que el propio Cristo, unos ángeles o un santo difunto descienden a la tierra para dar la comunión a otro santo u otra santa. Este tipo de imagen va a ser muy frecuente entre los santos y beatos de las distintas órdenes religiosas, ya que de este modo destacaban su ferviente devoción por la Eucaristía. En concreto este estudio se centra en el estudio de una estampa flamenca de Abraham Diepenbeke y Conrad Lauwers, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, en la que se representa a santa María Magdalena de Pazzi recibiendo el Santísimo Sacramento de san Alberto de Jerusalén o san Alberto de Mesina. De esta forma se hace hincapié en la profunda devoción de esta santa carmelita por la Eucaristía.

Marta Díez YÁÑEZ: *El papel del museo como agente educativo*

martady@gmail.com

La nueva política museística que surge en los años 60 del siglo pasado desarrolla un nuevo concepto de museo más preocupado por el público que por el objeto. Este pasa de ser un contenedor a considerarse un espacio de diálogo. El papel activo que desempeña a partir de entonces el visitante hace que la institución se replantee su misión y enriquece su carácter conservador con perspectivas también pedagógicas. Este cambio corre paralelo a los estudios sobre la percepción que se desarrollaron en el campo educativo, los cuales desembocaron en la valoración de la educación estética como agente de desarrollo cognitivo y en la aparición del concepto de Educación Artística. Este trabajo pretende entrelazar ambas trayectorias con el fin de marcar los hitos importantes que han llevado al museo a constituirse en lo que hoy conocemos.

Sara FUENTES LÁZARO: *La “tercera vía” de la arquitectura barroca en el siglo XVIII español*

sarafuenteslazar@ghis.ucm.es

El arquitecto, pintor y teórico Andrea Pozzo (1642-1709) expuso su personal concepto de creación artística a través de un sistemático despliegue de representaciones arquitectónicas en su tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693-1700). En esta propuesta se analiza un aspecto de la difusión de este lenguaje deudor del Barroco experimental italiano en la arquitectura religiosa del Sur y del Levante español de la primera mitad del siglo XVIII. La utilización de este modelo en las catedrales de Valencia, Cádiz o Murcia, permite plantear la cuestión de si existe una corriente alternativa al casticismo arquitectónico y al clasicismo patrocinado por los Borbones.

Francisco HERNÁNDEZ SÁNCHEZ: *Esmaltes “mudéjares”*

francisco.hernandez@uam.es

La influencia del arte hispanomusulmán en los reinos cristianos es constante a lo largo de toda la Edad Media hispana. Entre otros tipos de manifestaciones artísticas, la presencia de esmaltes de naturaleza islámica formando parte de la decoración de piezas cristianas de carácter religioso o profano ha llevado a suponer la existencia de talleres específicos en los que trabajaron maestros de origen hispanomusulmán para comitentes cristianos, responsables de los mencionados esmaltes, a los que podríamos denominar “mudéjares”. El objetivo de este trabajo es el estudio de estos esmaltes “mudéjares” a lo largo del siglo XV hispano, y especialmente en la corte de Isabel la Católica. Se estudia la posible localización de esos talleres, el tipo de esmalte realizado, así como los principales motivos decorativos. El trabajo se completa con el estudio detallado de algunas piezas destacadas que presentan este tipo de esmaltes en su decoración, por ejemplo tallas de carácter devocional privado, encuadernaciones de libros y otros objetos suntuarios.

Érika LÓPEZ GÓMEZ: *La escritura gótica como representación artística*

erika.lopezg@titulado.uam.es

El estudio de los caracteres de una grafía y su evolución a través del tiempo es uno de los principales ámbitos de trabajo de la ciencia paleográfica, pero su importancia va mucho más allá. Desde una perspectiva histórica, un análisis sistemático de las letras lleva a obtener una serie de indicios que permiten la datación de un documento. Sin embargo, la escritura puede llegar a ser una verdadera representación artística. Tal es el caso de la grafía gótica, cuyas morfologías más posadas, elegantes, orna-

mentales y caligráficas muestran el virtuosismo y habilidad de los amanuenses, auténticos maestros artesanos de la caligrafía.

Lidia MATEO LEIVAS: *Fernando Sánchez Castillo y la memoria delirante. Nuevas estrategias para (re)crear la memoria transgeneracional*

lidiamateoleivas@gmail.com

La emergencia global de la memoria ha tenido una fuerte repercusión en la producción artística contemporánea de países como Alemania o Argentina. En España, sin embargo, pocos artistas se han atrevido a buscar los cauces desde los que (re)crear nuestra memoria reciente. Sobresale entre ellos Fernando Sánchez Castillo (1970) quien, con un estilo informal e irónico que no resta profundidad a sus propuestas, plantea una nueva opción basada en la caricaturización, la parodia y el sarcasmo. Sus delirantes *postperformances* retoman la estrategia de tergiversación del situacionismo francés para no sólo enfatizar y criticar cuestiones del pasado, sino también proponer una reflexión sobre nuestro presente.

Natalia MENESES MILLÓN: *Versiones múltiples plurilingües: identidad y problemática cultural*

natalia_meneses_millon@hotmail.com

Este trabajo propone una aproximación a la identidad de un fenómeno cinematográfico y cultural de creciente interés en la historiografía de las últimas décadas: las versiones múltiples plurilingües. Se cuestionan las diferentes formas de aproximación a su estudio, ya que mientras que tradicionalmente este tipo de filmes han sido infravalorados en la historia del cine por su escaso peso "artístico" y la opacidad de su autoría, los estudios más actuales revalorizan su naturaleza heterogénea y su capacidad para adaptarse a las distintas problemáticas culturales, sociales e industriales de los países a los que se destinaba cada versión. Estos filmes han alcanzado un significado mucho mayor que el de un mero experimento para superar las barreras del idioma que surgen con la aparición del cine sonoro, superando también sus límites temporales como, por ejemplo, con las coproducciones italo-hispánicas de finales de los años 30 y 40. Para todo ello, la particularidad del caso hispano es el eje vertebrador del discurso.

Diana OLIVARES MARTÍNEZ: *La promoción artística del episcopado en Castilla durante el siglo XV: una aproximación a su estudio*

dianaolivaresmartinez@hotmail.com

El objetivo de este trabajo es realizar una aproximación al estudio de la promoción artística del episcopado en el reino de Castilla durante el siglo XV. Es en este periodo, al igual que ocurrió durante el resto de la Edad Media, cuando los obispos se presentan como los promotores más importantes y con mayor proyección, dando lugar a importantes empresas artísticas equiparables a las originadas desde la Corona. En esta ocasión, se pretende ver cuál ha sido el tratamiento de este tema desde la historiografía y qué vías quedan abiertas a la investigación.

Ángel PEÑA MARTÍN: *Arte, imagen y conventos en el Quito Virreinal, siglos XVI-XVIII. El ciclo litúrgico de Navidad*

angel.pmartin@hotmail.com

Superados los debates historiográficos acerca de la originalidad del arte quiteño y su definición como escuela, se afronta el estudio de dos de sus producciones artísticas más destacadas en el campo escultórico, como fueron los nacimientos y las imágenes del Niño Jesús, en el marco de los conventos femeninos del Quito Virreinal. Los datos que aporte este estudio, bajo la perspectiva de la experiencia de lo sagrado y la Antropología del arte, serán de vital importancia no sólo para un mejor conocimiento del fenómeno belenista y del culto al Divino Infante en Quito, sino también para una comprensión

mayor de la estética, las funciones sociales y los sistemas productivos del arte barroco hispanoamericano, así como para el discernimiento de problemas más complejos que requieren un profundo estudio interdisciplinar como son las identidades locales, las concepciones religiosas y los comportamientos de la sociedad virreinal quiteña.

Inés PLASENCIA CAMPS: *Fotografía en Guinea Ecuatorial en la época colonial: imagen, opinión pública e identidades*

inesplaseencia@yahoo.es

España, de la mano tanto de cargos políticos como de misioneros y administradores de fincas agrícolas, generó toda una colección de fotografías (desde postales hasta imágenes destinadas a revistas especializadas) que causarían un determinado impacto en la población española y condicionarían su visión de la realidad de Guinea Ecuatorial. Esta intervención analiza los signos y códigos utilizados en esta nada inocente representación, desde su origen en el imaginario europeo de África hasta los intereses concretos de ese período colonial español, haciendo hincapié en su recepción entre la población metropolitana y en las repercusiones en la identidad de los indígenas.

Manuel POLLO CABALLERO: *Die Neue Wilde, los nuevos salvajes de la pintura alemana*

manuelpcaballero@gmail.com

Con la pintura de la década de los 80 del siglo XX culmina en Alemania un proceso de recuperación de la práctica pictórica que había comenzado en Europa a mediados de los años sesenta y cuyos representantes germanos fueron conocidos como neoexpresionistas. En esa década de los ochenta se desarrolló el trabajo de varios pintores nacidos a mediados de siglo que, pertenecientes a la segunda generación del movimiento neoexpresionista, fueron bautizados como los *Nuevos Salvajes* (en alemán *Neue Wilden* o *Neue Heftige*). Los Nuevos Salvajes forman un grupo heterogéneo de artistas que contribuyó con su labor, abordada de manera muy dispar, a culminar ese proceso de redención de la pintura alemana que habían iniciado en los años sesenta figuras como Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke, Gerhard Richter o Anselm Kiefer, cuyo hacer volvía a su vez la mirada a una de las primeras vanguardias históricas, el expresionismo alemán, nacido en 1905 con el grupo de artistas *Die Brücke*, así como al legado de *Der Blaue Reiter*, el almanaque publicado en 1912 por Vasily Kandinsky y Franz Marc.

Víctor RABASCO GARCÍA: *La arquitectura palatina del siglo XI en al-Andalus: entre la arqueología y la literatura*

victor.rabasco@estudiante.uam.es

Posiblemente los palacios taifas sean una de las fuentes más significativas para comprender la historia del siglo XI en la Península Ibérica. En ellos cada monarca evidenció sus necesidades defensivas y sus ambiciones políticas, todo ello configurado por un lenguaje artístico heredero de lo califal pero con numerosas innovaciones estilísticas, algunas asumidas gracias al comercio mediterráneo y otras surgidas en al-Andalus. Sin embargo, cuando nos proponemos estudiar esta arquitectura palaciega existe un gran problema debido a la escasez de vestigios materiales, aunque, como compensación, encontramos en la literatura de la época una vía de investigación que suple aquella carencia gracias a las minuciosas descripciones de dichas edificaciones. Así pues, el propósito es analizar y comparar los restos conservados de los palacios taifas con los textos que hacen referencia a ellos, tratando de comprender de este modo el papel que desempeñaba el arte dentro de la historia social del poder andalusí durante esa centuria.