

Los enterramientos reales de Córdoba y el particularismo religioso andalusí en el contexto de la arquitectura funeraria islámica hasta el siglo X

Concepción Abad Castro e Ignacio González Cavero
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 16 de julio de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 7-18
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

En este artículo nos preguntamos por la ausencia material de un mausoleo dinástico en la Córdoba Omeya. Analizamos las noticias referidas a los enterramientos de los monarcas, en las diversas fuentes, y ello nos lleva a plantear el particularismo cordobés en este aspecto, en gran medida determinado por las prácticas religiosas Malikíes.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura funeraria islámica. Córdoba. Enterramientos reales. Omeya.

ABSTRACT

In this article we wonder about the physical absence of a dynastical mausoleum in the Umayyad Cordoba. We analyze the news which refers to the monarchs' burials, on the different sources, and this leads us to set out the Cordoba's singularity on this way, in a great extent determined by the Malikies' religious practices.

KEY WORDS

Funerary Islamic Architecture. Cordoba. Royal burials. Umayyad.

Es opinión generalmente admitida entre los especialistas que el origen de la arquitectura funeraria en el Islam debe buscarse en las primeras construcciones erigidas para perpetuar la memoria de mártires, santos o místicos. Sin embargo, esta costumbre, que enseguida sería adoptada también en el seno de la realeza, se materializó a pesar de las claras prohibiciones y recelos que existían acerca de elevar cualquier monumento o edificación sobre una tumba.

Sabido es que el propio profeta recomendaba practicar los enterramientos a ras de suelo y condenaba que se convirtieran en lugares de culto o se elevaran monumentos funerarios sobre ellos. Igualmente, en los hadices se encuentran numerosas interdicciones en el mismo sentido, que no siempre fueron recogidas al ponerse por escrito el contenido de los mismos. En ellos se expresa clara-

mente la inconveniencia de erigir construcciones u orar sobre las tumbas, instándose incluso a realizar las inhumaciones en el interior de las casas o edificios ya existentes, sin ni siquiera revestirlas de ladrillos o mortero de cal en los laterales y en la parte superior. Cualquiera de estas prácticas podría resultar nociva o adversa para el propio difunto que, en el contexto de sus formulaciones teológicas, estaba presente física y mentalmente en la tumba. La utilización de ladrillos y cal para revestir la tumba, puesto que ambos son materiales expuestos al fuego, podrían desecar no sólo el cuerpo, sino también el alma de la persona fallecida. Es posible que este temor condujera a la idea muy extendida en el Islam de colocar las tumbas en lugares con frescura o sombra, retomando así una vieja costumbre de Mesopotamia y la Arabia preislámica¹.

A pesar de ello, poco a poco en el Islam fueron levantándose edificios de todo tipo sobre las tumbas. Y si es cierto que las manifestaciones materiales más claras se remontan al siglo IX, tal como ya afirmaban K.A.C. Creswell² y O. Grabar³, en opinión de otros autores las primeras construcciones funerarias se llevaron a cabo incluso en vida del profeta. Yūsuf Rāḡib alude a varios ejemplos de edificaciones desde el año 7 de la Hégira (628/629) en adelante, intensificándose la tendencia a lo largo y especialmente a fines del siglo VIII, con la intención de señalar y proteger las sepulturas de los mártires⁴.

Puede decirse que el modelo más generalizado es el de *māshad* que, generalmente, se emplea con el significado de capilla funeraria, uno de cuyos primeros ejemplos debió ser, en opinión de Yūsuf Rāḡib, la de Muammad b. Abī Bakr, hijo del califa Abu Bakr, levantada hacia el año 39 (659/660) en El Cairo⁵.

Ya en periodo omeya, cuyos califas parecen haber respetado en mayor medida la tradición respecto a los usos funerarios, está documentado el deseo de al-Wallīd de elevar un mausoleo para custodiar las reliquias de San Juan Bautista, descubiertas en el proceso de construcción de la gran mezquita de Damasco. Su deseo no fue llevado a cabo, pues finalmente la cripta que albergaba los restos del santo, según la tradición, quedó bajo suelo y señalada únicamente por una columna diferente a las otras, en el interior del oratorio, donde hoy se levanta el mausoleo.

En Medina, el lugar donde se había depositado el cuerpo del propio Mahoma, enterrado, como es sabido, en el interior de su casa, reconstruida y convertida en mezquita entonces, fue rodeado por un muro pentagonal, recinto que pasó a conocerse como “*rawḍa*”, probablemente acatando el deseo del profeta quien dijo: “entre mi tumba y mi mimbar sólo hay un jardín de entre los jardines del paraíso (“*yanna*”)”⁶ (Fig. 1).

Fue igualmente en época omeya cuando comenzaron a levantarse los primeros *martiría* alíes, entre los que destaca, sin duda, la *māshad* de al-Husayn, que murió en Kerbala en el año 61 (680). Según la tradición, el santuario, que se denomina a veces como *saqīfa* (galería, pórtico) y otras como *qubba*, era visitado por los peregrinos que debían entrar por la puerta oriental (lo que indica que tenía más de una), pararse para rezar, avanzar con el pie derecho, después con el izquierdo y, finalmente, pararse ante la tumba. Desgraciadamente, la demolición de este edificio nos ha impedido conocer la tipología concreta empleada en él, que se nos presentaba como una de las manifestaciones funerarias más antiguas. Por último, algunas noticias poco claras nos hablan de la existencia de cúpulas sobre enterramientos de esta misma época⁷.

Sin embargo, en relación con los propios califas, todo parece indicar que fueron enterrados posiblemente en el

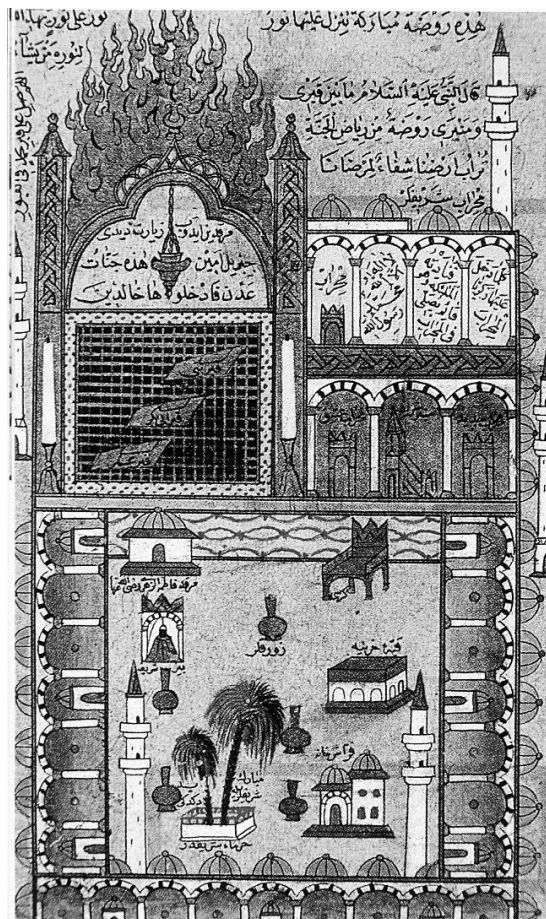


Fig. 1. Tumba de Mahoma en Medina. Miniatura iraquí del s. XIV (G. Mandel Khân).

interior de sus palacios, sin que tengamos constancia, ni siquiera documental, de edificaciones realizadas para tal fin.

Va a ser en época abasí cuando se intensifique la costumbre de levantar monumentos funerarios de variadas tipologías, coincidiendo con la erección en mayor número de construcciones en torno a la figura de santos o mártires, circunstancia esta última que, como ya hemos señalado, es determinante para la aparición y el uso generalizado de mausoleos en el Islam, a lo largo de los siglos IX y X.

Refiriéndonos expresamente a los enterramientos de los califas abasíes, se documentan variantes y un proceso evolutivo que conviene analizar, aunque sea de forma sintética⁸.

En un principio, todo indica que los monarcas fueron enterrados en palacios, dentro y fuera de Bagdad. El primer califa, al-Saffāh, recibió sepultura en el palacio de Hāshimīyyah, cerca de al-Ambār en el Eúfrates (754), y este uso se generalizó entre sus sucesores a lo largo del

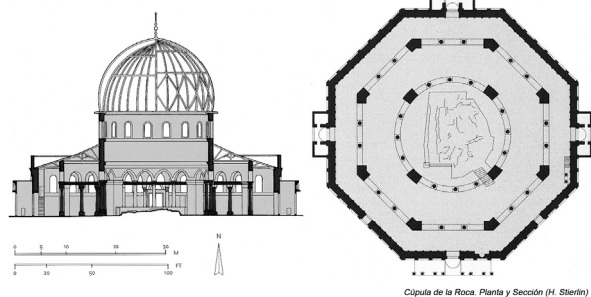


Fig. 2. Cúpula de la Roca. Planta y sección (según H. Stierlin)

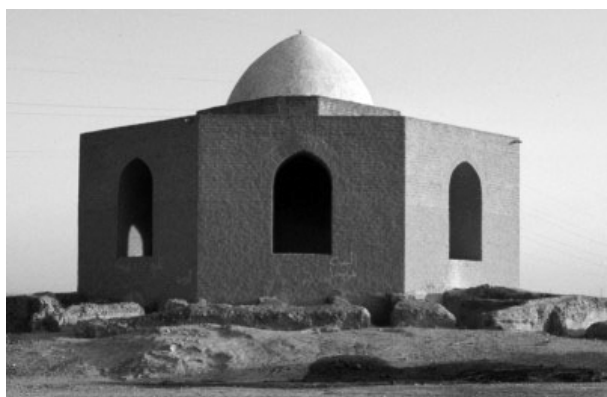


Fig. 4. Qubbat al-Sulaybiya

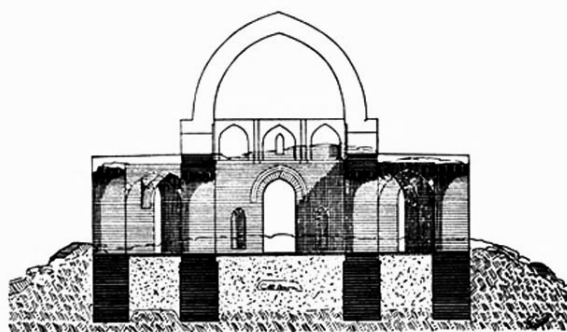


Fig. 3. Qubbat al-Sulaybiya. Planta y sección (según Herzfeld).

siglo VIII. En la centuria siguiente, los sucesivos gobernantes, hasta al-Muntasir, fueron enterrados indistintamente en “*turbas*”⁹ o en jardines, también en el contexto de palacios o mansiones particulares¹⁰.

Un enterramiento algo peculiar y documentado con más detalle en las fuentes es el de Hārūn al-Rashīd, muerto en 809, quien, según algunas noticias, recibió sepultura en un jardín y, tal como se desprende de otras, fue inhumado en un mausoleo, mandado edificar por su hijo al-Ma’mūn en Sanābād, conocido con el nombre de Qubba al-Hārūniyya, donde también descansaría el octavo imán alida, convirtiéndose así el propio mausoleo o el contexto donde se encontraba en un lugar de culto¹¹. Como vemos, para definir este enterramiento se emplea el término *qubba* que designa siempre una construcción sobre la tumba y que se asocia a la presencia en ella de una cúpula¹².

A partir de al-Mu’tasim, va a ser la ciudad de Samarra la que acoja el mayor número de enterramientos reales. Efectivamente, el propio al-Mu’tasim (842) recibirá sepultura en el palacio de Jausaq al-Khāgānī; al-Wāthiq (847) en el Hārūnī y al-Mutawakkil (861) en el Qaṣr

Ja’farī, conjunto que fue completado por él mismo¹³. Es decir, todos ellos fueron enterrados en lugares concretos, dentro de los distintos palacios erigidos en esta segunda gran capital abasí.

Y fue en esta misma ciudad donde se levantó el más antiguo mausoleo conservado. Nos referimos a la Qubbat al-Sulaybiya, que acogería los restos de tres califas, al-Muntasir (862), al-Mu’tazz (869) y al-Muhtadī (870). Este mausoleo, que no constituye realmente un enterramiento dinástico¹⁴, fue mandado construir por la madre, de origen griego, del primero de ellos, a la orilla del Tigris, en el barrio conocido como Qaṣr al-ṣawāmi’, dato que plantea la duda de si realmente era un edificio aislado o, por el contrario, estaba enclavado en un palacio o, incluso, en un jardín¹⁵. Son varias las interpretaciones que se han escrito respecto al origen formal de este mausoleo. La opinión más generalizada es que se inspiró en la Cúpula de la Roca (Fig. 2), si bien conviene matizar que el espacio central de la Qubbat al-Sulaybiya es cuadrado, aunque al exterior se presente con forma poligonal (Fig. 3 y 4). También se han señalado otros posibles precedentes, dentro y fuera del mundo islámico, insis-

tiéndose en su contemporaneidad respecto a los mausoleos alíes, documentados en las fuentes, pero no conservados en su estado inicial, a los que nos hemos referido más arriba¹⁶.

Si la Qubbat al-Sulaybīya fue realmente una construcción aislada, puede considerarse una excepción en la época, pues, en general, los califas abasíes hasta la décima centuria fueron enterrados en el interior de palacios, como hemos visto. Todavía en la primera mitad de la misma, varios monarcas recibieron sepultura en recintos áulicos. En el palacio de Tahir, en Bagdad, se documentan varios enterramientos reales, como es el caso de al-Mu'taḍid (902) y sus hijos al-Muktafi y al-Qāhir y, más tarde, al-Muttaqī (968)¹⁷. Algunas especificaciones permiten pensar en la existencia de un lugar determinado, acaso una *turba* en el interior de este recinto palatino¹⁸.

Cuando la madre de al-Muqtadir (932) mandó construir para él una tumba, calificada en las fuentes como *turba*, en el antiguo cementerio de al-Ruṣāfa, en Bagdad, algo estaba cambiando, pues éste sí iba a ser un mausoleo dinástico y, al parecer, monumental. En efecto, esta gran turba recibió los cuerpos de la mayoría de los miembros de la familia real abasí, a partir de al-Muqtadir¹⁹. Debió ser una espléndida construcción, posiblemente rematada por una cúpula y rodeada por un ambulatorio poligonal, retomando así el modelo de la Qubbat al-Sulaybīya, dando por hecho, que el mausoleo de al-Ruṣāfa fuera, en efecto, erigido en torno a la fecha de la muerte de al-Muqtadir (932), puesto que el cementerio en sí ya existía desde antiguo.

De tal forma, estos dos mausoleos abasíes responden a un modelo concreto, que formalmente puede relacionarse con la Cúpula de la Roca y, acaso, con la vieja tradición martirial no islámica, aunque con matices particulares.

Sin embargo, va a ser el edificio cúbico, cubierto con cúpula, el que se adopte de una forma más generalizada. De cronología prácticamente contemporánea al mausoleo de al-Ruṣāfa, es el samaní de Bukhārā (Fig. 5). Aunque la tradición lo considera como sepultura del Ismā'īl ibn Aḥmad (892-907), es opinión generalmente admitida que la construcción se efectuó con posterioridad a la muerte de este gobernante, quizá el más significativo de la dinastía (819-1005). Se trata de una qubba emplazada en origen en un cementerio, aunque con el tiempo nos hayamos acostumbrado a verlo aislado en el paisaje del lugar, cuya calidad, armonía tanto de la obra como de la decoración, indican que probablemente no fue el primero de este tipo en realizarse²⁰.

También los buyíes o buwaihíes, dinastía que gobernó en Irán occidental y Mesopotamia entre 945 y 1062, según las informaciones del geógrafo al-Muqaddasī (985), construyeron grandes mausoleos dinásticos, como el de Ray, una de sus capitales, al sur del actual

Teherán²¹. En el mismo territorio de Irán, a partir del siglo X se edificaron numerosas qubbas y un modelo de mausoleo que después tendría una gran incidencia en la región. Nos referimos a las torres funerarias, cuyo ejemplo más significativo es la de Gunbad-i Qābūs, mandada construir por Qābūs ibn Wushmgir (978-1012), un soberano de la dinastía ziyarī local²².

El modelo de qubba se impondrá también en otros ámbitos geográficos, como es el caso de Egipto. El mismo al-Muqaddasī alaba los maravillosos mausoleos de los cementerios egipcios, sólo comparables, en su opinión, al de Ray²³.

En efecto, desde época fatimí, pues de periodos anteriores no han llegado ejemplos hasta nosotros²⁴, en Egipto se va a desarrollar una gran arquitectura funeraria, teniendo allí una incidencia especial la construcción de edificios relacionados con mártires y, especialmente, con el culto y veneración a los descendientes de Alí²⁵.

Yūsuf Rāgib, señala que el nombre de Maṣāhid que recibió el barrio situado en la región de al-Marāḡa, entre la mezquita de Ibn Tūlūn y el mausoleo de Nafisa, deriva de la existencia en ese lugar de santuarios donde se veneraban tumbas atribuidas a miembros de la familia del profeta. Este enclave fue abandonado con la desaparición de la dinastía tuluní y una vez fundado El Cairo, bajo los fatimíes, se convirtió en un lugar de paso obli-gado entre la antigua capital Fuṣṭat y la nueva.

Es éste quizá uno de los más antiguos conjuntos funerarios de Egipto. Diversos santuarios, mencionados en las fuentes indistintamente con los términos de maṣgid o de maṣhad, surgieron allí en época fatimí, pero fueron reconstruidos o remodelados en periodos posteriores²⁶.

Como vemos, en Egipto, todo parece indicar que existía ya una tradición funeraria anterior a la época fatimí, pero va a ser bajo el gobierno de esta dinastía, cuando, como hemos señalado, se generalice la construcción de edificios funerarios. No obstante, los monumentales conjuntos conservados no corresponden a las primeras etapas de la misma. Es el caso de los cementerios de Aswan, con más de cuarenta mausoleos de los siglos XI-XII, de Sab'a Bannat, a las afueras de El Cairo, o el gran conjunto de Qarafa al-Kubra (Fig. 6). En todos ellos domina el tipo de qubba cubierta con cúpula sobre variados tambores poligonales, que les dan un aspecto característico, encontrándose similitudes con los edificios cupulados de Ifriqiyya.

También conocemos la existencia de mausoleos erigidos en el interior de palacios, como el que mandó construir al-Mu'izz (953-975), para enterrar a sus antepasados, a quienes hizo trasladar precisamente desde Ifriqiyya. Del mismo modo, a través de ejemplos del cementerio de Aswan y especialmente el de Sharīf Tabāṭabā', a las afueras de la misma ciudad de El Cairo, constatamos también el uso de māshad o mezzitas fune-

rarias en Egipto. Es, esta última, una estructura interesante, fechada a mediados del siglo X (943). Se configura con nueve tramos, cubiertos con cúpulas y completamente abierta al exterior, mediante arcos²⁷.

En definitiva, hemos visto a través de estos ejemplos, cómo desde el siglo IX, se hace realidad la costumbre de erigir construcciones sobre las tumbas, a pesar de las prohibiciones iniciales. Entre ellas destacan las “turbas” materializadas con mausoleos, configurados frecuentemente como “qubbas”, en cementerios o palacios, y sobre las que las fuentes escritas informan de manera más o menos detallada.

Respecto a al-Andalus, objetivo principal del presente trabajo, la primera circunstancia a señalar es la parquedad de noticias documentales que poseemos acerca de los enterramientos reales. En las diferentes fuentes escritas leemos reiteradamente que los sucesivos emires y califas, hasta al-Ḥakam II, fueron inhumados en el alcázar de la capital, pero las precisiones acerca del lugar o del enterramiento en sí son mínimas. No percibimos intención alguna por parte de los autores de ensalzar o tan sólo dejar constancia clara de cómo y de qué manera recibieron sepultura los monarcas, ni siquiera al hablar de los dos grandes califas del siglo X. Al contrario, parece intuirse una voluntad generalizada de silenciar esos datos, como si no se quisiera dar importancia al aspecto material de un acontecimiento tan importante.

Se han consultado las obras de los distintos autores árabes, contrastando traducciones y textos originales, siempre que ha sido posible, con el fin de verificar la información real y la terminología concreta empleada, que hemos introducido en la redacción.

Las noticias más puntuales, dentro de esa parquedad general²⁸, son las que proporcionan la obra anónima del *Dirk bilad al-Andalus* e Ibn Ḥayyān²⁹. A través de ambos puede confirmarse la existencia de un ámbito, que se designa con el término “turba”, destinado a los enterramientos reales en el alcázar, ya desde la época de ‘Abd al-Rahmān I. En el *Dirk* se dice: “Murió el iman ‘Abd al-Rahmān al-Dājil en Mérida, del Yawf al-Andalus, el martes, a seis noches por pasar de rabi’ II del año 172 (30 de septiembre de 788). Su cadáver fue transportado a Córdoba y allí fue enterrado, rezando la oración fúnebre su hijo Hisam”³⁰, pero Ibn Ḥayyān, al referirse a Sulayman (hijo de ‘Abd al-Rahmān) especifica que “fue decapitado y su cabeza enviada al emir (se refiere a al-Ḥakam I), que la remitió a Córdoba, donde fue expuesta, al tiempo que ordenó traerle el cuerpo, que enterraría en el mausoleo (“turba”), dentro del palacio (“al-Qasr”), junto a su padre y ascendientes”³¹.

Ḥiṣām I, según el *Dirk*, “Murió la noche del jueves, ocho de safar del año 180 (22 de Abril de 796), a los treinta y tantos años. Fue enterrado en el alcázar y le rezó las oraciones fúnebres su hijo al-Ḥakam. Había perma-

necido en el trono siete años y nueve meses. La causa de su muerte fue un ataque de atrábilis que le provocó una angustia tal que le debilitó el juicio; tan intensa, aguda y prolongada fue que lo llevó a la tumba (“al-qabr”)³².

Ibn Ḥayyān, quien a su vez lo toma de al-Razī, al relatar el fallecimiento del propio al-Ḥakam I dice: “El emir Al-Ḥakam falleció entre las oraciones de mediodía y tarde del jueves, quedando catorce noches del mes de ḍulḥiġġah del año 206 h., quedando siete del mes solar de mayo de este mismo año. Rezó por él su hijo y sucesor, el emir ‘Abdrrahmān, y fue sepultado dentro del Alcázar (“al-Qasr”), en el mausoleo de los califas (“turbat al-Julāfā” o “turbat al-Jalifatus”), conocido entre ellos como “Arrawḍah”, junto a su padre y abuelo, al viernes siguiente”³³. Esta es la información más precisa que poseemos. A través de sus palabras confirmamos la existencia de la turba de los califas en el interior del alcázar, pero además se añade un matiz que nos parece de suma importancia, referido al término “rawda”. La turba no se encuentra en la rauda, como a veces se ha interpretado, sino que es ella misma la que se califica como tal. Es decir, no estamos hablando de un supuesto jardín donde se procedió a los enterramientos.

Ibn Ḥayyān añade, citando de nuevo a al-Razī : “El emir ‘Abdrrahmān (‘Abd al-Rahmān II) accedió a la sucesión en el Alcázar de Córdoba el viernes, quedando tres noches del mes de ḍulḥiġġah del año 206 (...). Mientras tanto se ocupaba de las exequias de su difunto padre, Alḥakam, con gran ceremonia, llevándole a su sepulcro (“Ramsiḥi”)³⁴ en el mausoleo (“turba”) interior del Alcázar (“al-Qars”), haciendo por él la plegaria, al frente de toda la corte y enterrándolo junto a su abuelo Ḥiṣām (de ‘Abd al-Rahmān II) : allí permaneció de pie junto a la tumba (“al-qabr”), impetrando para él la divina clemencia, hasta que lo cubrió la tierra, momento en que ‘Abdrrahmān se sentó cabizbajo en el suelo, sin ningún tipo de alfombra y pronunció en excelentes palabras el elogio fúnebre de su padre”³⁵. La especificación de la tumba en el interior del mausoleo, parece incidir en la idea señalada anteriormente. Es decir, un edificio o ámbito, donde se situaban los sepulcros o simplemente las fosas (“qubur” o “qobour”=plural de “qabr”) que recibían los cuerpos de los monarcas.

Respecto al enterramiento de ‘Abd al-Rahmān II, emir al que Ibn ‘Idārī en su relación omite³⁶, circunstancia que se repite en el *Dikr*, Ibn Ḥayyān señala que “muere a tres días pasados de Rabi’ II de este año [= 22 septiembre 852] y se enterró el jueves en la tumba de los califas en el Alcázar de Córdoba” y añade: “cerca de su tumba estaban enterrados sus hermanos al-Mugira y Umayya. Rezó la oración fúnebre su hijo, el emir Muhammad ‘Abd al-Rahmān”³⁷. Resulta cuando menos extraño que el autor sea tan escueto a la hora de dejar constancia de la inhumación, cuando hace una pormeno-

rizada descripción de los acontecimientos previos a la muerte del emir. Narra al detalle cómo fue llevado hasta la azotea que él mismo había mandado construir sobre la Puerta de los jardines, en el alcázar, para que pudiera contemplar el paisaje o cómo, levemente mejorado, antes de morir, ordenó que le acicalasen³⁸. Algo más precisa es la redacción de Ibn Ḥayyān: “Murió el príncipe ‘Abd al-Rahmān ben al-Hakam ben Hisam ben ‘Abd al-Rahmān ben Moawiya ben Hisam ben ‘Abd al-Malik ben Marwan a tres días pasados de Rabi’ II de este año y se enterró el jueves en la *Turbat al-Julafa*’ de Córdoba, le introdujeron en su *qabr* cerca de donde estaban enterrados sus hermanos al-Mugira y Umaya”³⁹.

De Muḥammad I sólo sabemos que fue inhumado, como señala el *Dirk*, en el alcázar de Córdoba: “Había salido un día el imán Muhammad a pasear por la Ruzafa (...) Al regresar de ese paseo tuvo un acceso de fiebre y murió ese mismo día; contaba entonces sesenta y siete años. El fallecimiento tuvo lugar la noche del jueves, penúltima de Safar del año 273 (4 de agosto de 886) y fue enterrado en el alcázar de Córdoba”⁴⁰.

Al-Mundir, que murió en Bobastro, fue trasladado hasta el alcázar de la capital, donde se le dio sepultura, junto al emir Muḥammad. En el *Ajbar Maymu’a*, se relata este hecho: “El mismo sábado que murió Al-Mondzir le sucedió su hermano Abd-Allāh. Los soldados se hallaban cansados de tan prolongado sitio, y apenas se divulgó la nueva de la muerte del Emir, las divisiones de los diferentes distritos y tribus se dispersaron cada cual por su lado. Mandó el Emir que permaneciesen en sus puestos, pero no fue obedecido, y tuvo que retirarse, a fin de ponerse a salvo de un ataque de los enemigos, llevando delante de sí el cadáver de su hermano, pues aunque le aconsejaron que lo enterrase allí, no quiso hacerlo, y lo llevó a Córdoba, donde lo enterró con sus antepasados, en el alcázar”⁴¹. Ibn Ḥayyān sobre la muerte del emir dice: “según ‘Isa b. Ahmad al-Razi “La proclamación (de Abd Allāh) se hizo en forma solemne y no hubo una sola objeción de parte de nadie; después de lo cual volvió a Córdoba con todo su ejército, conduciendo el catafalco de madera (*tabout*) de su hermano Al-Mundir sobre un camello que encabezaba la marcha de la comitiva en su viaje (...) Después de descansar del viaje y de remediar el estado deplorable de sus acompañantes, entró en el palacio del califato (*al-Qasr al-Jilafa*) el lunes siguiente”⁴². Oró por su hermano Al-Mundir y lo sepultó al lado de su padre el Emir Muhammad, en la *Turbat al-Julafa*, conocida como *al-Rauda* dentro del mismo palacio (*al-Qasr*).”⁴³.

Cuenta Ibn al-Qutiyya: “Cuando supieron que el Emir Al-Mundir había muerto se produjo un desorden en medio de los campesinos y los tribales (...) Sus ministros (de ‘Abd Allāh) le aconsejaron abandonar el lugar, y así lo hizo, llevando consigo el cadáver de su hermano Al-

Mundir (...) En el acto ordenó que todo el mundo se pusiera en marcha, llegando a Córdoba en compañía de 40 jinetes, el día 13 del mes de Safar. Hizo el oficio religioso y luego le sepultó en el “*madafin*” de sus padres los jalifas en *al-Rauda*”⁴⁴.

Respecto a Abd Allāh, Ibn ‘Idārī, como ya hemos señalado, se limita a decir que fue sepultado en el alcázar de Córdoba, con sus abuelos los califas. “El imán ‘Abd Allāh b. Muhammad falleció el jueves primero de rabi’ I del año 300 (15 octubre 912); le rezó las oraciones su nieto y sucesor ‘Abd al-Rahmān y fue enterrado en el alcázar”. Así se pronuncia A. Arjona, sin especificar la fuente de donde toma la información⁴⁵. Sin embargo, el mismo autor, en otro lugar precisa: “Abd Allāh fue enterrado en el “jardín de los califas” (*Rawdat al-Julafa*)”⁴⁶. Datos similares ofrece la *Crónica anónima de ‘Abd al-Rahman III al-Nasir*. En ella se dice: “Terminó la ceremonia de la jura para las clases elevadas a la hora de la oración meridiana de ese día, en la que Abd al-Rahman, acompañado de los visires y altos funcionarios del Estado, dejó el trono para hacer la oración fúnebre por su abuelo e inhumarlo en su sepulcro (“*madfan*”) en la *Rawdat al-Julafa* de Córdoba”⁴⁷.

Desconocemos la fuente en que se fundamenta, porque no la indica, José Antonio Conde, para afirmar que Abd Allāh mandó labrar un magnífico sepulcro, con el fin de acoger el cuerpo de su madre, Athara, y enterrarla en el alcázar de al-Ruṣāfa, celebrándose el entierro con gran pompa. Pero, además añade que el monarca “triste desde entonces no pensaba si no en su muerte, y mandó hacer otro sepulcro cerca del de su madre, para que en él le diesen sepultura”⁴⁸. Es evidente que este último deseo no se cumplió, pues Abd Allāh fue enterrado en el alcázar real.

A modo de síntesis, antes de ocuparnos de los califas ‘Abd al-Rahmān III y al-Hakam II, sobre los que contamos con informaciones controvertidas, podemos confirmar que en Córdoba, en el interior del alcázar, desde ‘Abd al-Rahmān I, existió un ámbito (“turba”), que, con el tiempo tuvo un carácter dinástico (“*Turbat al-Julafa*”), y que se conocía como “*rawdā*”. Es decir, la rauda era el propio lugar de enterramiento, como ya hemos señalado más arriba y no debemos pensar en un jardín como tal, donde se procedió a las inhumaciones, sino que el término implica el “concepto” de jardín sí, pero del Paraíso⁴⁹. Y, en este sentido, podemos pensar en un espacio cercado⁵⁰, que recuerda el de la tumba del propio profeta, que él designó con este nombre y en torno a la cual, después de su fallecimiento, se colocó un muro pentagonal, que se llamó del mismo modo. Acaso se intentó emular en la Córdoba emiral y califal unos usos funerarios antiguos, quizá los recomendados por el propio profeta, imbuidos de privacidad, de cierto ascetismo y, aparentemente, desprovistos de símbolos o mate-

rializaciones que, por otro lado, no habrían sido extraños al tratarse de soberanos.

Retomando nuestra exposición, el último autor citado, sorprendentemente, afirma que los dos primeros califas, ‘Abd al-Rahmān III y al-Ḥakam II, recibieron sepultura en al-Rusafa. Dice concretamente: “Allí (en Madinat al-Zahra) la noche del miércoles día dos de la luna de ramazan del año trescientos y cincuenta, a los setenta y dos años de su edad, y cincuenta años, seis meses y tres días de su reinado, que ninguno de su familia reinó más largo tiempo (...) Acabada la ceremonia (la de la aclamación de al-Ḥakam) en Medina Azara el jueves, envió al día siguiente a Córdoba el cadáver de su padre con grande acompañamiento, y se le puso en un magnífico mausoleo en el panteón de la Rusafa”⁵¹. Y respecto a al-Ḥakam: “Falleció en Medina Azara a dos de safar del año trescientos sesenta y seis, a los sesenta y tres años de su edad, y quince años, cinco meses y tres días de su reinado. El féretro de Alhakem fue acompañado de todos los caballeros de la ciudad y de infinita gente que acudió de la comarca. Fue enterrado en su sepulcro del cementerio de la Rusafa. Hizo oración por él su hijo Hixem, que descendió al sepulcro y salió de él sin poder contener sus lágrimas”⁵².

Sabemos que la vieja residencia de ‘Abd al-Rahmān I, siguió en uso después de su muerte y tenemos constancia documental de que en tiempos de Muḥammad I, por orden suya, dado que era su residencia de recreo preferida, se hicieron importantes construcciones en al-Ruṣāfa. Entre ellas, las fuentes destacan, la edificación de un gran salón (*maḥlis*) revestido de lujo y ornato⁵³, pero nada indica que en este establecimiento hubiera panteón alguno y tampoco parece lógico que los dos gobernantes más relevantes de Córdoba, fueran enterrados en un lugar distinto al de sus predecesores. De haber sido así, probablemente habrían optado por Madinat al-Zahrā’⁵⁴.

Al margen de estas consideraciones, cuyo respaldo documental desconocemos, y volviendo a la figura de ‘Abd al-Rahmān III, resulta más extraña aún la escasez de noticias acerca del tema que nos ocupa, tratándose del primer califa de al-Andalus. En las fuentes escritas se hace referencia a la muerte de al-Nasir, ocurrida, como hemos señalado, en Madinat al-Zahrā’⁵⁵, y su traslado posterior a Córdoba, recibiendo sepultura en el alcázar. Al-Maqqari, sobre el lugar de enterramiento del califa dice: “desde Madinat al-Zahra’ sus hermanos, visires y oficiales (...) llevaron el cuerpo al *al-Qasr* de Córdoba para enterrarlo en la *Turbat al-Julafa*”⁵⁶.

Que fue inhumado allí nos lo confirma la noticia aportada por Ibn Ḥayyān y recogida a su vez por al-Maqqari, acerca de la visita que Ordoño IV, depuesto como rey, hace a al-Ḥakam II, en Córdoba: “Pasaron ante la Puerta del Alcázar, y, al estar Ordoño [por fuera],

entre las Puertas de la Azuda (Bab al-Sudda) y de los Jardines (Bab al-Ḥinan), preguntó por el lugar de enterramiento de al-Nāsir li-din Allāh. Le indicaron el sitio que corresponde en el interior del Alcázar, en la Rawda, que ocupa la tumba y entonces Ordoño se quitó el gorro, se inclinó ante el lugar de la tumba, y oró, tras lo cual volvió a ponerse el gorro en la cabeza”⁵⁶. Este relato, a la par de situar aproximadamente el lugar concreto del enterramiento o rauda, dentro del alcázar, pone de manifiesto que no debía existir ni siquiera un sepulcro señalado, como correspondería a un califa, sino que posiblemente era una tumba más, dentro del recinto.

En cuanto a su hijo y sucesor en el califato, al-ʿakam II, la oscuridad al respecto es aún mayor. Conocido es que, estando ya muy enfermo en Madinat al-Zahrā’, por consejo médico, se trasladó a Córdoba y, pocos días después, murió en el alcázar. “Falleció la noche del lunes, cuatro de safar y fue enterrado en la *Rawdat al-Julafa*, en *al-Qasr* de Córdoba”⁵⁷.

De tal manera y a la luz de las escasas noticias documentales, puede afirmarse, por un lado, que no debió existir en el alcázar de Córdoba un mausoleo como tal, pues no encontramos alusión concreta alguna que nos permita pensar en ello. La expresión “*turba*”, se interpreta con mucha frecuencia en la historiografía como mausoleo, pero puede indicar simplemente un espacio cerrado, como señalaba O. Grabar⁵⁸, sin un edificio expreso. Y, por otro, la turba cordobesa, independientemente de su materialización, se conoció con el nombre de rauda, lo que marca un matiz diferencial respecto a otros conjuntos, otorgando al lugar del enterramiento unas connotaciones concretas, a las que nos hemos referido más arriba y sobre cuya posible causalidad hablaremos en las próximas páginas.

Estas circunstancias parecen quedar avaladas por la ausencia de restos arquitectónicos claros en el interior del alcázar cordobés. Son varios los trabajos publicados al respecto, bien fundamentados en excavaciones arqueológicas o prospecciones en base a las escasas coordenadas de situación que aportan las fuentes, y en ellos no se ha formulado ninguna conclusión clara. Incluso existen ciertas dudas y discrepancias respecto a la ubicación precisa de la rauda, dentro del alcázar (Fig.7).

Las primeras investigaciones, buscando la rauda de los califas, fueron realizadas hacia 1929 por Rafael Castejón⁵⁹, quien, a partir de 1961, llevó a cabo excavaciones arqueológicas primero en los jardines que entonces eran del Palacio Episcopal, colindantes con la Plaza de los Santos Mártires, actualmente pertenecientes a la Biblioteca Pública Provincial. Y, posteriormente, en una zona situada más hacia el sur, hallándose diversos vestigios arquitectónicos importantes, pero que no se correspondían con las tumbas de los califas⁶⁰.

Alberto J. Montejo Córdoba, José Antonio Garriguet Mata y Ana María Zamorano Arenas, basándose en gran medida en el relato de Ibn Ḥayyān acerca de la visita de Ordoño IV a la tumba de ‘Abd al-Rahmān III, concluyen que debía localizarse aproximadamente en la mitad occidental del actual seminario de San Pelagio y la calle Amador de los Ríos, circunstancia por la cual, según ellos, Rafael Castejón no pudo descubrirla⁶¹.

Antonio Arjona Castro, tomando también como referencia otro pasaje de Ibn Ḥayyān, donde se menciona el salón occidental (*al-maʿlīs-al-garbi*) del Alcázar omeya, en la Dar al-Rawda, construida por ‘Abd al-Rahmān III, señala que posiblemente la Rawdat al-Julafa se ubicaría en la zona a poniente del palacio⁶². Concretamente propone “la parte occidental de los jardines llamados Campo Santo de los Mártires y la manzana del barrio de San Basilio, hasta la puerta de Belén, en base al hallazgo de restos de esqueletos en un sótano de una casa contiguo a este lugar a la muralla occidental”⁶³.

M^a Teresa Casal, recoge las noticias acerca de los enterramientos, alude a las investigaciones arqueológicas y concluye del mismo modo que Montejo⁶⁴, quien, en otro trabajo más reciente, donde recoge todas las noticias y resultados de investigaciones anteriores, incluidas las suyas propias, mantiene su tesis acerca de la ubicación de la rauda⁶⁵.

En síntesis, todavía hoy no se han hallado vestigios claros de la rauda real y ninguno de la *turbat al-Julafa*, algo que no deja de ser sorprendente y que alimenta la hipótesis de que no existiera un mausoleo como tal, conclusión hacia la que, como hemos venido viendo, conducen las noticias documentales.

Y, llegados a este punto, deberíamos preguntarnos cuál fue la razón que llevó a los emires y califas de Córdoba a enterrarse aparentemente de manera tan sencilla, que no ha quedado huella ni de sus tumbas, al contrario de lo que ha sucedido en otros casos⁶⁶ y por qué los distintos autores, como señalábamos más arriba, fueron tan escuetos a la hora de describir la forma y el lugar de las sucesivas inhumaciones reales. No resulta sencillo dar respuesta a estos interrogantes, pero, bajo nuestro punto de vista, en la intención de unos y otros existe una justificación o fundamento de carácter religioso, determinado probablemente por las prácticas malikíes, introducidas en al-Andalus a finales del siglo VIII.

El malikismo, una de las cuatro escuelas consideradas ortodoxas, fue establecido por Mālik Ibn Anas de Medina (m.795), cuyo “Al-Muwatta”, constituye la primera obra de derecho islámico existente. Su doctrina, además de en El Corán, se fundamenta en la Sunna y el derecho constitucional de Medina. Acepta la fuente racional de la opinión personal, la deducción analógica y el consenso de los alfaquíes o doctores de la Ley, principalmente los de aquella ciudad.

Comenzó a ser divulgada en al-Andalus, en gran medida, por los estudiantes que retornaban después de acudir a Medina, a escucharla del propio Mālik, pero también por figuras concretas como Ziyad al-Lajmi (m. 819) o al-Gazi b. Qais (m.815), quien, según Ibn al-Qutiyah, aprendió del propio Mālik, en tiempos de ‘Abd al-Rahman I. Se sabe que los alfaquíes de al-Andalus comenzaron a seguir los dictámenes del malikismo para resolver los casos de jurisprudencia y muy pronto surgieron escritores que reprodujeron o comentaron el al-Muwatta.

Desde comienzos del siglo IX, y a lo largo de las cinco décadas siguientes, se documentan varias obras jurídicas en las que se desarrollaban las doctrinas del malikismo, que impregnó la vida intelectual de al-Andalus⁶⁷. Una de la figuras más destacadas fue Abu Muhammad ‘Abd Allah b. Abi Zaid al-Qarawani, originario, según algunas fuentes, de al-Andalus, y según otras de Qairawan, lugar en el que pasó gran parte de su vida y de donde viene su nisba o gentilicio (m.386/996). Escribió, al parecer siendo muy joven, su *Risala*, con la que puso al alcance de todos los conceptos fundamentales de la doctrina jurídica maliki⁶⁸.

Es natural, según señala Mahmud ali Makki, que el malikismo fuera importante en el reinado de ‘Abd al-Rahmān III, “sobre todo teniendo en cuenta que esta doctrina representaba la oposición ortodoxa más férrea a las tendencias heréticas, y especialmente al shiismo, poderosa amenaza al estado hispano-musulmán en las cercanas costas norteafricanas⁶⁹. Al-Hakam II, un auténtico mecenas de la cultura y gran entusiasta del malikismo, siguiendo palabras del mismo autor, encargó a un joven alfaquí componer una obra que reuniera todas las opiniones jurídicas de Malik transmitidas por sus discípulos originarios de diversas partes del mundo musulmán. Que la doctrina impregnó el pensamiento de al-Hakam lo demuestran las múltiples inscripciones que mandó colocar en su ampliación de la mezquita de Córdoba, que constituyen una auténtica declaración de principios⁷⁰.

En El Collar de las perlas preciosas, que trata de la doctrina de Mālik, de Abu Muhamed Abdala ben Nacham, encontramos numerosas referencias a las prácticas funerarias. Según la traducción de Julián Ribera y Tarragó⁷¹, para proceder al enterramiento del difunto, basta con hacer un hoyo a la altura de la cintura de un hombre, no es necesaria mayor profundidad. Éste debe ser de la misma tierra, sin obra hecha de yeso ni fábrica en que se use barro y se ha de cubrir con ladrillo o piedras, siendo posible colocar una piedra labrada en el extremo de la cabeza. Lo más recomendable es que la tumba quede a ras de suelo.

Respecto al duelo, debe ser presidido por la autoridad más alta de la ciudad, siempre que el cargo lleve consigo la presidencia de la oración del viernes en la mezquita. Si

las autoridades no asisten al entierro, el papel corresponde a la familia y, dentro de ésta, en orden de preferencia, según la cercanía de parentesco o edad.

En este sentido, hemos constatado en páginas precedentes cómo los distintos autores, al referirse al fallecimiento de los sucesivos emires y califas, dejan constancia clara de quien presidió el duelo y rezó la oración fúnebre en cada caso, que siempre es el heredero, cumpliéndose así los preceptos. Incluso, en algunos casos, las fuentes especifican cómo se procede a la proclamación del sucesor antes de llevar a cabo el enterramiento. Ibn Hayyān, al relatar el momento de la muerte de Al-Mundir, dice que Abd Allāh fue proclamado de forma solemne y después condujo el *tabout* de su hermano hasta Córdoba, oró por él y procedió a su sepultura. De forma similar se recoge el discorrir de los acontecimientos relativos a la inhumación de este último emir. ‘Abd al- Rahmān III, su sucesor, una vez concluida la ceremonia de la jura para las clases elevadas, acompañado de los visires y altos funcionarios dejó el trono para hacer la oración fúnebre por su abuelo e inhumarlo en su sepulcro. Más concreto aún es el pasaje donde

se relata cómo ‘Abd al- Rahmān II, una vez proclamado, se ocupó de la exequias de su padre, al-Hakam I, llevándole a su sepulcro, haciendo por él la plegaria al frente de toda la corte y, una vez depositado en su tumba, permaneció de pie junto a ella, impetrando para él la divina clemencia, hasta que lo cubrió la tierra, momento en que ‘Abd al- Rahmān se sentó cabizbajo en el suelo, sin ningún tipo de alfombra y pronunció en excelentes palabras el elogio fúnebre de su padre.

Este pasaje reproduce fielmente las recomendaciones malikies respecto al ritual de enterramiento. El que preside el duelo debe colocarse al lado del féretro, una vez depositado el cuerpo en la tumba, se le reza la última oración y ésta se cubre.

Vemos, por tanto, cómo los dictámenes del malikismo parecen respetarse a la hora de proceder a los enterramientos reales, tanto desde el punto de vista ideológico y del ritual funerario, como desde su materialización. Esta circunstancia debió condicionar también, bajo nuestro punto de vista, las descripciones o relatos de los distintos autores.

NOTAS

- ¹ Véase a este respecto, entre otros, el trabajo de Thomas LEISTEN, “Between Orthodoxy and exegesis: some aspects of attitudes in the Shari‘ca toward funerary architecture”, *Muqarnas*, vol. 7 (1990), pp. 12-22, donde se desarrollan ampliamente todas estas cuestiones.
- ² Por ejemplo, en *The Muslim Architecture of Egypt*, Oxford, 1952-1959, vol. I, pp.110-111 y 268, se expresa claramente en este sentido. Argumenta que los árabes no mostraron interés en conmemorar a los muertos con edificaciones durante la *jāhiliyya* e incluso después de aceptar el Islam. En su opinión, el primer mausoleo es la Qubbat al-Sulaybiya de Samarra que, en cierto modo, violó estas prohibiciones o recelos.
- ³ Así se pronuncia en “The earliest islamic commemorative structures”, *Ars Orientalis*, VI (1966), pp. 20, 29 y 38.
- ⁴ “Les premiers monuments funéraires de l’Islam”, *Annales Islamologiques*, 9 (1970), pp. 21-36. En este trabajo se lleva a cabo una relación de construcciones de todo tipo, hasta llegar al primer mausoleo conservado, la Qubbat al- Sulaybiya. Pretende demostrar cómo, a pesar de las prohibiciones, desde el comienzo del Islam se procedió a levantar edificios de distinta índole, que darían lugar a la aparición del mausoleo como tal.
- ⁵ Cuando empleamos el término *māshad* debemos tener en cuenta algunas precisiones. La palabra deriva del vocablo árabe “shahada”, que literalmente significa “confesar la religión del Islam”. Su asociación al término *shahid* “mártir de la religión”, hace que, de esta manera, *māshad* deba interpretarse literalmente como la tumba de un mártir. Los mártires en el Islam son considerados como “santos” y se produce de inmediato un culto popular en torno a sus tumbas, construyéndose oratorios (*masǧid*) sobre o junto a ellas. De esta manera, se funden con cierta frecuencia para un mismo edificio las denominaciones de *māshad* y *masǧid*. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que el término *shahid* tiene invariablemente el significado de “testigo”, algo en lo que están de acuerdo todos los exégetas, tal como se expresa en El Corán (sura II, vers. 137: “Así nosotros hemos hecho de vosotros [creyentes] una comunidad alejada de los extremos para que vosotros seáis testigos del encuentro de los hombres y que el Apóstol sea testigo de vuestro encuentro...”). Será con el tiempo cuando el término adquiera el significado de mártir, tal como se contempla en los hadices. Véase al respecto el trabajo de Robert ANCIAUX, “Le concept de martyre et de sainteté en Islam sunnite”, *Problèmes d’Histoire du Christianisme. Sainteté et Martyre dans les religions du Livre*, Université Livre de Bruxelles. Institut d’étude des Religions et de la Laïcité, 19 (1989), Bruxelles, pp. 151-158.
- ⁶ Sobre estos dos términos, “*rawḍa*” y “*ḡanna*”, volveremos más adelante.
- ⁷ Se señalan frecuentemente las cúpulas que cubrían las tumbas de Abraham, su esposa Sara y de Jacob y su esposa Lía en Hebrón, que se describen como cúpulas sobre triángulos esféricos. Yūsuf Rāǧib, Op. cit., pp-28-29.
- ⁸ A este respecto es fundamental el trabajo ya clásico de Terry ALLEN, “The tombs of the ‘Abbāsīd caliphs in Bagdad”, *Bulletin of the School of oriental and African Studies*, XLVI (1983), pp. 421-431, al que remitiremos en las siguientes líneas.
- ⁹ El término *turba*, que no debe confundirse con el de *qabr* (=tumba, sin especificación arquitectónica alguna), presenta un significado algo ambiguo, lo que conduce a un cierto confusionismo. En opinión de Oleg GRABAR, *turba* designa un terreno acotado en un cementerio, donde pueden recibir sepultura una o varias personas. El cerramiento consiste en un simple muro o cerca e, incluso, un pórtico (op. cit., pp. 12 y 23). En este sentido, podría decirse que el término designa la función y no tanto la forma. Sin embargo, el significado más extendido es el de mausoleo. Según Terry ALLEN, ambas características son perfectamente conciliables, es decir, puede tratarse de un mausoleo cercado por un tipo de cerramiento determinado (op. cit., pp. 424 y ss).
- ¹⁰ Al-Hādī (813) fue enterrado en su jardín (“*bustan*”, un término de origen persa) de ‘Isābādh al-Kubrā, en un emplazamiento al este de Bagdad y al-Ma’ mūn (833) en una residencia suya en Tarsus.
- ¹¹ Terry ALLEN, Op. cit., p. 427. Yūsuf Rāǧib menciona una *māshad* construida para enterramiento de ‘Alī al-Ridā, el octavo imán, en un monumento que al-Ma’ mūn había mandado erigir cerca de la Qubba al-Hārūniyya, también edificada por él para su padre, si bien matiza que algunas fuentes

indican el proceso contrario. En época de Hārūn al-Rashīd se documenta, además por iniciativa suya, la construcción de un monumento funerario, el más antiguo del contexto, sobre la tumba de ‘Alī en Nayaf. Todo parece indicar que se trataba de una estructura de cuatro arcos, cubierta con cúpula, obra toda ella realizada en ladrillo, que después sería sustituida por otra Yūsuf Rāḡib, *op. cit.*, pp. 30-32).

- ¹² En esencia la *qubba* define un espacio cúbico de base y cubierto por una cúpula, cuya forma puede variar. Desde la filosofía clásica, el volumen cúbico, una de las formas básicas de la arquitectura, se ha interpretado como símbolo de la tierra, mientras la forma hemisférica de la cúpula, desde Platón, pasando por las teorías cosmogónicas del Oriente antiguo, ha sido considerada como la transposición de la bóveda celeste. Se produce así un espacio completo, un microcosmos perfecto que protege y enaltece a quien se encuentra en su interior. Un valor idéntico va a tener en la filosofía sufi, que ve en este espacio una gran carga de simbolismo. La cúpula en la cultura islámica es la materialización del espíritu, que rodea y penetra al mismo tiempo todo el ser manifestado de la misma, fundiéndolo en su espacio cerrado, a semejanza de la bóveda del cielo, que abarca toda la creación. Mientras, el volumen cúbico de la base, visto como un hombre, como la tierra o el paraíso terrestre, es el símbolo supremo del reposo y la manifestación más física del creador (son palabras estas últimas extraídas de Nader ARDALAN y Laleh BAKHTIAR, *El sentido de la unidad. La tradición sufi en la arquitectura persa*, ed. orig. 1973, trad. castellano, Siruela, Madrid, 2007, pp. 153-154). Respecto al significado y simbolismo de la cúpula, véase entre otros muchos títulos, los ya clásicos de K. LEHMANN, “The Dome of Heaven”, *The Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 1-27; E. B. SMITH, *The Dome*, Princeton, 1951 o L. HAUTECEUR, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954.

Ante estos planteamientos, no es extraño que en el Islam se adopte como prototipo de mausoleo más generalizado precisamente éste, que define o describe la unión del círculo y el cuadrado o, lo que es lo mismo, la unión del cielo y la tierra. Otro problema es saber si se emplea como expresión de una teoría propia, cosmogónica o filosófica, o se trata sólo de la emulación, con la misma carga simbólica, de soluciones previas ya utilizadas en otras esferas culturales. Y en este sentido, no debe obviarse el gran influjo de la cultura sasánida sobre las obras de la dinastía abasida, tanto desde las formas como de los materiales, por lo que no es extraño que el *chahār Tāq* persa, edificio religioso, cuyo simbolismo es coincidente, como similar es también la forma, inspirada de manera directa la *qubba* funeraria del mundo islámico (R. HILLEBRAND, *Islamic Architecture. Form, function and meaning*, Columbia University Press, New York, 1994, pp. 276 y ss., ha insistido en la presencia de elementos zoroastrianos en la arquitectura islámica.

Por otra parte, tampoco debe dejarse de lado la posible influencia que pudo ejercer sobre la creación de la *qubba* el uso desde época incluso preislámica, de las tiendas de campaña de cuero en forma de cúpula que se usaban para preservar objetos preciosos y la propia figura del jefe de la tribu, conocido como “el señor de la *qubba*”. De aquí que el tabernáculo en forma de cúpula se relacionase, bien con un objeto precioso o directamente con la soberanía.

Esta última interpretación justificaría por sí misma el uso de la *qubba* también como espacio áulico, aula regia o salón principal en la arquitectura islámica de todos los tiempos (es muy interesante al respecto el trabajo de Jonathan M. BLOOM, “The Qubbat al-Khadra” and the iconography of height in Early Islamic Architecture”, *Ars Orientalis*, 23 (1993), pp. 135-141) y por toda la geografía musulmana, así como su trascendencia posterior o contemporánea en ámbitos cristianos (véase en relación con la incidencia de esta fórmula en al-Andalus y en los reinos cristianos hispánicos, Basilio PAVÓN MALDONADO, “la “qubba” del Islam occidental”, *Estudios sobre la Alambra. Anejo II de Cuadernos de la Alambra*, Granada, 1977, pp. 211-219; Id.: “Qubba y alcoba”: síntesis y conclusiones”, *Revista de Filología Española*, 1980, pp. 333-334; Id.: “En torno a la Qubba real en la arquitectura hispano-musulmana”, *Actas de las jornadas de cultura árabe e islámica*, 1978, Madrid, 1981, pp. 247-262; Rafael MANZANO MARTOS, *La Qubba, aula regia en la España musulmana*, Discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el día 6 de marzo de 1994, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994; Juan Carlos RUIZ SOUZA, “La planta centralizada en la Castilla bajomedieval. Entre la tradición martirial y la *qubba* islámica. Un nuevo ejemplo de particularismo hispánico”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XIII, 2001, pp. 9-13.

- ¹³ Terry ALLEN, *op. cit.*, p. 427.

- ¹⁴ Véase a este respecto A. N. ABBŪ, “Qubbat al-Sulaibbiya”, *Sumer*, 29, I (1973), pp. 111-116.

- ¹⁵ Terry ALLEN, *op. cit.*, pp. 428-429.

- ¹⁶ Varias referencias a este particular encontramos en Ernst HERZFELD, *Sammara, Aufnahmen und Untersuchungen zur islamischen Archäologie*, Berlin, 1907; Ernst HERZFELD und Friedrich SARRE, *Archäologische Reise in Euphrat-und Tigris-Gebiet*, 4 vols., Berlin, 1911-20, vol. I, p. 85-88; O. GRABAR, señala como posibles precedentes determinados ejemplos bizantinos, pero insistiendo en que en ningún caso se trata de mausoleos aislados (*op. cit.*, p. 20).

- ¹⁷ Se trata, según Terry ALLEN, de la residencia de Muḥammad b. ‘Abd Allāh b. ‘Tāhir, uno de los miembros de la familia de los Tāhiríes, que eran gobernadores de Bagdad mientras el califato estaba en Samarra, palacio que fue utilizado por los abasíes para su uso particular (*op. cit.*, pp. 429-430).

- ¹⁸ Id. *Ibidem*, p. 430.

- ¹⁹ Véase la relación completa de califas y miembros de la familia real abasí que recibieron sepultura en este mausoleo, prácticamente hasta el final de la dinastía (Id. *Ibidem*, pp. 422 y ss).

- ²⁰ En opinión de R. HILLEBRAND, *op. cit.*, p. 276, el mausoleo de Bukhārā, que él fecha hacia 943, es una versión enriquecida del templo del fuego sasánida o *Chahār Tāq*. Respecto al mausoleo, es imprescindible la consulta del trabajo ya clásico de L. J. REMPEL, “The mausoleum of Ismail the Samanid”, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1936), pp. 198-208.

- ²¹ Sheila BLAIR y Jonathan BLOOM, “Irak, Irán y Egipto: los abasíes y sus sucesores”, en *El Islam. Arte y Arquitectura*, Ed. Markus HATTSEIN y Peter DELIUS, Colonia, 2000, ed. Cast., Barcelona, 2001, pp. 115-117.

- ²² Acerca del origen y significado de este prototipo véase G. AZARPAY, “The Islamic Tomb Tower: A Note on Its Genesis and Significance”, *Essays in Islamic Art and Architecture in Honour of Katharina Otto-Dorn*, ed. A. DANESHVARI, Malibú, 1981, pp. 9-12 o A. DANESHVARI, *Medieval Iranian Tomb Tower*, Lexington, 1986.

- ²³ Sheila BLAIR y Jonathan BLOOM, *op. cit.*, p. 117.

- ²⁴ Si tenemos constancia documental de la existencia de mshad, como la de Zayd ibn Zayd al-Abidīn, o la de ‘Ibrāhīm b. Abd Allāh, ambas en El Cairo, levantadas respectivamente en 740 y 763. Yūsuf Rāḡib, *op. cit.*, pp. 27-28.

- ²⁵ Son varios los trabajos publicados al respecto. Véanse, entre otros, Christel KESSLER, “Funerary Architecture within the city”, *Colloque International sur l’histoire du Caire*, 1969, El Cairo, 1972, Leibniz, 1972, pp. 257-267; Yūsuf Rāḡib, “Sur deux monuments funéraires du cimetière d’al-Qarafa al-Kubra au Caire”, *Annales Islamologiques*, 12 (1974), pp. 72-83; Id., “Les mausolées fatimides du quartier d’al-Maṣāhid”, *Annales Islamologiques*, 17 (1981), pp. 1-30; Christopher S. TAYLOR, “Revaluating the shii role in the development of monumental islamic funerary architecture: The case of Egypt”, *Muqarnas*, 9 (1982), pp. 1-10, donde recoge diversas tesis planteadas al respecto; Carolina WILLIAMS, “The Cult of ‘Alid saints in the Fatimid monuments of Cairo. Part. II, “The Mausolea”, *Muqarnas*, 3 (1985), pp. 38-60; Jonathan BLOOM, “The Mosque of the Qarafa in Cairo”, *Muqarnas*, 4 (1987), pp. 9-18.

²⁶ “Les mausolées fatimides du quartier...”, *op. cit.*, p. 2.

²⁷ Esta tipología de mezquita, sin carácter funerario, ya conocida anteriormente, como demuestra el ejemplo de Balkh, fechada en el siglo IX, se reproducirá en la toledana de Bāb Mardūm, donde, en nuestra opinión, se produce una variante significativa, como es el hecho de sobreelevar más el tramo central de los nueve, lo que, desde el punto de vista espacial, introduce un matiz no suficientemente explicado todavía.

²⁸ Ibn ‘Idārī, por ejemplo, alude a los sucesivos emires, indicando que todos ellos fueron sepultados en el alcázar de Córdoba, sin añadir ningún otro dato. IBN ‘IDARĪ, al-Marrākūṣī, *Historias de al-Andalus* (selección del Bayan), trad. Francisco FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Granada, 1860.

Respecto a ‘Abd al-Rah-mān I dice: “Abd al-Rahman ben Moavia ben Hixem murió dis marte a seis por andar de rabi el último (dicen también que a diez por andar de Giumada primero) año 172 y fue sepultado en el alcázar de Córdoba” (p.107).

Hišām I: “Y en el año 180 murió el iman Hixem ben Abdi-r-rahman (Dios le haya perdonado) y fue sepultado en el alcázar de Córdoba y azaleó sobre él su hijo al-Hacam, y esto noche del jueves...” (p. 137).

Al-Hakam I: “Y murió Al-Hacam día jueves a cuatro por andar de Dzu-l-higia de aquel año (206). Hizo la oración por él su hijo Abdu-r-rahman y fue sepultado en el alcázar” (p. 159).

Muhammad I: “...y mientras al-Mundhir (...) le vino la noticia de la muerte de su padre, el amir Muhammad ben Abdi-r-rahman, noche del jueves, a una noche por andar del mes de Safar de aquel año y fue sepultado en el alcázar y le alcanzó al-Mundhir antes de su entierro e hizo la azalá sobre él” (p. 208). Al-Munāir: “Al-Mundhir ben Muhammad ben Abdi-r-rahman Aben al-Hacam murió en la algazúa que hizo contra Barbaster, día sábado a mediados de Safar del 275. (...) y fue sepultado en el Alcázar de Córdoba y azaleó sobre él su hermano Abdu-l-lah, abuelo de An-Nasir” (p. 221).

Abd-Allāh: “Y en este año 300 fue la muerte del iman Abdu-l-lah (ben Muhammad) dios le haya perdonado, (noche del jueves) a principios de Rabī primera...Fue sepultado en el Alcázar de Córdoba con sus abuelos los califas (Dios sea prop.icio a él y a ellos) y azaleó por él Amirul-momenin Abdu-r-Rahman ben Muhammad (dios le sea prop.icio)” (p. 279).

Hemos consultado también la traducción de E. FAGNAN (IBN ‘IDARĪ, *Histoire de l’Afrique et de l’Espagne intitulé al-Bayano ‘l-Mogrib*, tomo II, Alger, 1904, IBN ‘IDARĪ, *Al-Bayan al-Mugrib fi ahbar al-Andalus wa-l-Magrib*, Lévy-Provençal (ed.), trad. E. FAGNAN, vol. 2, Bayrut, 1970), que en opinión de los lingüistas es más acorde con el original: ‘Abd al-Rahmān I ben Mo’āwiya ben Hichām ben ‘Abd el-Melik: “Lui-même mourut le mardi 23 rebi’ II, ou, selon d’autres, le 10 djomāda 172 (16 ou 17 octobre 788) et fut enterré dans le palais de Cordoue (...)” (pp. 73-74). Hichām ben ‘Abd er-Rahmān: “En 180 (16 mars 796) mourut l’imām Hichām ben ‘Abd er-Rahmān, qui fut enterré dans le palais de Cordoue” (p. 104). Al-Hakam ben Hichām ben ‘Abd er-Rahmān: “Ce prince mourut le jeudi 25 dhoū’l-hiddja de cette année (22 mai 822) et fut inhumé dans le palais après que son fils ‘Abd er-Rahmān eut récité sur lui les dernières prières” (p. 126). ‘Abd al-Rahmān ben el-H’akam: No señala el lugar de enterramiento. Dice “Il mourut dans la nuit du mercredi au jeudi 3 rebi’ II 238 (22 sept. 852) à l’âge de soixante-deux ans et après un règne de trente-et-un ans trois mois et six tours. Il eut quarante-cinq fils et quarante-deux filles” (p. 132). “En 238, dans la nuit du mercredi au jeudi 3 rebi’ II (22 sept. 852), mourut l’émir ‘Abd er-Rahmān ben el-H’akam, qui n’avait pas cessé d’acquérir des titres à la renommée, de faire des actes magnanimes et glorieux (...)” (p. 147). Mohammed ben ‘Abd er-Rahmān: “(...) l’émir Mohammed venait de mourir dans la nuit du mercredi au jeudi 28 çafar (4 août 886). Ce prince fut inhumé dans le palais, mais El-Mondhir put arriver avant ce moment et prononcer sur lui les dernières prières” (p. 174). El-Mondhir ben Mohammed: “(...) et il mourut dans une expédition contre Bobastro le samedi 15 çafar 275 (29 juin 888), à l’âge de quarante-six ans et après un règne de deux ans moins dix-sept tours. Il fut inhumé dans le palais de Cordoue, et les dernières prières furent dites sur lui par son frère ‘Abd Allāh, grand père d’En-Nāçir” (p. 187). ‘Abd Allāh ben Mohammed: “En 300, dans la nuit du jeudi 1er rebi’ I (16 oct. 912), l’imām ‘Abd Allāh ben Mohammed mourut à l’âge de soixante-douze ans après un règne de vingt-cinq ans et quinze tours. Les dernières prières furent dites sur lui par le Prince des croyants ‘Abd er-Rahmān ben Mohammed, et il fut inhumé dans le palais de Cordoue à côté des khalifes ses ancêtres” (p. 250). ‘Abd er-Rahmān ben Mohammed en-Nāçir li-dīn Allāh: No comenta nada sobre el lugar de su enterramiento. Dice “(...) il mourut le mercredi 2 ramadān 350 (15 oct. 961), après un règne de cinquante ans six mois et trois tours” (p. 259). “En-Nāçir mourut au commencement de ramadān 350 (oct. 961)” (p. 383). El-Hakam el-Mostañçir billāh: No comenta nada sobre su lugar del enterramiento. Tan solo dice de su muerte “(...) et mourut dans la nuit du samedi au dimanche 3 çafar 366 (30 sept. 976), de sorte qu’il régna quinze ans, sept mois et trois tours” (p. 385). “Dans la nuit du samedi au dimanche 3 ramadān 366 (1er oct. 976), El-Hakam el-Mostañçir billāh mourut des suites de sa maladie qui ne lui laissa aucun répit et pendant laquelle le pouvoir fut exercé par Dja’far ben ‘Othmān” (p. 418). Hichām ben ‘Abd er-Rahmān en-Nāçir: No comenta nada sobre su muerte.

²⁹ Respecto a la primera, hemos manejado *Dikr bilad al-Andalus. Una descripción anónima de al-Andalus...*, ed. y trad. Luis MOLINA, 2 vols, Madrid, 1983, comprobando que la traducción es fiel al texto árabe, por lo que citaremos esta edición. En cuanto al texto de Ibn Hayyān, son varias las ediciones que hemos consultado y contrastado con los textos árabes. IBN HAYYAN, *al-Muqtabis-b*, ed. de Maḥmūd ‘Alī Makkī, Beirut, 1973; IBN HAYYAN, Abu Marwan, *Al-Muqtabis II, Anales de los Emires de Córdoba Alhaquem I (180-206 H./796-822 J.C.) y Abderramán II (206-232/822-847)*, ed. de Joaquín VALLVÉ BERMEJO, Madrid, 1999; IBN HAYYAN, *Crónica de los emires Alhakam I y Abdarramán II entre los años 796 y 847 (Almuqtabis, II,1)*, trad., notas e índices por Maḥmūd ‘Alī Makkī y Federico Corriente, col. Estudios Islámicos. Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, La Aljafería, Zaragoza, 2001; J. VALLVÉ y F. RUIZ GIRELA, *La primera década del reinado de Al-Hakam I, según el Muqtabis II-I de Ben Hayyan de Córdoba (m. 469h./ 1076 J.C.)*, Madrid, 2003.

³⁰ *Dikr...*, *op. cit.*, tomo II, p. 126. AL-MAQQARI, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, trad. parcial, resumida y adaptada por Pascual de GAYANGOS, 2 vols., London, 1840, señala que el monarca fue enterrado en el palacio real de Córdoba (“He was buried within the royal palace of Cordova”), p. 93, chap. II, book VI. Referencia similar encontramos en la obra anónima *Fath al-Andalus, La conquista de al- Andalus*, trad. de Mayte PENELAS, Madrid, 2002: “...y fue enterrado en el alcázar a la edad de cincuenta y nueve años y cuatro mese y medio. La inscripción de su sello decía <‘Abd al-Rahman se somete a la decisión de Dios>”, p. 95.

³¹ IBN HAYYAN, *Crónica de los emires...*, *op. cit.*, fol 89v, p.18 y p. 4 de la ed. de Joaquín VALLVÉ BERMEJO.

Según al-Razī, “a este [‘Abd al-Rahmān I] hicieron sepultura de oro en el alcázar de Cordoua, e soterraronlo muy honradamente”, AL-RAZĪ, Ahmand ibn Muhammad ibn Mus?, *Ajbar muluk al-Andalus, Crónica del Moro Rasi...*, romanizada para el rey Dionis de Portugal hacia 1300 por Mahomad, calarife y Gil Pérez, clérigo, Diego CATALÁN y Soledad DE ANDRÉS, eds., Madrid, 1975, fol.105v, p. 372.

³² *Dikr...*, *op. cit.*, p. 124 del texto, fol. 103 y p.132 de la traducción. Antonio ARJONA CASTRO, *Córdoba en la historia de Al-Andalus. Desarrollo, Apogeo y Ruina de la Córdoba Omeya*, vol. I, *De la conquista al final del Califato Omeya (711-929)*, Córdoba, 2001, pp. 80-81, citando el *Dikr*; dice que fue enterrado en el alcázar de la rawda o jardín que los omeyas tenían frente a la Puerta de los Jardines del Alcázar de Córdoba.

³³ *Crónica de los emires...*, fol. 115v-116r, pp. 91-92. En el *Dikr* se dice: “Murió al-Hakam el jueves, a cuatro noches por pasar de du l-hiyya del año 206 (22 de mayo de 822), cuando contaba cincuenta y tres años. Le rezó las oraciones fúnebres su hijo y sucesor ‘Abd al-Rahman y fue enterrado en la Turbat al-Julafa’, dentro del alcázar (al-Qars)” (p. 133, fol. 112, p. 142 de la trad.).

³⁴ El término “Ramsihi” empleado en el texto, aunque se traduce por sepulcro, en realidad, no designa algo material, sino conceptual. El Ramsihi es un concepto que expresa y conlleva todo lo relacionado con el enterramiento, independientemente de su forma, ubicación...y, en cualquier caso, se emplea sólo para referirse a personajes de importancia, como un emir o califa.

- ³⁵ *Crónica de los emires...*, fol. 139r, pp. 167-168. En el *Dikr* se relata del mismo modo: (...) Concluida la jura salió y ordenó preparar el cuerpo de su padre, le rezó las oraciones fúnebres y permaneció en pie ante la tumba (*al-qabr*) hasta que fue inhumado, una vez acabado el entierro se apartó de allí y se sentó en el suelo, sin ningún tapiz bajo él" (Id., p. 138, fol. 113-114, p. 146 de la traducción).
- ³⁶ Véase nota 29.
- ³⁷ IBN HAYYAN, *al-Muqtabis-b*, ed. de Maḥmūd 'Alī Makkī, *op. cit.*, p. 158.
- ³⁸ Reproducimos algunos párrafos por su cuidada descripción e interés: "Se aisló el emir 'Abd al-Rahman ben al-Hakam de la gente antes de su muerte por un periodo de tres años a causa de la enfermedad que le produciría la muerte y que le afectó largo tiempo [...] Se dice que verdaderamente dijo el emir un día...antes me distraía subiendo a la atalaya y contemplando desde allí el paisaje, pero ahora mi cuerpo está débil y por eso pregunto si esto no tendrá remedio. Entonces le respondieron: Sí lo tiene, nuestro señor. Acudió inmediatamente el jefe de sus sirvientes para cumplimentar su deseo. Y tomaron un sillón de caña de bambú y colocaron al Jilifa cómodamente sobre un cojín blando de plumas y lo sentaron. Sus sirvientes se lo colgaron al cuello. De este modo subieron hacia la 'illya [=mirador] por su cuerpo central, el cual era una de las construcciones que erigió el emir sobre la Bab al-Yīnan, una de las puertas meridionales del alcázar. Luego el descenso lo harían de la misma forma. Y se ayudaron en aquel paso transportando al emir por las revueltas de la escalera de caracol... Colocaron el cuerpo del emir 'Abd al- Rahman sobre aquel colchón, lo aseguraron por todos los lados para evitar que se cayese y lo subieron lentamente hasta que llegaron a la parte más alta de la 'illya, sentándose en la parte delantera de ella, aproximándose hacia la puerta central de la misma. Se alzaba sobre la parte delantera de la sahr?' [=desierto] del arrabal que hay delante de la puerta del alcázar y se explayó con su mirada en ella... Entonces dijo el emir a la Rashida que ataba a su cabecera, entra en el armario real de la ropa y elige para nosotros de la tela brocada de los vestidos Yusufiya los más vistosos de su clase. Y pasó la Rashida hacia el departamento y trajo el vestido Yusufiya floreciente, no vieron los ojos otro más bello que él. Y ordenó después al más grande de los servidores que viniera el jefe de los sastres ["arf al-jayyatin"] en el Alcázar para cortar para él tela para su vestido [...] Y colocó el treje sobre el sillón en el ma?lis...Pero entonces su enfermedad se avivó y le visitó la muerte [...] Dios decretó su muerte y colocó en su lugar al emir Muhammad aquella misma noche. Por ello el nuevo emir cuando vio el traje, el tan esperado, y recordó las circunstancias que tuvo su padre con él la tarde anterior, dijo: Aparta la mortaja del emir...Tomado de Antonio ARJONA CASTRO, *Anales de Córdoba Musulmana (711-1008)*, Córdoba, 1982, doc. N° 41b, pp.44-46, que remite a IBN HAYYAN, *al-Muqtabis-b*, ed. de Maḥmūd 'Alī Makkī pp. 158 al 163 del texto árabe.
- ³⁹ *Al-Muqtabas min anba' ahl al-Andalus*, [al-Muqtabis II-2], Maḥmūd 'Alī Makkī (ed.), al-Qahira, 1971, p. 158.
- ⁴⁰ *Dikr...*, *op. cit.*, p. 158.
- ⁴¹ ANÓNIMO, *Ajbar Maymu'a fi fath al-Andalus wa dikr umara'i-ha*, Colección de tradiciones sobre la Conquista de al-Andalus, trad. de Emilio LAFUENTE Y ALCANTARA, red. Madrid, 1984, p. 131 de la traducción y 150 de la ed. árabe.
- ⁴² Conviene hacer la distinción entre *Qasr al-Jilafa*, que es el lugar donde el emir o califa va a recibir la aprobación de sus visires, ministros, súbditos..., y donde va a seguir gobernando durante toda su vida y *Qasr al-Julafa*, que hace referencia a uno cualquiera de los palacios donde reside o vive el soberano.
- ⁴³ J.E. GURAIEB, traduce como cementerio de los califas el término *Turbat al-Julafa*, que nosotros hemos contrastado en la edición árabe de IBN HAYYAN, Abu Marwan, *Al-qism al-talit min Kitab Al-muqtabis fi tarih rigal al-Andalus*, *Al-Muqtabis [III]*, P. Melchor M. Antuña (introduc.), París, 1937, p. 3. AL-MAQQARI insiste en la misma referencia del "cementerio llamado al-rawda": On the following morning at dawn of day 'Abdullah removed to the royal palace in Cordova, and, having read the funeral service over the body of his brother, caused it to be interred in the cemetery called Ar-raudhah, within the palace", ed. Pascual de GAYANGOS, *op. cit.*, note 47, pp.438-439, chap. IV, book VI.
- ⁴⁴ *al-Muqtabis*, III, J. E. Gurieb (trad.), en *Cuadernos de Historia de España*, n° XIII, Buenos Aires, 1950, pp. 160-162. En el texto árabe, para definir el cementerio, el conjunto de tumbas o el lugar de las mismas se emplea el término "*madafin*", que es el plural de "*madfan*". IBN HAYYAN, Abu Marwan, *Al-qism al-talit min Kitab Al-muqtabis fi tarih rigal al-Andalus*, *Al-Muqtabis [III]*, *op. cit.*, p. 4.
- ⁴⁵ Antonio ARJONA CASTRO, *Córdoba en la historia...*, *op. cit.*, p. 250.
- ⁴⁶ Id., *Anales de Córdoba...*, *op. cit.*, p.63. La identificación de la Rawdat al-Julafa con el jardín de los califas es relativamente frecuente y, en este caso, a la vista de los datos que poseemos, no parece la más exacta.
- ⁴⁷ Ed. y trad. de E. LEVI-PROVENÇAL y E. GARCÍA GÓMEZ, Madrid-Granada, 1950, pp.92-93 (fol. 2r°, p.30 de la edición árabe, en la que hemos contrastado los términos exactos).
- ⁴⁸ *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, 3 vols., Barcelona, 1990 (1ª ed. 1844), vol. I, p. 341.
- ⁴⁹ En este sentido se expresa James DICKIE ("The Hispano-arab garden its Philosophy and Function", en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 31, n° 2 (1968), pp. 237-248): "The word *firdaus* stands for both garden and Paradise; in like fashion *rauda* frequently served as a burial-place where owner, inadequately satisfied with the pleasures it had given him whilst lived, wanted to continue enjoying them even in death and where-Symbocally- he had already entered into Paradise" (pp.238-239).
- ⁵⁰ Véase a este respecto, entre otras obras, R.H. SHAMSUDDIN ELIA, "El jardín en la tradición islámica", en *Islam y al-Andalus*, 68 (2007), pp. 1-32.
- ⁵¹ Id. Ib., vol. II, pp.12-13.
- ⁵² Id. Ib., vol. II, p. 43. Mª Teresa CASAL GARCÍA, "Los cementerios islámicos de Qurtuba", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 12 (2001), pp. 283-313, al referirse a al-Rusafa, recoge la misma noticia, pero la toma de José Antonio CONDE y, por tanto, tampoco especifica nada más.
- ⁵³ Antonio ARJONA CASTRO, *Córdoba en la Historia...*, *op. cit.*, p. 225. Véase al respecto el trabajo del mismo autor, *La almunia de al-Rusafa en el yacimiento arqueológico de Turruñuelos*, Córdoba, 2000.
- ⁵⁴ María Teresa CASAL GARCÍA, *Los cementerios musulmanes de Qurtuba*, Córdoba, 2003, p. 58-59, sí menciona una *maqbara* en al-Rusafa, cementerio en el que recibieron sepultura diversos sabios o ascetas.
- ⁵⁵ *Nafh al-tib*, *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne par Almacari*, ed. de R. DOZY, vol. I, Ámsterdam, 1967 (reed), (1ª ed. Leiden, 1855-1861), p.251.
- ⁵⁶ Antonio ARJONA CASTRO, *Anales de Córdoba...*, *op. cit.*, Doc. N° 168ª, tomado de Ibn Hayy?n, y de al- Maqqari y cita AL-MAQQARI, *Naft al-T?b min gusn al-Andalus al-ratib wa dirk wazirihá Lisán al-Din ibn al-Jatib*, ed. texto árabe por DOZY, DUGAT KREHL Y WRIGHT, *Analectes sur l'Histoire et la literatura del Arabes d'Espagne*, Leyde, 2 vols., 1855-1861, vol. I, pp. 252-256. Noticia recogida igualmente por E. GARCÍA GÓMEZ, "Notas sobre la topografía cordobesa en los anales de al.Hakam II según Ibn Razid, crónica arqueológica de la España musulmana", *al-Andalus*, XXX (1965), pp. 319-379. También se hacen eco de esta información MONTEJO, GARRIGUET Y ZAMORANO, "El Alcázar andalusí de Córdoba y su entorno urbano", en *Córdoba en la Historia. La Construcción de la Urbe*, Córdoba, 1999, pp. 163-172.
- ⁵⁷ *Dikr...*, *op. cit.*, p.173, fol. 145 del texto y p.183 de la traducción.

⁵⁸ Véase nota 9.

⁵⁹ Rafael CASTEJÓN, “Córdoba Califal”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 25 (1929), pp. 255-339.

⁶⁰ Id, “Excavaciones en el Alcázar de los califas”, *Al-Mulk*, 2 (1961-1962), pp. 240-253. Id. , “Excavaciones en Córdoba para localizar las tumbas de los califas”, *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 7 (1963), pp. 229-253.

⁶¹ “El alcázar andalusí de Córdoba. La olvidada sede de los gobernantes de al-Andalus”, *Revista de Arqueología*, Año XIX, nº 203 (1998), pp. 6-13.

⁶² Esta hipótesis ya había sido planteada por el mismo autor en *Urbanismo de la Córdoba califal*, Córdoba, 1977, p. 45, así como por Rafael PINILLA LA MELGUIZO, “Aportaciones al estudio de la topografía de Córdoba islámica: almacabras”, en *Qurtuba*, 2 (1997), pp.175-214, p. 197. En este último trabajo se menciona el enterramiento en el alcázar de ‘Alī b. Ḥammūd, de la dinastía Ḥammūdī, así como el de Ṣubh, madre de Hišām II (p.197).

⁶³ *Córdoba en la Historia...*, op. cit., p. 122, nota 367.

⁶⁴ *Los cementerios musulmanes de Córdoba*, Col. Arqueología Cordobesa, nº 9, Córdoba, 2003, pp. 47-48. Véase también, M^a Teresa CASAL, Alberto LEÓN, Rosa LÓPEZ, Ana VALDIVIESO, y Patricio G. SORIANO “Espacio y usos funerarios en la *Qurtuba* islámica”, en *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 17, (2006), vol. II., pp. 257-290.

⁶⁵ “La Rauda del alcázar de Córdoba”, *Anales de arqueología cordobesa*, 17 (2006), vol. II, pp. 237-256.

⁶⁶ Citemos, a modo de ejemplo, las tumbas reales de Sevilla, Valencia, Algeciras y la propia rauda de la Alhambra, todas ellas ciertamente más tardías. Respecto a esta última, las excavaciones realizadas desde principios del siglo XX, han demostrado cómo en el cementerio real se construyó una qubba, organizada internamente en nueve espacios, mediante cuatro pilares centrales, y cerrada con un ámbito tripartito, a modo de maqsura. Esta estructura, en opinión de Basilio PAVÓN “responde tipológicamente a un tipo de edículo funerario oriental, llamado *turba* muy difundido en Egipto y en el Magreb” (*Ciudades hispanomusulmanas*, Madrid, 1992, pp. 83-84. En Murcia, recientemente se ha dado a conocer un nuevo cementerio real en el alcázar, cercado por un muro y unido a un oratorio, que puede fecharse en los siglos XII-XIII (José A. SÁNCHEZ PROVIA y Luis A. GARCÍA BLÁNQUEZ, “Fulgor en el alcázar musulmán de Murcia. El conjunto religioso-funerario de San Juan de Dios”, en *Las artes y las ciencias en el Occidente musulmán*”, Murcia, 2007, pp. 235-250).

⁶⁷ Entre las más tempranas cabe citar *Al-Hidaya*, del toledano Isa ben Dinar (m.212/827); *Al-Wādiha*, obra de Abd al-Malik ben Habib de Elvira (m.238/852); *Mustajra* de Al-Utbi (m.255/868); *Al-Mustaṣṣiya*, comentario de *Al-Muwatta*, que escribió, entre otros tratados, Yahya ben Ibrahim ben Muzayyin (m. 259/872) o el compendio de derecho redactado por Málík ben Alī al-Qatani (m. 268/881). Véase al respecto, Mahmud ali MAKKI, “La cultura religiosa”, *Abdarrahman III y su época*, Córdoba, 1991, pp. 124-136. Anel MAGID TURKI, en “La vénération por M?lik et la physionomie du M?likisme andalou”, *Studia Islamica*, nº 33 (1971), pp. 41-65, nos ofrece, además del propio estudio, una completa historiografía al respecto.

⁶⁸ Ibn Abi Zaid al-Qairawani, *La Risala. Tratado de creencia y derecho musulmán*, Kutubia Mayurqa, Palma de Mallorca, 1999.

⁶⁹ “La Cultura religiosa”, op. cit, pp. 126.127.

⁷⁰ Véase al respecto el espléndido trabajo de Susan CALVO CAPILLA, “El programa epigráfico de la Mezquita de Córdoba en el siglo X: un alegato a favor de la doctrina maliki”, *Qurtuba*, nº 5 (2001), pp. 17-26. La misma autora ha publicado muy recientemente un nuevo artículo donde retoma estas y otras cuestiones. “La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: Mensajes, formas y funciones”, *Goya*, nº 323 (2008), pp. 89-106.

⁷¹ Julián RIBERA Y TARRAGÓ, “Ceremonias fúnebres de los árabes españoles. Estudio litúrgico”, en *Disertaciones y Opúsculos* (1887-1927), Madrid, 1928, vol. II, pp. 248-256.

La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media¹

Olga Pérez Monzón
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 13 de septiembre de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 19-30
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

En la Baja Edad Media, lo funerario conformó un preciso ceremonial que, en su dimensión pública, hemos de situar en la esfera de lo propagandístico. En el presente artículo, analizamos la migración a materia artística de cada fase de ese ceremonial prestando una atención especial a las exequias fúnebres y su casuística propia que determinó la transformación de unas comitivas de condición arquetípica en un símil de *pasos vivos* de las ceremonias de exequias que *de facto* ocurrieron en los siglos medievales.

PALABRAS CLAVE

Escenografía funeraria. Exequias. Sepulcros. Difuntos. Memoria *post mortem*

ABSTRACT

In the Low Middle Age, the funerary shaped a precise ceremonial that, in its public dimension, we have to place in the sphere of the propagandistic thing. In the present article, we analyse the migration to artistic matter of each phase of that ceremonial giving a special attention to the funeral rites and its own casuistic. This determined the transformation of a few processions of archetypical condition in "artistic photographs" of the ceremonies of exequias which *de facto* they happened in the medieval centuries.

KEY WORDS

Funeral stage scene. Funeral rites. Tombs. Memory *post mortem*

Desde la Antigüedad, los funerales celebrados en honor de las personas más destacadas de la sociedad imbricaban un ritual privado, restringido a un ámbito familiar, con otro público dirigido al reconocimiento de la ciudadanía. Las *Historias* de Polibio (s. II a. C) constituyen un buen prototipo para el análisis de las costumbres fúnebres de la Roma republicana con la cita de las *imago maiorum* partícipes de la vida familiar y las *laudatio funebris* platicadas en los foros con la glosa de los principales hitos biográficos del difunto y sus antepasados². La Edad Media mantuvo un similar comportamiento en el culto a sus muertos ilustres convirtiendo en tema artístico las secuencias más destacadas vinculadas a un ceremonial luctuoso.

1. Del óbito al sepelio

*Doliente se siente el rey, esse buen rey don Fernando
Los pies tiene hazia oriente y la candela en la mano;
a su cabecera tiene a sus fijos todos cuatro;
los tres eran de la reina y el uno era bastardo ...*

El romance de la *Muerte del rey Fernando* glosa los gestos más precisos vinculados al momento de la muerte en el medievo³. El finado permanecía orientado hacia oriente, como preámbulo de resurrección, mientras sostenía un cirio en las manos, alusivo a la luz de salvación y adecuado antídoto contra las tretas del demonio, y le rodeaban su círculo más íntimo: familiares, leales súbditos.

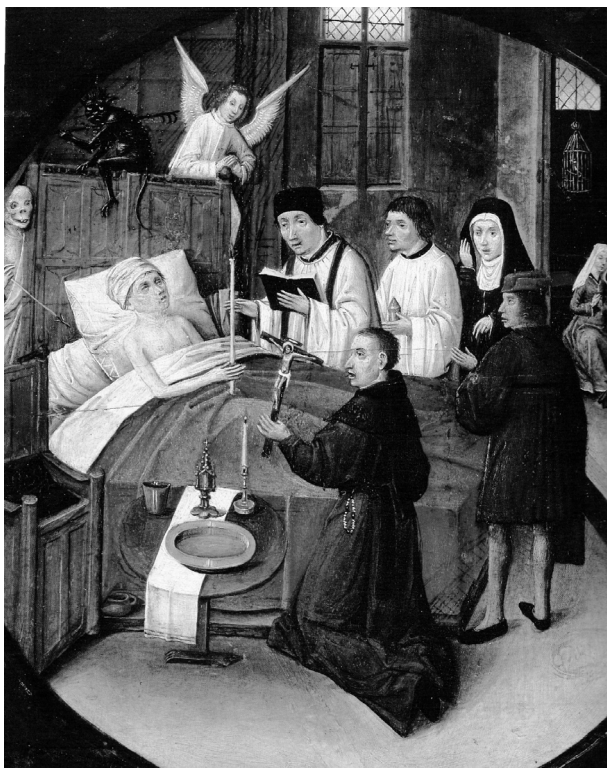


Fig. 1. *El Bosco. Mesa de los Siete Sacramentos: la extremaunción. Hacia 1480. Madrid, Museo Nacional del Prado.*



Fig. 2. *Commémoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne de Pierre Choque. Hacia 1514-1520. Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 C 12*

tos y representantes de órdenes religiosas ya que la costumbre dictaminaba no morir en solitario. Sobresale el componente escatológico en esta ceremonia de dimensión privada al ocurrir en los muros de la residencia, presumiblemente en una cama o en un simple estrado convenientemente aderezado. El momento fue inmortalizado por distintos artistas. El Bosco eligió un parecido ámbito espacial en la representación de su escena de postrimerías de la *Mesa de los Siete Pecados Capitales* (c. 1480. Madrid. Museo Nacional del Prado)⁴ (Fig. 1). El moribundo, próximo a exhalar el último suspiro, recibe el “consuelo” de dos familiares y tres religiosos que sostienen un crucifijo, el libro de las últimas oraciones y las crismas para la unción. La presencia del ángel, el demonio y la muerte, próxima a lanzar su flecha, aluden al “combate” último del enfermo, aún con el cirio en las manos y con el cuerpo desnudo y la cabeza tapada con una tela blanca. El mismo indumento luce el moribundo de Roger van der Weyden en su *Tríptico de los Sacramentos* (c. 1435. Amberes. Museo de Bellas Artes), aunque el momento elegido es el de la aplicación del óleo en las manos por el sacerdote y su acólito⁵.

Tras el fallecimiento, se procedía a la preparación del cuerpo y a la colocación de la mortaja fúnebre. Las tum-

bas de los obispos Pedro Rodríguez Quijada, primera mitad del siglo XIV y de Gonzalo de Hinojosa de mediados del siglo XIV ambas en la catedral de Burgos, evocaron estos usos en los frentes de sus arcosolios mediante la escena del amortajamiento de los cadáveres por un grupo de familiares-plañideros con unas amplias sábanas concebidas a modo de sudarios⁶. Sólo el rostro no se protege con estas urdimbres confeccionadas en lino, cáñamo, crin o telas toscas⁷. La piedra del relieve no permite significar su calidad textil, sólo constatar el carácter penitencial del acto que, en el rito fúnebre, se sumaba a otros gestos como el lavado ritual del cadáver o su colocación sobre ceniza, de los que no figuran representaciones artísticas.

Tampoco hemos encontrado ejemplos plásticos referidos al tratamiento del cadáver para evitar su descomposición. Estas prácticas, vinculadas a una cierta elite social, incluían la introducción de mercurio por la nariz, la obturación de los orificios naturales con compresas embebidas en sustancias odoríferas, la unción del rostro con bálsamo e, inclusive, el vaciado de vísceras y el posterior relleno con mirra, áloe y otras sustancias aromáticas⁸. El punto final del rito consistía en el atavío del fallecido con un traje de aparato o de cierta vistosidad, salvo que

hubiera una petición expresa en sentido contrario –por ejemplo, mortaja franciscana como símbolo de humildad⁹. El proceso descrito va ligado a la ceremonia del velatorio del cadáver y su posterior traslado al lugar de inhumación, lo que nos lleva a hablar de la “exhibición” pública del finado y la dimensión social de la muerte¹⁰.

El cuerpo inerte se colocaba en un ataúd, también llamado en textos de la época *armario* o *tablero*. El empleo de estos sinónimos evoca, de forma harto elocuente, las dos maneras de colocar un cadáver para su exhibición: en una caja de madera o plomo que, a veces, se cerraba o bien dispuesto a la vista pública en un símil de parihuelas o lecho fúnebre. El *Libro de Apolonio* (c. 1200) evoca la primera práctica al describir como el cuerpo *balsamado* de Luciana, esposa del rey de Tiro, se dispuso en un *armario de liuiana madera* convenientemente lacrado *con englut e con çera*¹¹. Tales soportes solían cubrirse con tejidos de carácter luctuoso o heráldico¹². Pero también los difuntos podían ser contemplados por la ciudadanía, lo que exigía su perfecta conservación corporal. Las miniaturas del códice de la *Commémoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne* de Pierre Choque (c. 1514-1520. Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 C 12) ejemplarizan este uso en la representación de la noble sobre un lecho tapizado de negro en posición yacente con vestidos representativos y un objeto simbólico aprehendido entre sus manos (Fig. 2). Los problemas derivados de la exhibición del difunto y, en el caso del rey, la celebración simultánea de varios funerales, motivaron la sustitución del cuerpo inerte por maniqués con rostros concebidos a modo de las antiguas *imago* romanas, es decir, como máscaras fúnebres convenientemente coloreadas¹³. Recientes estudios demuestran como esta práctica, vinculada por algunos historiadores a Francia e Inglaterra¹⁴, tuvo una notable vigencia en otros países europeos. En las ceremonias celebradas en Huesca en honor de Alfonso el Magnánimo, fallecido en Nápoles en 1458, el monarca se representó mediante efigie. Lo confirma el pago efectuado a sendos artistas por *faser la semblanza e cara del senyor rey y el pomo y la verga para las manos del senyor rey*¹⁵. Parece factible extender estos usos al ámbito castellano, aunque de momento sólo podemos constatar el empleo sustitutivo de la imagen en ceremonias de homenaje o de memoria *post-mortem*, no estrictamente durante la celebración de unas exequias. En el *Poema de Fernán González* (c. 1200) los castellanos refrendan la lealtad y fidelidad a su señor, preso en esos momentos, con la ceremonia del besamanos a una estatua: *Fagamos nos señor de una piedra dura, semejable al buen conde, d'essa mesma fechora/a aquella imagen fagamos todos jura... por amor del buen conde por señor le ternemos/pleito e omenaje todos a ella faremos. La seña de Castiella en la mano l'pongamos*¹⁶. La “semejanza” fisonómica de la efigie y el

pendón que portaba en la mano eran los rasgos y atributos individualizadores del héroe castellano evocado y homenajeado en su *imago*. En estos términos, hemos de entender cómo los simulacros de Fernando III y Alfonso X, colocados en su capilla fúnebre de la catedral hispalense, recibían el mismo protocolo que los reyes¹⁷.

2. La dimensión espectacular de la muerte y su plasmación artística

Concluida la ceremonia del velatorio, se iniciaba la procesión fúnebre que conducía el cuerpo desde el lugar de fallecimiento hasta el ámbito de inhumación. Este rito, de dimensión urbana y por tanto de hondo contenido público, aparece enunciado en diferentes textos literarios ya que, según indican las *Partidas*, constituye una clara manifestación de la honra y el respeto debido al monarca fallecido:

*“Onde cõnuene mucho al pueblo, q assi como en la vida, son tenudos, de honrrar a su rey, q assi lo fagan a su finamiẽto. Ca alli se encima toda la hõrra ql pueden fazer.... E por ende, deuen venir luego: q lo sopieren, al logar, do el su cuerpo fuere, los omes honrados: assi como los perlados, e los otros ricos omnes, e los maestros de las ordenes e los otros omes buenos, de las cibdades e de las villas grãdes de su señorio, para hõrrarle a su enterramiento. E estos non se deuen escusar...”*¹⁸.

Todos los grupos sociales deben acudir a estos actos ciudadanos que adquirieron una gran vistosidad y, en su dimensión política, se sitúan en la esfera de lo propagandístico. Bajo este prisma, hemos de enjuiciar la magnificencia buscada en la celebración de exequias por la elite del reino en un claro deseo de emular los usos desarrollados por su clase dirigente. Como sentencia Martínez Gil, se trataba de triunfos profanos en toda regla, si bien la presencia de pobres, clérigos y pobres cumplían la misión de cristianizarlos en lo posible¹⁹.

Su escenografía incluía música –desde el toque a clamor de las campanas al sonido de los instrumentos de viento–, luces –antorchas, hachas o luminarias–, rezos –plegarias– y diferentes actuantes –plañideros, representantes de órdenes religiosas, súbditos, familiares...– distribuidos en torno al difunto y sus símbolos –caballo, estandarte o escudo–; sin olvidar la atmósfera generada por el incienso y otras sustancias aromáticas esparcidas por los turiferarios.

La migración a materia artística de las exequias fúnebres durante la Edad Media se concretó en una doble temática de carácter interrelacionado: el ornato heráldico de secuencia reiterativa y la representación de la procesión fúnebre propiamente dicha. Es cierto que ésta última mantiene usos ya codificados desde la Antigüedad, e incluso desde la civilización egipcia; pero también que el

medievo, en su devenir temporal, introdujo una particular novedad al transformar las comitivas de carácter anónimo en otras de personajes contemporáneos al finado. Las primeras están conformadas por figuras de gestos y actos estandarizados; en las segundas, sendas cartelas individualizan a los integrantes del cortejo que, además, suelen perder su carácter de relieve para adoptar una volumetría propia y una escala natural. Estos cambios convierten el monumento fúnebre en un símil de *paso vivo* que, con un intenso valor escenográfico, perenniza el recuerdo de los ritos fúnebres celebrados en los siglos medievales.

2.1. De procesiones anónimas y gestos de duelo

La manifestación plástica más efectista de unas exequias fúnebres se cinceló en el sepulcro del *infante don Felipe* (+ 1274), custodiado en el templo de Villálcar de Sirga (Palencia) (Fig. 3). La excepcional obra escultórica, objeto de estudios bibliográficos diversos²⁰, se imbrica en una moda mantenida durante los siglos XIII y XIV tendente a inmortalizar los últimos momentos del finado²¹. Mas si otros cenotafios centran su iconografía en escenas de carga escatológica como las últimas oraciones –*sepulcro de Lope de Fontecha* (catedral de Burgos)²²–, el llanto de los plañideros/as –*pinturas de Sancho Sainz de Carrillo de Mahamud de Esgueva* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona)²³– o la buena acción del reparto del pan a los pobres –*sepulcros de Martín II Rodríguez o Diego Ramírez de Guzmán* de la catedral de León²⁴–, el monumento tumular de don Felipe, de disposición exenta y forma paralelepípeda, orna sus paredes con una detallada y populosa procesión fúnebre de dimensión ciudadana que parte del lecho donde el infante yace moribundo y concluye en el lugar donde recibe las últimas oraciones. Lo particular de la obra, en el contexto de la escultura castellana del momento, estriba en el espacio destinado al cortejo propiamente dicho convirtiéndolo en tema preferente del cenotafio que, de este modo, prioriza un acto de dimensión urbana y exaltación pública del finado sobre otras ceremonias de mayor tinte escatológico. Tal idea parece sugerir el ilustrado Antonio Ponz en su texto perieгético *Viaje de España* (1772-1792) al denostar la estética del sepulcro –*la ejecución es realmente bárbara*–, conforme al gusto dominante en su época, pero ensalzar el sentido narrativo de la secuencia²⁵. En términos parecidos, aunque con un mayor aprecio hacia la factura medieval, se expresaba un siglo después José María Quadrado: “.... Rodea los costados de la urna la fúnebre comitiva compuesta de innumerables figuras de relieve, de las cuales varias sirven de columnas a los arcos de adorno, unas en procesión delante del ataúd, otras en confuso tropel mesando-

*se los cabellos, gentes a pie y a caballo, monjas y plañideras, frailes y obispos, músicos con trompetas y caballeros con la cruz en el pecho, y por último la representación del sepulcro sostenido por leones como lo está el original. En la cabecera se ve al moribundo cogiendo de la mano a su esposa y a otra persona poniendo la suya sobre la cabeza del mismo”*²⁶.

El autor de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1872) demuestra una gran intuición al subrayar uno de los logros del monumento tumular: la audacia del escultor, o escultores, de eliminar los fustes divisorios de los compartimientos y reemplazarlos por personajes del cortejo para favorecer la impresión visual de marcha y, de ese modo, facilitar la remembranza de las exequias del infante²⁷.

Todos los estamentos sociales están representados en un acto de honra y respeto que, como hemos visto, las *Partidas* y la literatura cronística atribuyen básicamente al monarca fallecido²⁸. Lo anterior no se contrapone al carácter arquetípico de este cortejo que transita por un espacio inexistente pero evocado en puntuales iconogramas. De tal forma, la cama del óbito actúa de metonimia de la vivienda del infante, los torreones donde se asoman curiosos dispuestos en las enjutas de los arcos aluden a las viviendas y por extensión al tejido urbano y el ataúd rememora el templo donde se celebra la misa de exequias. Las citas arquitectónicas y de mobiliario plantean, pues, un recorrido que va de la esfera de lo privado a lo público y ciudadano. Sobre este marco, se sobreponen las figuras de relieve no excesivamente prominente y con anatomías sin personalizar, en ocasiones repetidas a modo de serie y minimizadas en su formato para sugerir la sensación de multitud. Les reconocemos por sus gestos y atrezo ya que estas exhibiciones públicas colectivas exigían la presencia de diferentes actuantes que incluían desde los profesionales del llanto a representantes religiosos, familiares y sirvientes. Asistimos a la dramatización del dolor, contrario al pensamiento escatológico cristiano; pero también a su teatralización y espectacularización, lo que resulta conveniente en las ceremonias del adiós de los personajes ilustres del reino como hábilmente tallaron los escultores del cenotafio.

Desde antiguo, el dolor moral producido por un óbito se exteriorizó en gestos físicos de alteridad como el mesado de cabellos y el arañado de rostros. Los papiros egipcios del *Libro de los Muertos* constatan la presencia de las plañideras en las procesiones fúnebres, conformándose un pictograma de significado homónimo que representa una mujer arrodillada de cabellos despeinados y manos en la mejilla²⁹. Estas mímicas fueron arrogadas por las *praeficae* romanas encargadas, paralelamente, de entonar la elegía fúnebre³⁰. El medievo mantuvo la vigencia de estos gestos que, como reflejan diversos textos literarios, se hicieron extensivos a los penitentes y a la manifestación de un profundo quebranto moral³¹. Así

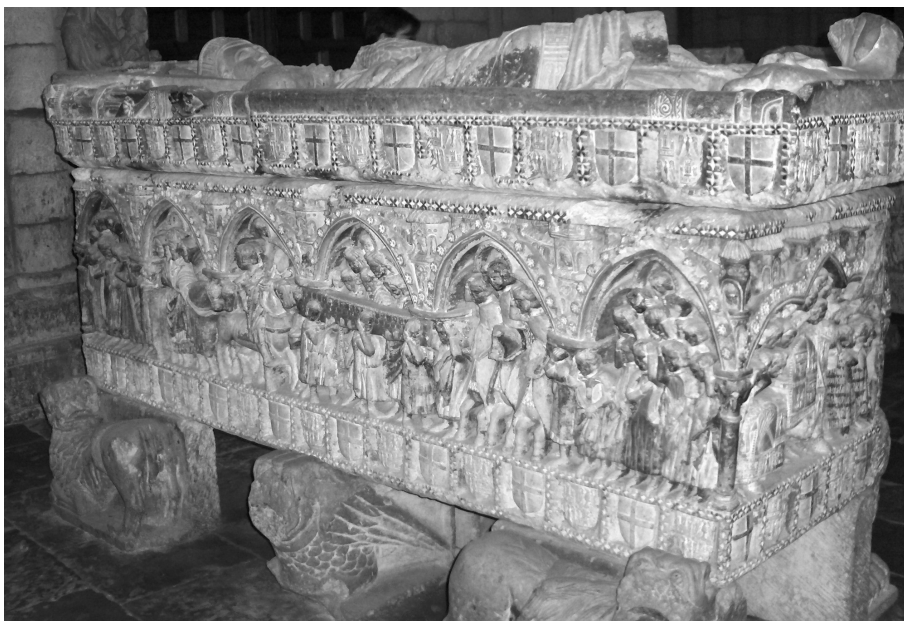


Fig. 3. *Sepulcro del infante don Felipe. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia de Santa María*



Fig. 4. *Sepulcro del infante don Felipe: escena de plañideros. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia de Santa María*



Fig. 5. *Sepulcro del infante don Felipe: escena de caballeros con los escudos invertidos. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia Santa María.*

entendemos que en el *Poema de Fernán González* los castellanos formularon su pesadumbre por el apresamiento del conde con *mucho vestido negro, rota mucha capiella, rascadas muchas frentes, rota mucha mexiella*³². En el sepulcro de Villalcázar, los gestos plañideros afectan tanto a los profesionales del llanto propiamente dichos como a sirvientes y familiares con la clara intención de magnificar la repercusión del deceso. El mesado de cabellos se representa mediante la disposición en compás de los brazos de las figuras y el arañado de los rostros por las pequeñas líneas rojizas dibujadas en sus

frentes como metáfora de las heridas causadas y de la sangre producida (Fig. 4). Interpretamos, asimismo, las “manchas” ocre de algunos rostros como el barro o la ceniza que se rociaba sobre los cuerpos en alusión simbólica a la fugacidad de la vida humana y, por consiguiente, a la descomposición del cuerpo. La presencia fisiológica de la muerte no aparece en la escultura funeraria del siglo XIII ni en el cenotafio estudiado, aunque en el discurso del período gótico adquirió naturaleza artística en una dimensión ácida y macabra mediante la visión de cadáveres en putrefacción, esqueletos o calaveras³³.

Las vestimentas humildes o penitenciales –trajes de cilicio– propias de estos ritos se concretan en el túmulo palentino en unas originales sayas de rayas amarillas y negras. Sabemos que estos tejidos, llamados “viados” o “listados” en los documentos de la época, se importaban de Centroeuropa para la confección de pellotes, capirotes, sayas, capas y mantos³⁴. Su similitud con las sayas que lucen los plorantes de los sepulcros de Sancho Sainz de Carrillo o Santa María de Vileña parece indicar el uso fúnebre de tales atavíos cuya seriación debía aportar una notable vistosidad en las procesiones fúnebres de tinte urbano³⁵.

El histrionismo de las endechaderas se suma a la música de los instrumentos de viento, particularmente, de las bocinas de caza que tocan los súbditos del infante. Su estruendo era interpretado como sinónimo de la alteridad vital producida por el óbito y podía acrecentarse con el ladrido de lebreles, los aullidos de los caballos espoleados e inclusive el lanzamiento de los jinetes al suelo³⁶. En el sepulcro palentino, parece evocar esa práctica la secuencia de los tres *equites* que, dispuestos en posición frontal y con los escudos invertidos, preceden el traslado del ataúd; aunque la mutilación infringida a las cabezas de los animales nos impide ser más categóricos al respecto (Fig. 5).

Una actitud diferente individualiza a los “allegados”, particularmente a la figura consignada como la viuda. Su identificación procede de su pose ecuestre y del acompañamiento de dueñas que crean en su entorno un cierto vacío espacial convertido en elemento de preferencia. La figura asume, pues, un papel arquetípico de fácil lectura donde nuevamente adquieren relevancia determinados detalles gestuales y de atrezo. La viuda luce un traje de paño negro, a juego con la gualdrapa de su montura. Según Pastoureaux, desde los siglos góticos se extendió la costumbre de emplear el negro, tradicional símbolo de humildad y desgracia, en los trajes de duelo³⁷. Numerosos romances y textos narrativos bajomedievales identifican la tristeza y la pena del alma con este color. De este modo, el *Romance del rey don Alfonso el Sabio* significa el decaimiento del monarca ante la rebelión encabezada por su hijo Sancho en su aspecto *viejo, cano y flaco* y, de forma simbólica, en *una galera negra* alusiva a su *pesar*³⁸ y, en las postrimerías del siglo XV, Gómez Manrique (+1490) calificaba de *negro día* la fecha del fallecimiento de Garcilaso de la Vega³⁹.

La viuda, además, oculta su rostro mediante un largo velo. No era propio de las clases altas exteriorizar excesivamente los sentimientos. El comedimiento de la mujer del infante, interpretado en términos de altura moral en la literatura contemporánea, afecta a otros personajes del sepelio como miembros de órdenes religiosas –franciscanos y dominicos– y caballeros templarios que, además, mantienen el manto afiblado o cerrado mediante un

doble cordón reproduciendo un gesto de respeto que resulta apropiado en estas ceremonias. El *Libro de Apolonio* evoca esta práctica al plasmar la tristeza de los habitantes de Tiro por la ausencia de su rey en llantos, lágrimas y en los *afibladlos mantos*⁴⁰.

La comitiva fúnebre de Villasirga discurre entre dos pequeños frisos heráldicos que, en su delimitación del monumento tumular, emulan la práctica artística de emplear azulejos blasonados a modo de alfombras contorneadoras de lápidas funerarias. Nuevamente, adquiere naturaleza artística una práctica habitual en las ceremonias de exequias. De forma seriada y alternativa, encontramos el escudo de la Orden del Temple –cruz roja sobre fondo blanco– y la armería del infante que exterioriza su condición de hijo de Fernando III y Beatriz de Suabia –cuartelado: primero y cuarto de Castilla, segundo y tercero de Suabia–.

El protagonismo del infante se concreta en la multiplicación de sus efigies y símbolos dispuestos en las cuatro paredes del monumento, sin olvidar la figura monumental de la tapa. En los laterales estrechos, se contrapone la escena de la muerte y el paso de su cabalgadura vacía, y en las paredes largas, el traslado del ataúd y el entierro propiamente dicho. Cada escena tiene un meditado valor visual con la cita al infante de forma corporal, simbólica o evocada.

Las representaciones corporales del infante –a escala monumental en la tapa sepulcral y reducida en las escenas del lecho y del ataúd por cerrar– coinciden en la pose genuflexa de la pierna y en el vestuario de borladura heráldica que, a su vez, guarda sensibles similitudes con la mortaja hallada en el interior del cenotafio en un juego metafórico que intuimos premeditado destinado a resaltar el linaje y la condición social de don Felipe⁴¹. Esta intención justifica la presencia de los restantes atributos que luce el infante en la tapa sepulcral, léase el halcón que exhibe su mano derecha y la espada que sujeta la izquierda (Fig. 6). El animal alude a la práctica de la cetrería, deporte nobiliar por excelencia practicado en tiempos de paz⁴². La espada, de forma obvia, refiere la condición militar del difunto. Lo significativo, en este caso, es que aparece enarbolada y como la única cita al atavío guerrero de don Felipe. La costumbre dictaminaba que los yacentes con atavío militar sujetasen el útil bélico en actitud de parada con el filo apoyado en el suelo; de este modo, el arma adquiriría la fisonomía de una cruz muy propia de la escena escatológica allí desarrollada. El gesto altivo de don Felipe, por el contrario, identifica al *miles* activo; lo significativo es que tal pose tiene como únicos correlatos imágenes regias, en concreto, el simulacro de Fernando III de la capilla hispalense de los Reyes y algunas efigies de la galería de monarcas del Alcázar de Segovia⁴³. El infante, además, figura bajo un arco trilobulado acastillado que actúa a modo de



Fig. 6. *Sepulcro del infante don Felipe: detalle. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia de Santa María.*

dosel-baldaquino. Se podría argumentar que esta fórmula fue usada en sepulcros del taller palentino como impronta estilística⁴⁴, pero no es menos cierto que constituye un signo de distinción que, en este caso, coincide con otros privativos de la clase señorial y de forma específica con usos particulares de la realeza.

Las citas al infante incluyen el paso del traslado de su ataúd, que permanece oculto por un llamativo tejido rojo, y la escena de la cabalgadura vacía del infante, convenientemente destacada en uno de los frentes estrechos del cenotafio. El valor emblemático de esta última escena se concreta, básicamente, en dos aspectos. En primer lugar, en el valor asignado en el medievo a las cabalgaduras. Recordemos la costumbre de dar nombre a los corceles —el Cid y Babieca, Alejandro y Bucéfalo— o las lágrimas del gobernante macedónico por la muerte de su montura⁴⁵. En segundo lugar, por el valor sustitutivo conferido tanto a la heráldica como a los emblemas militares como expresa la literatura especular y, de forma extraordinaria, las *Partidas* alfonsíes⁴⁶. El jumento va ajaezado con una soberbia gualdrapa adornada con las armas de don Felipe y por un llamativo escudo colocado de forma invertida. La colocación *revesada* del escudo y enseña del infante hablan de alteridad u ocaso y, escenográficamente, resultan equiparables con el rito realizado en los funerales de quebrar escudos de rípias en los momentos previos a la inhumación. Le precede un pendón caudal, propio del que acaudilla en el combate, que por su disposición invertida tiene la misma connotación luctuosa⁴⁷.

El acto de homenaje ciudadano, anónimo pero colectivo y plural, cincelado en las cuatro paredes sepulcrales adquiere su plena identidad al conocer la biografía del

finado. El infante Felipe, hijo de Fernando III y hermano de Alfonso X, fue destinado desde un principio a la vida eclesiástica y educado por el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada. Estudió en París. Con quince años fue elegido obispo de Osma; en 1248, abad de Covarrubias⁴⁸; y, tras la conquista de *Isbiliya* por Fernando III, arzobispo de Sevilla creando unos lazos indisolubles entre la diócesis hispalense y la corona⁴⁹. Seis años después, ya muerto el rey Fernando, don Felipe abandonaba la carrera eclesiástica para casarse con su primera mujer, la infanta Cristina de Noruega. La biografía del infante continúa con la sublevación contra su hermano Alfonso X capitaneando el ayuntamiento o junta de nobles⁵⁰. Los sucesos se remontan al año 1272 y expresan el conflicto de intereses entre la monarquía, que buscaba la consolidación de su autoridad, y la nobleza que aspiraba a conservar o ampliar el poder compartido y para quien el rey sólo era una *primus inter pares*. La revuelta determinó la desnaturalización de los nobles y la firma de un acto de pleito homenaje con Muhammad I de Granada⁵¹. Como recuerda O'Callaghan, Alfonso X fue especialmente duro con su hermano:

“... E seyendo vos fijo del rey don Ferrando e de la reina doña Beatriz e hermano del rey don Alfonso tiene que deviedes mejor guardar el linaje donde venides e el debdo que con el avedes”⁵².

Tras unas arduas negociaciones, en 1273 se firmó la concordia. Un año después, moría don Felipe. Su monumento tumular parece no olvidar estos acontecimientos y se presenta como una contestación plástica e imperecedera al gobierno alfonsí totalmente ignorado en su lauda fúnebre donde el *cursus honorum* del infante se centra

exclusivamente en su condición de hijo de rey, no de hermano de rey⁵³.

Acompaña el monumento tumular, el sarcófago de una mujer identificada con su esposa Inés Telléz Girón por Faustino Menéndez Pidal basándose en la heráldica que contornea la obra⁵⁴. Los paralelismos formales e iconográficos de ambas piezas confirman su condición de *pendant*, mas es de destacar que la procesión fúnebre de la sepultura femenina tiene una mayor dimensión escatológica frente a la carga netamente mundana de las exequias de don Felipe. Estas “discrepancias” serán una constante en los monumentos tumulares dobles o asociados; recordemos, en este sentido, el de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet del monasterio burgalés de las Huelgas, comunes en el empleo de decoración heráldica en sus cuatro frentes y diversos en la secuencia de los relieves labrados en las albardillas –en clave *post-mortem* cristiana para Leonor y militar-propagandística para el rey castellano– y, como veremos a continuación, en los de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel de la catedral de Toledo⁵⁵. Qué, en todos los casos, los cambios iconográficos se solapan a unos modos formales prácticamente idénticos, constituye un claro indicio de su intencionalidad.

2.2. ... a procesiones nominativas y de escala natural

La procesión fúnebre mantuvo su categoría artística en la fase final del medievo con la introducción de significativas novedades que determinaron la transformación de unas comitivas de condición arquetípica en un símil de *pasos vivos* de las ceremonias de exequias que *de facto* ocurrieron.

La cartuja de Champmol (Borgoña, Francia) nos permite iniciar nuestro recorrido expositivo. *Felipe el Atrevido*, duque de Borgoña y hermano de Carlos V de Francia, otorgó una dimensión fúnebre a la iglesia de este conjunto monástico al proyectar ser enterrado en su capilla mayor⁵⁶. El sepulcro nobiliar (c. 1384-1410) realizado por Jean Marville, Claus Sluter y Claus de Werbe, se adscribe a un diseño exento de formato paralelepípedo con el finado en posición yacente en la tapa y el cincelado de una detallada procesión fúnebre en las cuatro paredes tumulares (Fig. 7). Si bien la figura de Felipe el Atrevido –hoy contemplamos una copia del siglo XIX⁵⁷– mantiene en su diseño una disposición tradicional, derivada de la migración a tema plástico del lecho mortuario, la comitiva adquiere una notable originalidad por el modo en que se representa la secuencia procesional. Las figuras han perdido su condición relivaria y conquistan una categoría exenta que facilita la impresión de marcha⁵⁸. Los cartujos andan, como reflejan los pliegues de sus hábitos, a través de unas arquerías que parecen evocar las del claustro de Champmol en una hábil metáfora de las honras que debió protagonizar el duque borgoñón.

Olvidados los gestos teatrales y arquetípicos de las endechadoras, los cartujos leen, meditan con libros y rosarios o dominan las lágrimas producidas por el fallecimiento. Sus rostros nos emocionan por el dolor contenido que reflejan, muy alejado del exceso plañidero. También nos impresionan los semblantes tapados por amplias caperuzas bajo las que intuimos introspección y tristeza. Incrementa su verismo el buen oficio de su ejecución que otorga una poliédrica calidad táctil al alabastro convertido en piel ajada en manos y rostros, pergamino transparente en las hojas de los libros de oración o vastas urdimbres en las voluminosas túnicas (Fig. 8).

A pesar de los cambios evidenciados, los plorantes de Champmol todavía se muestran deudores del carácter colectivo de las primitivas secuencias de exequias. La transformación de éstas en comitivas de personajes contemporáneos al finado aparece en monumentos de cronología algo posterior.

Pedro Girón (+1466)⁵⁹, camarero real de los Reyes Católicos, maestre de la Orden de Calatrava y fundador de la Casa Osuna, concibió su ámbito fúnebre ciertamente con magnificencia seleccionando atentamente el lugar, el nombre del arquitecto y los materiales empleados⁶⁰. Hanequín de Bruselas, maestro mayor de la catedral de Toledo, dirigió las obras de la capilla Girón ubicada en un lugar privilegiado: el ábside norte del convento de Calatrava la Nueva (Ciudad Real) que, a la sazón, era la matriz de la orden homónima⁶¹. El alabastro se empleó en su factura arquitectónica y, sobre todo, en la decoración escultórica del retablo, en sentido estricto un tabernáculo con varias figuras hagiográficas, y del sepulcro del maestre Girón dispuesto en el centro de la capilla⁶². El interior debía lucir espléndido y, con pesar, resaltamos el tiempo pasado de esta afirmación ya que el abandono del conventual en el siglo XIX motivó el demantelamiento del templo y, con ello, la pérdida de todo el aderezo y tesoro de sus capillas. El menoscabo afectó al ornato de la capilla Girón por lo que para visualizar su primigenia fisonomía hemos de acudir a los libros de *Visitas* de la Orden de Calatrava. A través de estos textos, conocemos que el desaparecido túmulo presentaba dos significativas novedades, que justifican su valor referencial en la escultura tardogótica castellana.

La primera innovación afectaba al diseño tipológico. El “anónimo” autor del sepulcro Girón buscó modernizar el tradicional modelo exento de formato rectangular con la colocación en las esquinas de cuatro figuras de ángeles⁶³. La ubicación angular de las mismas y su altura de dos tercias de alto (± 60 cms) permite hablar de imágenes de bulto redondo que, en este caso, cumplían el papel de tenantes del escudo nobiliario⁶⁴. La novedosa solución tendrá su plasmación más acabada en el sepulcro de Álvaro de Luna ejecutado en el último tercio del siglo, como veremos en las siguientes páginas.

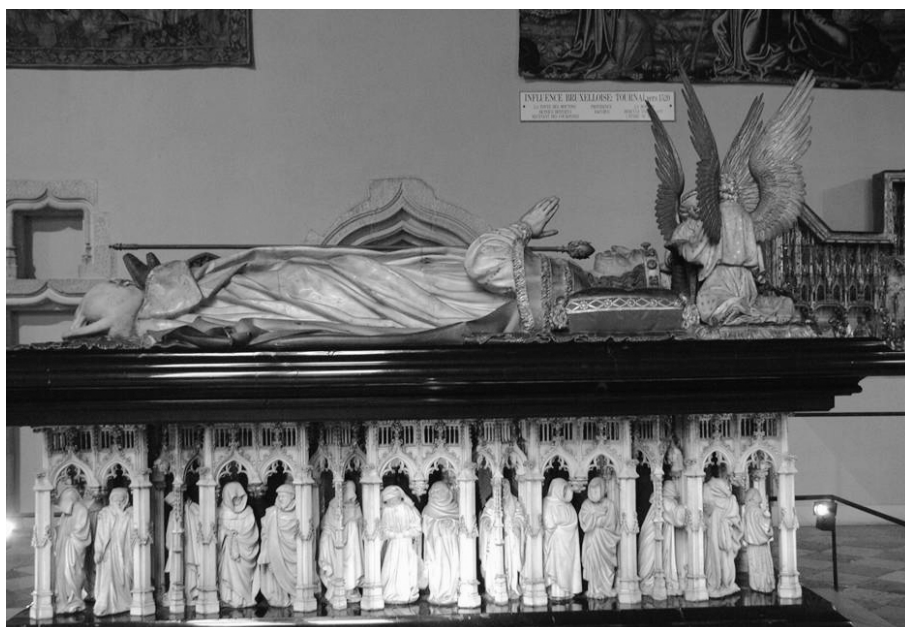


Fig. 7. *Sepulchro de Felipe el Atrevido. Dijón (Francia), Musée de Dijon.*



Fig. 8. *Sepulchro de Felipe el Atrevido: plorantes. Dijón (Francia), Musée de Dijon.*

La segunda variación, de tinte marcadamente iconográfico, residía en la personalización del séquito que asiste a la ceremonia de últimas oraciones. En las paredes del sepulcro, distribuidos en nichos independientes, se cincelaron en relieve un nutrido grupo de freires cala-

travos convenientemente individualizados por sus armas privativas y unas cartelas alusivas a su identidad. Los *visitadores*, de forma expresa, transcribieron los nombres de Fadrique de Acuña y Gonzalo de Cuello que, según hemos podido comprobar, ostentaron cargos comendatorios durante el maestrazgo de Pedro Girón⁶⁵. El dato es hartamente significativo al constatar que la comitiva ha perdido su condición arquetípica para estar integrada por contemporáneos de individualidad manifiesta que dispensaban al maestre, en el momento de sus honras fúnebres, el mismo trato reverencial dado en vida. La migración operada en el tema artístico de exequias coincide con el tono encomiástico del epitafio –también desaparecido– cincelado en el monumento fúnebre:

*“Aquí yace el Muy Magnifico y muy Virtuoso Señor el noble don Pº Jirón,.... el qual, en veynte años que fue Maestre, en mucha prosperidad esta orden rigió, defendió y acrecentó en muy gran pujança”*⁶⁶.

Los cambios mencionados otorgaban al sepulcro de Pedro Girón una significativa dimensión escenográfica que alcanzó su punto culminante en las postrimerías del periodo medieval.

Felipe Pot (1428-1493) fue consejero privado de los duques de Borgoña, y, tras la anexión del ducado a Francia en 1477, gran senescal y caballero de la orden del Toisón de Oro. Las *Crónicas* hablan de una personalidad notable célebre por su elocuencia. Conforme a la preocupación *post-mortem* del período, prestó suma atención a su ámbito de sepultura –la capilla de san Juan Bautista de la abadía cisterciense de Saint Nicolas les

Cîteaux— y a su monumento tumular, actualmente conservado en el museo del Louvre⁶⁷.

La originalidad del sepulcro, probable obra de Antoine de Moiturier, estriba en haber eliminado de su diseño la caja sepulcral propiamente dicha; de este modo, la lápida, con la imagen yacente del senescal, se transforma en una mimesis perfectamente conseguida de las parihuelas fúnebres que, con gran esfuerzo, sujetan ocho plorantes (Fig. 9). Voluminosas capas de duelo envuelven los cuerpos de estos personajes y medio ocultan unos rostros que no tienen la expresividad de los modelos esluterianos ni su buen oficio, aunque quizá deberíamos hablar del *non finito* en su factura.

La costumbre dictaminaba que las andas se apoyaran en varas transversales sostenidas a la altura de las manos. Tal disposición facilitaba la contemplación del finado o de las urdimbres heráldicas o fúnebres que lo envolvían, como apreciamos en la miniatura del *Entierro de Berta en la Iglesia de Pothières (Epopéya de Girart de Rousillon, fol. 174 r)*⁶⁸ La colocación en el sepulcro Pot de las parihuelas sobre los hombros de los plorantes acrecienta el protagonismo de éstos y, más específicamente, del acto que realizan. El escultor calibró meticulosamente este axioma en aspectos precisos como la escala natural de las figuras responsable, en buena medida, del verismo que emana de la escena; la pose encorvada de sus espaldas, simulación del peso que sostienen; y el movimiento acompasado de sus pliegues, alusivo al andar parsimonioso propio de un acto de exequias. La visión de los rostros, lejos de ser necesaria, introduciría puntos focales discrepantes que hubieran alterado la comprensión global de la obra y el verismo —¿vital o artístico?— de la secuencia. Los plorantes, además, asumen el papel de tenantes de los escudos heráldicos acrecentando la dimensión espectacular de la obra tumular⁶⁹.

La *tumba de Maximiliano I en Innsbruck* ejemplariza el último eslabón del proceso analizado⁷⁰. El emperador participó personalmente en el diseño de un vastísimo proyecto funerario, no concluido en la dimensión planteada, que otorgaba un protagonismo notable a la procesión fúnebre. De las 40 figuras proyectadas, sólo se fundieron 28 en bronce y de tamaño mayor al natural. No son plorantes al uso, aunque se concibieron como portadores de antorchas sino miembros de la familia Habsburgo. Parientes históricos como Teodorico o Godofredo de Bouillon, como personalización de cualidades o refrendo de derechos políticos, y familiares directos como sus dos esposas, sus hijos Felipe y Margarita y sus respectivas mujeres. La identificación de los miembros del cortejo, todos ellos ataviados con trajes cortesanos o militares, enfatiza el valor conceptual del monumento tumular que adquiere una excepcional dimensión para-teatral al convertirse en un símil de negativo fotográfico de una ceremonia de homenaje-reverencia a Maximiliano I.

3. La deposición del cadáver

Procesionado el cadáver a su lugar de sepultura, tras la celebración ritual oportuna, se procede al acto de gran valor simbólico de la deposición del cadáver. El tema, tratado en numerosas miniaturas, adquirió un novedoso aspecto monumental en el *sepulcro de Álvaro de Luna* encargado en 1489 por su hija María de Luna. La razón de este encargo, y la comprensión iconográfica de la obra, nos sitúa en la particular biografía del finado⁷¹ (Fig. 10).

En 1453, Álvaro de Luna moría ignominiosamente en la plaza pública de Valladolid. Su cabeza era expuesta a la ciudadanía durante ocho días y su cuerpo inhumado en el templo de San Nicolás, cementerio de los condenados a muerte. De forma tan deshonrosa, terminaba la vida del en otro tiempo todopoderoso válido de Juan II de Castilla, maestre de Santiago, condestable de Castilla y conde de San Esteban. 1430 marcó el cenit de su potestad. El 15 de agosto firmaba con el conde de Benavente las capitulaciones matrimoniales con su hija Juana de Pimentel, lo que suponía el enlace con la más rancia nobleza castellana⁷². Y el 18 de abril, el arzobispo de Toledo le autorizaba a ser inhumado en la catedral de Toledo y construir una capilla fúnebre en el espacio ya ocupado por tres pequeñas capillas que, por consiguiente, debían ser destruidas⁷³. El citado documento de donación no disimula el “poder” que, en esos momentos, exhibía el válido de Juan II al transformar una cesión de privilegio en un supuesto “acto de generosidad” y considerar que un templo —hablamos de la iglesia primada— era honrado por los muertos ilustres que cobija y no al revés:

“... el dicho señor Condestable avía buen zelo conmo fidelisymo católico cristiano e leal cavallero non solamente del mundo terrenal mas ahún çelete e divinal a la dicha iglesia santa e su entinción era de onrrar por la dicha su capilla e enterramiento la dicha eglesia”⁷⁴.

Los maestros Alvar Martínez y Hanequín de Bruselas realizaron el diseño arquitectónico de la capilla⁷⁵. De planta pentagonal, sendas trompas facilitan el tránsito a una superficie octogonal convertida en asiento de una bóveda estrellada que contribuye notablemente a la percepción centralizada del espacio. Ornamentan sus nervios y su clave central veneras, alusivas a la orden de Santiago, y las armas de los Luna —cortado de gules y azur con creciente ranversado de azur—. Los mismos motivos, en tamaño monumental, decoran las paredes laterales compitiendo en protagonismo con el relieve de Santiago matamoros colocado sobre el retablo. No parece casual tal seriación de motivos heráldicos que convierte la cita al linaje familiar en un elemento clave del



Fig. 9. *Sepulchro de Felipe Pot. París, Museo del Louvre.*

espacio religioso-funerario. La explicación parece estibar en la intención del maestre de querer contrarrestar la humildad de sus orígenes por vía materna que los críticos hacia su política no cesaban de airear. Fernán Pérez de Guzmán lo expresó de forma clara en sus *Generaciones y semblanzas*: “*preçiauase mucho de linaje [Álvaro de Luna], non se acordando de la homill e baxa parte de su madre*”⁷⁶.

Centralizaban el ámbito fúnebre unos primitivos monumentos tumulares significados por su cualidad de autómatas⁷⁷ que fueron destruidos por los principales opositores al noble y su política que manifestaron la animadversión al maestre en el daño infringido a su imagen⁷⁸. La acción enfatiza el concepto, ya codificado en las *Partidas* de Alfonso X⁷⁹, de considerar las imágenes como sustituto de las personas representadas lo que, en último término, justificó el interés de la hija del maestre en los últimos años del siglo XV de financiar unos nuevos sepulcros conforme a un meditado planteamiento iconográfico. Tal deshonor pública “pesaba” en la buena memoria de don Álvaro, pero también en la biografía de su descendiente convertida por matrimonio con Iñigo López de Mendoza en duquesa del Infantado y emparentada con la influyente familia de los Mendoza.

El encargo de María de Luna, en 1489, al escultor Sebastián de Toledo de unos nuevos monumentos tumulares incluía unas precisas cláusulas iconográficas cuya ejecución material contribuyó notablemente a la singularidad de la obra que aunaba en su repertorio plástico la

loa biográfica del finado y la evocación de unas ceremonias fúnebres que *de facto* no ocurrieron⁸⁰.

La mayor peculiaridad de los sepulcros alabastrinos son las figuras de tamaño natural que ocupan las esquinas de los mismos (Fig. 11). El contrato es particularmente detallista en la indicación de su vestimenta –comendadores santiaguistas–, su pose genuflexa –...*la una rodilla ahinojada e la otra enhiesta*– y el gesto de sus manos “...*que tengan una mano baxo la solera de las molduras del sepulcro y la obra arriba, como que la tienen en peso*”. Tal ejercicio de *ekfrasis* sólo se justifica por el valor referencial dado a los mismos.

La postración de los freires evoca dos actos de meditado simbolismo. En primer lugar, perenniza el rito del homenaje al señor, recordemos que el maestre es la máxima dignidad de la Orden, emulando la ceremonia de la toma de posesión de los maestros de Órdenes Militares que incluía una ceremonia de homenaje/vasallaje –el besamanos– y otra de reconocimiento de la nueva dignidad con la imposición de sus atributos respectivos. Álvaro de Luna, tras su juramento como maestre en 1445, recibió la espada, el sello, el pendón y el birrete⁸¹. Precisamente, este es el sombrero que luce en la tapa sepulcral.

La pose genuflexa también evoca el solemne ritual de la deposición del cuerpo en su lugar de inhumación como conclusión de la procesión fúnebre, comitiva que nunca tuvo al maestre como protagonista⁸². El túmulo inmortaliza, por consiguiente, un rito habitual en las exequias. Es lo que hemos denominado un “momento dete-



Fig. 10. *Sepulchros de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel. Toledo, catedral, capilla de Santiago*

nido” de la realidad que también apreciamos en otras obras coetáneas. Citamos, por ejemplo, la lectura ensimismada de Martín Vázquez de Arce, el símil de oratorio donde se ubica el infante don Alfonso de la cartuja de Miraflores o el del obispo Alonso de Burgos con el cincelado –en tamaño natural– de una plática del obispo ante los diferentes miembros de la familia real. Las obras señaladas coinciden en su cronología tardogótica. Quizá tienen como resabio la “composición de lugar” que plantea Ludovico de Sajonia en el acercamiento del hecho religioso al fiel o sencillamente forman parte de una corriente tendente a inmortalizar en piedra secuencias privativas del finado.

El contrato también disponía la colocación en las paredes sepulcrales de Álvaro de Luna de armerías –escudos de los Luna y la cruz jacobea– y la representación de virtudes. Se ha señalado en repetidas ocasiones la inspiración de esta iconografía en la literatura especular donde un buen gobernante se equipara a un hombre virtuoso. Pensamos que la representación de las virtudes puede tener un significado más polisémico definiendo asimismo a un buen militar. En *La Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena, Íñigo López de Mendoza recibe de las virtudes cardinales la corona de laurel como símbolo de valentía y de sus éxitos militares⁸³. Lo meditado de esta iconografía, se constata al compararlo con el sepulcro de la condesa de Montalbán, su *pendant*, donde las estatuas angulares son frailes franciscanos y los encasamientos laterales se destinaron a sus armas nobiliarias y parejas de apóstoles que *fasen el credo*.



Fig. 11. *Sepulcro de Álvaro de Luna: caballero santiaquista. Toledo, catedral, capilla de Santiago*

La obra tumular descrita, proclama por tanto, la condición de Álvaro de Luna de buen gobernante y buen militar como hechos relevantes de su biografía y perenniza un momento solemne de unas ceremonias solemnes que nunca ocurrieron pero que, tras su migración a materia artística, contribuyeron a la buena memoria del condestable⁸⁴.

La capilla recibió una espléndida dotación económica –30.000 maravedíes de renta anual– y un importante número de alhajas. De esta forma, se asegura la celebración de un servicio litúrgico habitual que, a la misa *corpore in sepulcro*, añadía la celebración de novenarios, misas aniversarios y responsos sobre las tumbas. En esas celebraciones, la capilla exhibía sus útiles litúrgicos,

engalanaba su altar –el documento menciona un *frontal rico de verde rico bordado de oro con las armas de Luna*– y, conforme la costumbre, ocultaba la sepultura con ricas tapicerías. La citada donación incluía un *pañó de brocado... para que se ponga sobre la sepultura del dicho señor maestre mi señor*⁸⁵. El documento no precisa el ornato de esta última urdimbre, pero, por similitud con otros conservados como el de la capilla de los Condestables destinado igualmente a cubrir el monumento tumular, es factible presuponer un adorno heráldico. Estas piezas, que lucían conjuntamente en las ceremonias fúnebres *in memoriam*, convertían la capilla en el solemne escenario de exhibición de la familia promotora: los Luna.

NOTAS

- ¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Las relaciones de conflicto en sus prácticas representativas (la Corona de Castilla en su contexto europeo, siglos XIII-XV)*. Proyecto HUM2006-05233/HIST del Plan Nacional I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia.
- ² POLIBIO, *Historias*, int. A. Díaz Tejera, trad. y notas M. Balash, II, Madrid, 1981, Libro VI, pp. 215-216.
- ³ Los versos evocan la muerte de Fernando I de Castilla. *Cantar de la Partición y de Sancho II*, en *Poesía Española. 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, ed. F. GÓMEZ REDONDO, Barcelona, 1996, p. 605.
- ⁴ Analizan la célebre tabla, entre otros, I. BANGO y F. MARIAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid, 1982, p. 148 y ss.
- ⁵ Sobre la liturgia de la extremaunción M. GARRIDO, *Curso de liturgia romana*, Madrid, 1961, pp. 213 y 413-418.
- ⁶ En ambos casos, a excepción de la representación del estrado donde yace el difunto, son nulas las concesiones escenográficas y de evocación del mobiliario doméstico. El análisis y cronología de los sepulcros en M.^a J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 62-64 y 66-67.
- ⁷ Analiza la particularidad de la mortaja fúnebre E. AZNAR VALLEJO, *Vivir en la Edad Media*, Madrid, 1999, p. 44.
- ⁸ AZNAR VALLEJO, *Vivir en la Edad Media...*, p. 45.
- ⁹ La valoración dada en el medievo al hábito franciscano en el momento de la muerte ha sido tratado por M. NÚÑEZ, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, *Fragmentos*, 10 (1984), pp. 73-84.
- ¹⁰ Sobre el tema, remitimos al trabajo de P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and representation*, London, 1996, especialmente pp. 29-100.
- ¹¹ *Libro de Apolonio*, ed. C. MONEDERO, Madrid, 1990, pp. 181 y 184, ests. 281, 282 y 289.
- ¹² El uso fúnebre de la decoración heráldica es analizado por J. ARIAS NEVADO, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)”, *En la España Medieval. Anejos n° 1. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, 2006, pp. 49-80.
- ¹³ El tema de las *imago* romanas es analizado magistralmente por J. ARCE, *Memoria de antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid, 2000. La perpetuación de algunas de estas costumbres romanas fue una realidad en el medievo.
- ¹⁴ La costumbre, iniciada en 1327, en los funerales de Eduardo VI de Inglaterra, se adoptó asimismo en las exequias de Carlos VI de Francia (F. MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1998, p. 77).
- ¹⁵ Cit. C. LALIENA CORBERA y M.T. IRANZO MUÑO, “Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos”, *Aragón en la Edad Media*, IX (1991), p. 58, notas 9 y 10. Trata el tema F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El Correr las Armas. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), p. 880.
- ¹⁶ *Poema de Fernán González*, ed. J. VITORIO, Madrid, 1998, p. 163, ests. 661-662.
- ¹⁷ Analizamos el tema en O. PÉREZ MONZÓN, “*Quando rey perdemos nunca bien nos fallamos*. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII”, *Archivo Español de Arte*, vol. 80, 320 (2007), pp. 379-394.
- ¹⁸ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.
- ¹⁹ MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida*, p. 79.
- ²⁰ *Vid.*, entre otros, J. YARZA LUACES, “*Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar a sus muertos*”, *Fragmentos*, 2 (1985), 4-19; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Un espectáculo urbano en la Castilla medieval: las horas fúnebres del caballero”, *El rostro y el discurso de la fiesta*. Corrd. M. NÚÑEZ, Santiago de Compostela, 1994, pp. 141-158. N. TORRES BALLESTEROS, “La muerte como aspecto de la vida cotidiana medieval: los sepulcros de Villasirga”, *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 427-456 y C.J. ARA GIL, “Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos”, *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campo, 2004, pp. 161-200.
- ²¹ De obligada consulta sobre la procesión fúnebre como tema artístico resulta el artículo de M.^a J. GÓMEZ BÁRCENA, “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla”, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, I, 1988, pp. 31-50.
- ²² GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pp. 66-67.
- ²³ J. SUREDA, *La pintura protogótica*, Madrid, 1992, p. 14; I. Mateo Gómez, “Pintura”, *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo III. Arte Gótico*, Junta de Castilla y León, 1994, p. 347; F. ESPAÑOL BERTRÁN, “Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con ‘planto fúnebre’”, *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, 2005, pp. 208-211.
- ²⁴ A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1976.

- ²⁵ En la parte que se ve de dichos sepulcros —escribe Ponz— está expresado el funeral de aquellos señores... distinguiéndose los que llevan el cadáver, las personas del acompañamiento, sus trajes y expresiones de dolor, sacerdotes y demás comitiva a caballo y a pie... Las urnas, como he dicho a usted son muy grandes y de piedra blanca y caliza, fácil de trabajar y con pocos poros. Las estatuas, echadas sobre ellas, exceden al tamaño del natural y son mejores que la demás escultura, particularmente las cabezas... Las estatuas tienen cruzadas las manos: el infante, sobre el puño de una espada, y doña Inés tiene un corazón en una de las suyas. Se ven escudos con corazones en el sepulcro de la señora y otros con una cruz; en el del infante los hay con la propia cruz y con castillos, águilas y leones (A. PONZ, *Viaje de España*, 3, Madrid, [1787] 1988, pp. 482-483).
- ²⁶ J.M.^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España*. Valladolid, Palencia, Zamora, Madrid, 1861, p. 351.
- ²⁷ La cita concluye con la descripción del yacente: Rostro aplastado, ojos cerrados muy prominentes, bonete con orejeras, el halcón en una mano y la otra puesta en el puño de la espada, ondulado manto que le envuelve, y a los pies un perro y un conejo, caracterizan la efigie del infante, de tamaño mayor que el natural, acostada sobre la cubierta. Con la roja cruz del Temple alternan en los escudos los castillos paternos y las águilas de la casa de Suavia que también se distinguen en el cinto (QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España*. Valladolid, Palencia, Zamora, p. 351).
- ²⁸ Lo apreciamos, por citar un ejemplo significativo, en la descripción que la *Crónica Latina* realiza del fallecimiento de Alfonso VIII: Considerando que se quedaban privados de tan gran rey, cayeron en estupor, llorando interiormente por la angustia del espíritu. Las mujeres todas prorrumpieron en lamentos, los hombres rociaron de ceniza sus cabezas, ceñidos con cilicio y se vistieron de saco... (*Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, ed. L. CHARLO BREA, Cádiz, 1984, p. 42).
- ²⁹ En el Antiguo Egipto, la profesión de enchedadoras era asumida por las mujeres. Vid. R. H. WILKINSON, *Cómo leer el arte egipcio*. Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto, Madrid, [1992] 1998, pp. 35-36.
- ³⁰ Una aproximación al tema en ARCE, *Memoria de antepasados*, pp. 50-55.
- ³¹ Pocos versos resultan tan expresivos como el de *lágrimas vivas sus pechos regando* referido al pesar manifestado por el fallecimiento de Garcilaso de la Vega (GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Madrid, 2003, p. 361). En otros textos literarios, tales gestos adquieren otros matices. En el *Libro de Apolonio* leemos que la partida temporal del rey de Tiro produjo entre sus súbditos muchas... lágrimas, pocos fueron los oios que agua non vertieron (*Libro de Apolonio*, p. 175, est. 262). El verso de arranque del *Poema del Mío Cid* alusivo al destierro del héroe —De los sos ojos tan fuerte mientras loranto/ torna va la cabeça y estava los calando— constata cómo el dolor moral puede provocar similares expresiones de aflicción (*Poema del Mío Cid*, edición C. Smith, Madrid, 1972, p. 139).
- ³² *Poema de Fernán González*, p. 155, est. 606.
- ³³ Las coordenadas históricas del proceso en el citado libro de MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida*.
- ³⁴ Facilita la aproximación al mundo textil, con su particular nomenclatura, M.^a C. MARTÍNEZ MELÉNDEZ, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, 1989, pp. 231-236.
- ³⁵ Sugiere esa connotación fúnebre ESPAÑOL BERTRÁN, “Sepulcro de Sancho Sáinz de Carrillo, pinturas con ‘planto fúnebre’”, pp. 208-211.
- ³⁶ La escenografía de estas prácticas en ESPAÑOL BERTRÁN, “El Correr las Armas...”, p. 879.
- ³⁷ M. PASTOUREAU, M., “Les couleurs de la mor’Occidente médt”, en *A Revéïller les morts. La mort au quotidien dans l’Occidente médiéval*, Lyon, 1993, pp. 102-103.
- ³⁸ *Romance del rey don Alfonso el Sabio*, en *Poesía Española. 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, ed. F. GÓMEZ REDONDO, Barcelona, 1996, p. 644.
- ³⁹ GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, p. 361.
- ⁴⁰ *Libro de Apolonio*, pp. 108-109, est. 42.
- ⁴¹ Uno de los últimos análisis de estos indumentos en A. FRANCO MATA, “Bonete del infante don Felipe”, *Vestiduras ricas*, pp. 177-178.
- ⁴² El arte de la cetrería era un *topos* medieval alusivo a la nobleza y queda refrendado en diferentes ejemplos literarios. En el romance de *La Jura de Santa Águeda*, el Cid emprende su destierro acompañado de caballeros y sus halcones, los pollos y los mudados (*Poesía española*, p. 612).
- ⁴³ Sobre esta emblemática dependencia véase F. COLLAR DE CÁCERES, “En torno al *Libro de retratos de los Reyes* de Hernando de Ávila, *Boletín del Museo del Prado*, IV, 10 (1983), pp. 7-35 y D. NOGALES RINCÓN, “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)”, *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, Madrid, 2006, 81-111.
- ⁴⁴ Esta variante estilística es analizada por C.J. ARA GIL, “Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro pintor y Roi Martínez de Burueva”, *Alfonso VIII y su época. II Curso de cultura medieval*, Madrid, 1992, 21-52.
- ⁴⁵ *Buñifal cayó muerto a piedras del señor;/ remaneció apeado el buen emperador;/ mintriemos si dixiésemos que non avié dolor/ mandólo soterrar a muy grant onor* (*Libro de Alexandre*, edición de J. Cañas, Madrid, 1995, p. 487, est. 995).
- ⁴⁶ *Por que también la ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honrradas, porque son en su remembranza do él non está* (Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII).
- ⁴⁷ Identifica la tipología del pendón ESPAÑOL BERTRÁN, “El Correr las Armas...”, p. 885.
- ⁴⁸ Un parcial acercamiento a la biografía del infante en M. RODRÍGUEZ LLOPIS, “El Infante don Alfonso (1221-1252)”, *Alfonso X y su época. El siglo del rey Sabio*, Barcelona, 2001, p. 65.
- ⁴⁹ Vid. T. LAGUNA PAÚL, “La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)”, *Maravillas de la España Medieval*, Junta de Castilla y León, 2000, p. 237.
- ⁵⁰ Más información en M. RODRÍGUEZ LLOPIS, M. “Alfonso X, rey de Castilla y León (1252-1284)”, *Alfonso X y su época*, p. 109 y ss.
- ⁵¹ Analiza con detalle este momento histórico M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X. 1252-1284*, Palencia, 1993, pp. 95-106.
- ⁵² J. O’CALLAGHAN, *El rey sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, 1996, p. 269.
- ⁵³ *Era: millesima: trecentissima: duodecima: iiii kalendas: mensis: decebris: vigilia: beatisaturnini: obiit: dominus: filipus: infans: vir: nobilissimus: filius: regius: domini: fernandi: pater: cuius: sepulta: est: ispal: s: cuius: aia: requescat: inpace: am: filius: vero: iacet: hic: inecabaea: temarie: devilesirga: cuius: oipoteti: deo: et: santisoiba: comendetur: et qit... it: c... et... dicat: pater: nr...ae ... maria.* La era hispánica 1312 corresponde al año 1274 de la era cristiana. Agradecemos a Daniel Abad el habernos facilitado la traducción del texto latino.
- ⁵⁴ *Heráldica medieval española. I. La casa real de León y Castilla*, Madrid, 1982, p. 97.
- ⁵⁵ Vid. O. PÉREZ MONZÓN, “Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º XIV (2002), 1-21.
- ⁵⁶ Un reciente trabajo sobre esta fundación en S-C.M. LINDQUIST, *Agency, visibility and society at the Chartreuse de Champmol*, Londres, 2008.
- ⁵⁷ En la actualidad, el sepulcro se custodia en el museo de Dijon. El museo de Cleveland custodia algunos plorantes del monumento.

- ⁵⁸ Sobre el sepulcro, S. JUGIE, “Tombeau de Philippe le Ardi”, *L'art à la court de Bourgogne, Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, 2004, pp. 223-225..
- ⁵⁹ Analiza la biografía de este personaje A. FRANCO SILVA, “Don Pedro Girón, fundador de la Casa de Osuna (1423-1466)”, *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, Sevilla, 1995, pp. 63-93.
- ⁶⁰ Tratamos el tema de forma más detallada en O. PÉREZ MONZÓN, “Las manifestaciones artísticas como expresión del conflicto”, *La Monarquía como expresión del conflicto*, dir. J.M. NIETO SORIA, Madrid, 2006, pp. 547 y ss.
- ⁶¹ El maestro Hanequín realizó en la catedral de Toledo obras de gran riqueza ornamental, participó en la girola de la catedral de Cuenca y, posiblemente, en el castillo de Escalona (J.Mª DE AZCÁRATE, *El maestro Hanequín de Bruselas*, “Archivo Español de Arte”, XXI (1948), pp. 173-188 y *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 116-117).
- ⁶² Archivo Histórico Nacional. Madrid. Órdenes Militares, leg. 6109, nº 29, fol. 178
- ⁶³ Aunque ningún documento ratifica la tutoría del cenotafio, algunos autores asignan la obra tumular al escultor Egas Cueman: T. PÉREZ HIGUERA, “El foco toledano y su entorno”, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 272 y R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 39. .
- ⁶⁴ La excepcionalidad de este sepulcro justifica que subrayemos los principales textos de información con los que contamos, la conocida visita de 1644 (F. de COTTA Y MÁRQUEZ, “Descripción del Sacro Convento de Calatrava la Nueva. Cabeza y casa mayor de esta orden y caballería, de sus rentas y casas”, *La Mancha*, nº 1 y 2 (1961), pp. 42-43) y una documentación inédita, sin datar, cuyo contenido transcribimos a continuación: *A los lados del bulto en el sepulchro por la delantera que es a la cabeza están quatro bultos del mismo alabastro como de freiles religiosos con hábitos como quien haze officio para enterrar y por los lados del sepulcro bultos de caballeros con escudos que tienen de las manos yzquierdas con sus armas de cada uno. El primero comenzando por la mano derecha tiene letras que dizen: don Fadrique de Acuña. Y el segundo: frey Gonzalo Cuello. Los demás aunque tienen sus escudos con armas que por ellas se puede entender quien herán no tienen las de su nombre y las armas, como estava oscuro no podría por ellas entender quienes heran y aun parecíanme diferentes de las que agora ordinariamente se leen* (AHN, Nobleza, Osuna, leg. 41, nº 12).
- ⁶⁵ Acuña fue comendador de Zorita y Cuello de Alcolea, Benavente y Almadén. Vid. B. CASADO QUINTANILLA, *Corona de Castilla: Documentos de la Orden de Calatrava*, Madrid, 1997, nº 13, 19, 20, 25, 26 y 29.
- ⁶⁶ Vid. E. RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA y O. PÉREZ MONZÓN, “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo XV”, *Hispania*, LXVI (2006), pp. 232-233.
- ⁶⁷ www.louvre.fr/llv/oeuvres/alaune.jsp.
- ⁶⁸ *Epopéya de Girart de Roussillon* (codex 2549 de la Biblioteca Nacional de Austria), est. de D. Thoss, Madrid, 1989, p. 140.
- ⁶⁹ Un reciente trabajo sobre estos plorantes fúnebres en F. SCHOLTEN, *Isabella's weepers. Ten status from a Burgundian tomb*, Amsterdam, 2007.
- ⁷⁰ El estudio pormenorizado de esta obra excede los límites de este trabajo. Vid. K. SCHÜTZ, “Maximiliano y el arte”, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 240-244.
- ⁷¹ Un primer acercamiento al tema en O. PÉREZ MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), pp. 907-956.
- ⁷² El documento de esponsales en CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, Madrid, 1999, nº 35, pp. 105-110.
- ⁷³ AHN, Osuna, carp. 179, nº 14. Pub: Á. GONZÁLEZ PALENCIA, “La capilla de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1929), 109-125 y CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, nº 33, pp. 101-103.
- ⁷⁴ AHN, Osuna, carp. 179, nº 14. Pub: CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, nº 33, pp. 101-103.
- ⁷⁵ Sobre estos arquitectos vid. J.Mª AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 115-116 y J. YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003, pp. 127-128.
- ⁷⁶ Termina el autor de *Generaciones y Semblanzas* con un tono despreciativo hacia el maestro, pues *mas uso de poderío de rey que de caballero* (F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y Semblanzas*, México, 1947 p. 85).
- ⁷⁷ La Europa del siglo XV resucitó la moda de estos artilugios mecánicos, usuales en la tradición bizantina e islámica, a través de los carrillones que poblaban la ciudad. En la península Ibérica, estos usos no desaparecieron; recordemos la “movilidad” de algunas imágenes marianas de las *Cantigas* o la problemática pieza de las Huelgas llamada *Santiago, el del espaldarazo*; en cualquier caso, los “bultos” del maestro debieron causar el asombro entre sus contemporáneos y suscitaron la imaginación en las generaciones venideras. En 1787, Antonio Ponz rememoraba estas singulares efigies (PONZ, *Viaje de España*, I, pp. 133-134).
- ⁷⁸ Un puntual estudio de estas fuentes en E. BENITO RUANO, *Toledo en el siglo XV*, Madrid, 1961, pp. 36-37. El mismo autor sitúa el desmonte de las figuras en 1441, cuando el hijo de Juan II entró en Toledo. Más información en R. RODRÍGUEZ PORTO, “*Fartan sus iras en forma semblante* la tumba de Alvaro de Luna y el *status* de la imagen en la Castilla tardomedieval”, *Espacio, Tiempo y forma*, t. 16 (2003), pp. 1-28.
- ⁷⁹ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII. Estas consideraciones, de forma más precisa, en PÉREZ MONZÓN, *Quando rey perdemos, nunca bien nos fallamos*.
- ⁸⁰ El contrato en AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1733, nº 66. Pub. J.Mª de AZCÁRATE, *El Maestro Sebastián de Toledo y el doncel de Sigüenza*, “Wad-al-Hayara”, I (1974), nota nº 30, pp. 30-32 y J. CARRETE PARRONDO, *Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna*, “Revista de Ideas Estéticas”, nº 131 (1974), pp. 37-43.
- ⁸¹ El texto de la ceremonia en CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna (1419-1453). Colección diplomática*, nº 107, pp. 334-339.
- ⁸² Vid. P. LENAHAAN, *Commemorating a real bastard: the chapel of Alvaro de Luna*, “Memory and the Medieval Tomb”, edited by E. VALDÉZ DEL ÁLAMO with C. STAMATIS PENDERGAST, Cambridge, 2000, pp. 140-141.
- ⁸³ J. de MENA, “La Coronación del Marqués de Santillana”, *Antología de su obra poética*, edición de J.Mª Azáceta, Bilbao, 1986, pp. 138-144.
- ⁸⁴ A ello, hemos de sumar su cualidad de apreciable literato manifestada en el retablo de la capilla. La fábrica pictórica, asimismo encargo de María de Luna, utiliza como fuente de inspiración el *Libro de las claras e virtuosas mugeres* escrito por el propio condestable, según la interesante tesis sugerida por E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ [“Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestro de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes”, *La nobleza peninsular en la Edad Media*, León, 1999, pp. 159-160]. En cualquier caso, conviene señalar que no es excepcional la traslación de un texto poético a materia artística como constata el *retablo de los Ángeles* (1455. Hospital de Buitrago, Madrid) de Jorge Inglés encargado por Íñigo López de Mendoza donde los ángeles e inclusive el propio noble portan cartelas con versos o gozos de la Virgen escritos por el propio marqués de Santillana. María de Luna, hija del maestro, tuvo que conocer la obra pictórica patrimonio de los Mendoza y, con el empleo iconográfico de este libro, en el retablo de la capilla toledana probablemente buscó la revitalización íntegra de la buena memoria de su progenitor ensalzando su faceta como hombre de letras, conforme a los gustos de la época. Más datos en PÉREZ MONZÓN, «Las manifestaciones artísticas como expresión del conflicto», pp. 547-620.
- ⁸⁵ AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1734-42.

Nuevas aportaciones sobre el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera: iconografía, origen, promoción y datación

Gemma Malé Miranda
Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de Recepción: 14 de julio de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 31-48
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

El retablo de santo Domingo de Guzmán procedente de Tamarite de Litera es uno de los ciclos más antiguos dedicados a este santo y a la vez uno de los más complejos y desconocidos. Aproximadamente un siglo después que los dominicos permitieran la representación de sus santos miembros para impulsar su culto y a la vez su Orden se realizó este complejo ciclo dedicado a su fundador. La documentación recogida y una clave de bóveda conservada "in situ" me han permitido localizar la capilla dedicada a santo Domingo en la colegiata de Tamarite de Litera donde probablemente se encontraba este retablo hasta ser sustituido y trasladado a la sacristía de la iglesia de san Miguel de la misma población donde fue encontrado. Patrocinado por alguno de los miembros de la familia Entença, como indica uno de los escudos de su marco, fue realizado en el segundo tercio del siglo XIV según la comparación estilística con otras obras de su entorno y el grafiti realizado en la figura central. Contiene algunas escenas únicas en su género solo explicables por la intervención de un teólogo que conocía perfectamente la vida de este Santo y probablemente algún manuscrito italiano que le sirvió de modelo.

PALABRAS CLAVE

Retablo. Santo Domingo de Guzmán. Tamarite de Litera. Pintura española. Gótico lineal. Entença.

ABSTRACT

The altarpiece of Saint Dominic of Guzmán from Tamarite de Litera is one of the oldest cycles dedicated to this saint and at the same time one of the most complex and unknown. About a century after Dominicans had allowed to represent their patron saints for stimulating their worship and their Order, it was made this complex cycle dedicated to their founder. The documentation collected and a boss preserved "in situ" has permitted me to locate saint Dominic's chapel in the collegiate church of Tamarite de Litera where probably had been shown this altarpiece until it was replaced and moved to the sacristy of san Michel's church from the same village where it was found. It was sponsored for some member of the Entença's family, as it indicates one of the coats of arms that appears in its frame, it was made during the second third of XIV century, according to the comparison with other works of their environment and the graffiti made on the central figure. It contains some unique scenes in their type which only can be explained by the intervention of a theologian who knew the life of this Saint perfectly and probably some Italian manuscript which he used as a pattern.

KEY WORDS

Altarpiece. Saint Dominic of Guzmán. Tamarite de Litera. Spanish Painting. Lineal Gothic. Entença.

Consideraciones generales

El retablo que aquí presento es una importante obra del gótico lineal conocida desde principios del siglo XX, que en más de una ocasión ha sido descrita o citada en gran parte de la bibliografía dedicada a la pintura medieval aragonesa, si bien creo que no ha recibido la atención que se merece¹. Por eso el objetivo principal de mi trabajo es darle el tratamiento que le corresponde intentando aportar nuevos puntos de vista sobre su iconografía, encontrar su ubicación original, sus influencias estilísticas y si es posible acotar el momento en que este retablo fue realizado, así como dar alguna idea sobre los posibles promotores².

En la actualidad este retablo se encuentra expuesto en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, N° Inv. 15825) donde según R. del Arco y otros autores posteriores ingresó formando parte de la colección Plandiura en 1932. No obstante, según la documentación del propio museo este hecho no aconteció de tal manera³. En las fichas correspondientes a este retablo se indica que la obra fue comprada en 1907 por la Junta de Museos de Barcelona al coleccionista madrileño Antonio Vives Escudero, quien a su vez la había comprado a un anticuario de Zaragoza⁴. Lo que es seguro es que este retablo del siglo XIV se encontraba en la sacristía de la iglesia de San Miguel de Tamarite de Litera, ya que, desde principios del siglo XX se publicaron algunos artículos que dejaban constancia de su presencia en este ámbito⁵. A lo largo del tiempo, diferentes autores que han estudiado el retablo han seguido las hipótesis planteadas en estos primeros artículos sin cuestionarse de donde podía proceder, quien lo habría financiado, así como sin acotar con más precisión su fecha de realización o dar una nueva interpretación a las escenas representadas.

Teniendo en cuenta la advocación de este retablo, la riqueza de su iconografía y el lugar donde fue encontrado parece improbable que pudiera presidir una iglesia dedicada a san Miguel Arcángel, por lo que creo que puede descartarse que hubiera sido creado para este lugar. Por el contrario, considero más probable que fuera para algún espacio de culto dominico, bien un monasterio o una capilla dedicada a este santo mendicante⁶. En lo relativo a la promoción de esta pieza, nos podrían dar alguna pista los escudos que aparecen en el marco superior, los cuales han sido ignorados por los diferentes artículos publicados hasta ahora. Finalmente sobre su cronología A. Escudero propone el año 1315 como fecha de realización a partir de una comparación con las pinturas murales más toscas de la Pía Almoina de Lérida, pinturas que cuando dicha autora publicó su artículo se fechaban del primer cuarto del siglo XIV. Sin embargo personalmente creo que debería revisarse la datación de este retablo⁷.

Para encontrar nuevas respuestas a las dudas planteadas era necesario revisar todo lo que se había dicho sobre esta obra y la llegada del gótico lineal a Cataluña, ver que espacios hubieran podido acoger una obra como ésta, constatar si existía algún documento anterior a los siglos XIX o XX que pusiera de manifiesto la presencia de este retablo, así como examinar que fuentes escritas podían explicar las escenas representadas y revisar su cronología teniendo en cuenta los nuevos estudios que habían ajustado la cronología para las pinturas de la Pía Almoina y otras obras del gótico lineal catalán en el segundo cuarto del siglo XIV⁸.

Iconografía

El retablo de Tamarite de Litera (Fig. 1) contiene uno de los ciclos más amplios dedicados a santo Domingo de Guzmán entre los realizados antes del siglo XV, sólo comparable al retablo elaborado por Giovanni da Taranto (1305) considerado “il ciclo domenicano più ricco finora conosciuto, per l'epoca e per molti anni a venire”⁹. El ciclo aragonés está compuesto por doce escenas repartidas en cuatro calles laterales que flanquean la imagen del santo titular¹⁰.

A pesar de la extensión del conjunto, la mayoría de sus escenas son fácilmente explicables a través de las diversas fuentes escritas que han dejado constancia de la vida y obra de Santo Domingo, en su mayor parte recogidas por la *Leyenda Aurea*¹¹. Sólo las dos últimas plantean algunos problemas de interpretación. Empezando por la escena donde podemos ver la postración de una mula delante de la Sagrada Forma (Fig. 2) diré, como ya habían apuntado otros autores anteriores, que no es una escena que encontremos recogida en las vidas de Santo Domingo, sino que es necesario recurrir a la historia de san Antonio de Padua para explicarla¹². Según la leyenda, la mula, a diferencia de su amo, reconoció la presencia de Cristo en la Sagrada Forma que sostenía San Antonio como podemos ver en algunos manuscritos iluminados del siglo XV, por ejemplo en el *Breviario de Leonor de Portugal* conservado en la Pierpont Morgan Library (MS M. 52, fol. 441v)¹³. Curiosamente esta historia, que raramente tiene como protagonista a un dominico, tan solo encuentra un paralelo en el retablo catalán de la Trinidad y la Eucaristía de Vallbona de les Monges realizado en el siglo XIV¹⁴. Así pues la misma historia protagonizada por Santo Domingo aparece en dos retablos contemporáneos y próximos al foco artístico de Lérida en el siglo XIV.

Según las fuentes escritas conservadas que narran esta historia, se podría pensar que esta escena podía ser fruto de una confusión de su protagonista. Sin embargo, este hecho constituiría una rareza teniendo en cuenta la complejidad y la riqueza iconográfica de ambos conjun-



Fig. 1 Retablo de Santo Domingo de Guzmán. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

tos. Tras el programa iconográfico de ambos retablos debía haber unos ideólogos de gran formación que, en un caso conocían perfectamente la vida y obra de Santo Domingo y en el otro, las historias vinculadas a la Eucaristía. Por lo tanto es difícil creer que en sendos casos se produjera el mismo error. Así pues, la aparición de la misma escena en dos retablos vinculados al foco de Lérida podría significar que en esta región existía una leyenda que atribuía este milagro a la persona de Santo Domingo. Algo que no sería extraño teniendo en cuenta que fueron los dominicos los impulsores de la festividad del *Corpus Cristi* y que Lérida constituyó una de las ciudades pioneras en la celebración de esta festividad en Cataluña¹⁵.

A este hecho cabe sumar que ambos retablos habrían sido financiados por dos de las familias más importantes de la región. En el caso de Tamarite de Litera si tenemos en cuenta la heráldica del retablo parece que los Entença habrían intervenido en su promoción¹⁶. Por lo que respecta al segundo ejemplar, se ha vinculado con Berenguera de Anglesola quien entre 1340 y 1348 instauró la capilla del Corpus Christi en el monasterio de Vallbona de les Monges, la cual era presidida por el retablo de la Eucaristía aquí citado¹⁷. Atendiendo a esto, cabe la posibilidad que estas dos familias hubieran tenido un papel destacado en la expansión del nuevo culto y

que de alguna manera hubieran participado activamente en las primeras procesiones del Corpus Christi celebradas en Lérida. No debemos olvidar que los dominicos ejercieron una importante influencia sobre la nobleza catalana como se puede ver en la obra de F. Diago¹⁸. Así pues, estos dos retablos serían un testimonio de la devoción de estas familias a la Sagrada Forma, una reivindicación del nuevo dogma y a la vez, un alegato al papel que jugaron los dominicos en la implantación de la nueva creencia.

Finalmente, la otra escena que muestra algunas dudas a la hora de su interpretación, presenta un banquete con cuatro comensales, dos de ellos dominicos (Fig. 3). Como ya he explicado, hasta ahora los autores que han hablado sobre la iconografía de este retablo han utilizado la *Leyenda Aurea* para identificar las diversas escenas representadas y quizás por eso todos ellos coinciden en interpretar la última escena como la conversión de una matrona hereje que acogió en su casa a santo Domingo de Guzmán y a su compañero durante la Pascua¹⁹. Según esta historia la matrona y sus criados se quedaron tan sorprendidos por la penitencia y la abstinencia practicadas por los dominicos durante esos días, que decidieron convertirse al cristianismo.

No obstante desde mi punto de vista dos elementos hacen tambalear esta interpretación. En primer lugar, el

personaje que podemos ver al lado de la mujer no parece responder a la representación de un criado, como exigiría esta historia, ya que tiene la cabeza tonsurada, un signo propio de monjes y eclesiásticos, que en las representaciones iconográficas servía para identificar a un personaje como tal. El siguiente elemento que pone en duda la interpretación de esta escena es el gesto de Santo Domingo. Habitualmente y desde época románica podemos ver como Cristo levanta los dedos índice y corazón de la mano derecha para hacer una bendición, mientras que si se quiere representar un gesto de condena tan solo se señala con el índice aquello que se quiere reprobar. Por lo tanto, en una historia donde Santo Domingo practica el ejemplo de la abstinencia debería condenar la comida señalándola y así es como algunos estudiosos han querido interpretar este gesto²⁰. Personalmente, considero esta lectura incorrecta, ya que Santo Domingo no levanta un dedo sino los dos por lo tanto se trataría claramente de una bendición y no de una reprobación. De hecho el autor o autores del retablo, han tenido muy en cuenta esta convención que diferencia el gesto de bendición del de la mera señalización. De esta manera, en la mayoría de las escenas vemos como Santo Domingo señala con el índice aquello que quiere resaltar, como el milagro de los libros o la postración de la mula y levanta los dos dedos, el índice y el corazón, cuando realiza algún milagro, por ejemplo cuando hace que se abra la lluvia para no mojarse o cuando devuelve la vida al arquitecto de San Sixto. Por lo tanto considero que nos encontramos delante de un gesto de bendición de Santo Domingo hacia la mujer que, según mi interpretación, estaría acompañada por un cura y no por un criado como correspondería a la historia que hasta ahora se ha interpretado.

Llegados a este punto debo decir que en las vidas de Santo Domingo recogidas por Gerard Frachet, Rodrigo de Cerrato y Bernard Guy aparece una historia que tiene como protagonistas a Santo Domingo, el cura de Châtillon, su hermana y el hijo de ésta²¹. Según estos biógrafos, durante uno de sus viajes por el Languedoc, Santo Domingo y su compañero buscaron alojamiento en casa del cura de Châtillon, donde en otras ocasiones les habían acogido gratamente. Pero ese día, cuando llegaron encontraron a la familia del cura muy afectada por la muerte del sobrino de éste y compadeciéndose de ellos Santo Domingo devolvió la vida al muchacho. Entonces, la familia para agradecerle su milagro ofreció al Santo y a su acompañante un banquete. Pero en esos días la madre del muchacho padecía fuertes fiebres así que durante el banquete Santo Domingo bendijo una anguila y la ofreció a la madre que, después de comérsela, quedó curada.

Por consiguiente, aunque no se conserva el fragmento en que estaba representada la comida que se lleva la

mujer a la boca y en la mesa tampoco vemos ningún alimento que recuerde a una anguila, el gesto de Santo Domingo y la presencia del clérigo al lado de la mujer me han llevado a pensar que nos podríamos encontrar delante de esta historia recogida por dos hagiógrafos dominicos, Rodrigo de Cerrato y Bernard Guy, que pasaron parte de su vida en España. Así pues, sería fácil que su obra hubiese podido influir en este ejemplar procedente de Tamarite de Litera. Vale la pena avanzar que, según mis hipótesis, este retablo podría proceder de un espacio reservado al culto de Santo Domingo que estaría al cuidado de esta Orden, con lo cual es fácil pensar que el iconógrafo del conjunto hubiese sido algún dominico que sin duda pudo tener fácil acceso a las fuentes escritas que narraban esta historia.

Origen del retablo

Teniendo en cuenta el testimonio de R. del Arco y S. Montserrat que lo vieron *in situ*, no hay duda que este retablo fue hallado en la sacristía de la iglesia de San Miguel de Tamarite de Litera, lo cual no significa que este edificio fuese su emplazamiento original²².

Hoy en día esta pequeña iglesia dedicada a san Miguel, que pertenecía a la diócesis de Lérida, ya no existe. De manera que, sólo la conocemos a través de algunas descripciones y fotografías de principios del siglo XX, como las realizadas por Juli Soler Santaló o Josep Salvany Blanch²³. El pequeño templo fechado en el último tercio del siglo XII se encontraba situado extramuros, al lado del antiguo cementerio, y a ello debe su advocación. Pero, debido a su mal estado de conservación fue derruido a mediados del siglo XX. Según las fotografías realizadas a principios de siglo, el altar principal de este templo estaba presidido por un gran retablo dedicado a san Miguel Arcángel, tal y como su advocación pedía. Por consiguiente, teniendo en cuenta el culto de la iglesia y que el retablo de Santo Domingo se encontraba en un espacio secundario fuera del alcance de los fieles, es fácil pensar que podría haber llegado aquí procedente de un espacio de culto diferente, quizás dedicado a Santo Domingo, después de que por alguna razón hubiese dejado de tener utilidad en su emplazamiento original²⁴. Ante esta posibilidad se presenta uno de los grandes interrogantes sobre este retablo, ¿qué altar pudo presidir?

Seguramente el altar que acogió este retablo no estaba lejos de Tamarite de Litera y los principales centros de culto a Santo Domingo próximos a esta población eran los monasterios dominicos de: Balaguer, Lérida, Huesca, Zaragoza y Calatayud. Pero, además, algunos templos tenían un culto secundario a este santo, como la colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera, donde se encuentra documentada una capilla dedicada a Santo



Fig. 2. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Mula postrándose ante la Sagrada Forma. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas



Fig. 3. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Banquete. Barcelona, MNCA. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Domingo²⁵. Sobre los monasterios dominicos aquí citados hemos conservado poca documentación y mucho menos muebles litúrgicos, ya que en algunos casos ni tan siquiera conservamos el edificio de época medieval, como sucede con los monasterios de Huesca y Calatayud, que tuvieron una historia muy parecida²⁶. Ambos conventos fueron de promoción real, iniciados en la segunda mitad del siglo XIII, pero un siglo después fueron derruidos en el transcurso de la “Guerra de los dos Pedros” (1356-1369), para evitar un posible asalto a la ciudad, ya que se encontraban adosados a la muralla cerca de una de las entradas²⁷. Aunque la destrucción de los monasterios durante el siglo XIV no significó la desaparición de la orden sí supuso el traslado de sus miembros al interior de las ciudades en edificios ya existentes, pudiendo existir la posibilidad de que hubieran salvado algunos retablos y otros objetos litúrgicos, si bien no tenemos constancia de ello.

En lo relativo al monasterio de Santo Domingo de Zaragoza tenemos documentada la primera donación en el año 1227 y parece que en el 1283 ya se habría terminado²⁸. A mediados del siglo XIV el monasterio se proveía de algunos objetos muebles, como constata un documento fechado del 1347 donde fra García de Gurrea,

sacristán de la iglesia y procurador del prior del convento, pedía a fra Enyego de la Almunia que se encargase de conseguir en Barcelona un retablo dedicado a la Virgen²⁹. Medio siglo más tarde, entre 1402 y 1403, se encargaba a Juan y Nicolás Solano, pintores de Zaragoza, un nuevo retablo para la capilla de Santo Domingo que, según parece, en 1632 continuaba estando en su lugar, aunque en la actualidad no se conserva³⁰.

Por otro lado, si miramos hacia los monasterios catalanes de Lérida o Balaguer nos encontramos que en el siglo XIV, momento en que se puede fechar este retablo, Lérida era un centro artístico de primer orden. Se estaba llevando a cabo una importante campaña de monumentalización de las capillas laterales de la Seo Vieja, muchas de las cuales, en ese momento se convertirían en espacios funerarios decorados con pinturas, conjuntos escultóricos, objetos de orfebrería, etc³¹. Todo esto hará que alrededor de las obras de la catedral converjan artesanos de primer orden que ya muestran la llegada del gótico italianizante. Los nuevos artífices influenciados por las nuevas formulas italianas no trabajan sólo en las obras de la Seo, sino que también intervienen en otros edificios y poblaciones alrededor de Lérida como lo hicieron por ejemplo Bartomeu Rubió o Jaume Cascalls.

Con lo cual, si se hubiera encargado un nuevo retablo para el templo dominico de Lérida, seguramente sería de una calidad superior y dejaría ver las nuevas fórmulas italianizantes, como sucede en las pinturas murales de los santos dominicos que se encuentran en la Seo Vieja³².

Por lo que respecta al monasterio de Balaguer vale la pena recordar que éste era un conjunto de promoción real iniciado en el primer tercio del siglo XIV por el rey-conde Jaime II pero, tan solo un siglo después, el convento sufriría las consecuencias de ser, durante unos meses, uno de los asentamientos de las tropas de Fernando de Antequera durante el enfrentamiento que este mantuvo con Jaime II de Urgel³³. Parece ser que después del conflicto, el conjunto quedó en un estado ruinoso de manera que Fernando de Antequera se encargó de su reconstrucción. Teniendo en cuenta la destrucción que sufrió este conjunto es poco probable que se salvase algún mueble litúrgico y por lo tanto, es poco factible que el retablo aquí estudiado procediese de este convento³⁴.

En conclusión, considero difícil que este retablo formase parte de los muebles litúrgicos del monasterio dominico de Calatayud, de Huesca o de Balaguer y que se hubiese salvado de las destrucciones que éstos sufrieron por diferentes conflictos bélicos. También creo que se puede descartar el monasterio de Zaragoza, pues sabemos que el retablo dedicado a Santo Domingo que presidía su capilla era una obra del siglo XV. Al mismo tiempo no debemos olvidar que pese a la riqueza iconográfica de este conjunto, nos encontramos delante de un retablo de segundo orden que no tiene la calidad técnica y estética exigibles para presidir el altar de centros dominicos tan importantes como los aquí citados. La misma razón y aún con más fuerza podemos esgrimir para descartar la hipótesis de que este retablo pudiese proceder del convento dominico de Lérida teniendo en cuenta que, como ya he apuntado anteriormente, esta ciudad era un importante centro de producción artística. Por todo ello, considero que lo más probable es que esta obra ocupase un espacio secundario de culto a Santo Domingo, por ejemplo el que encontramos en la Colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera.

Esta Colegiata es un edificio erigido entre los siglos XII y XIII que dependió de la diócesis de Lérida hasta el 1995, momento en que pasó a formar parte de la diócesis de Barbastro-Monzón³⁵. Según las visitas pastorales de los siglos XV y XVI publicadas y traducidas por F. Castellón, esta Colegiata habría tenido una capilla dedicada a Santo Domingo que se encontraba en el exterior del edificio y de la cual se encargaban los dominicos de Lérida³⁶. En la actualidad el conjunto no tiene ningún altar dedicado a Santo Domingo ni tampoco presenta ninguna capilla en el exterior del edificio. De todas maneras, es necesario tener en cuenta que este templo

sufrió algunas reformas a lo largo de su historia. La primera fue en el siglo XIV cuando se decidió ennoblecer el edificio con la erección de un cimborrio y dos pisos más en el campanario³⁷. Seguramente fue entonces cuando se reformó la capilla que se encontraba en la base del campanario. Por este motivo muestra un reguero importante de los muros y una bóveda de crucería, única en este templo, coronada por una clave de bóveda con la imagen de un dominico arrodillado al lado de la Virgen con el Niño. Este elemento arquitectónico y decorativo publicado por J. L. Aramendía fue la primera pista para pensar que me podía encontrar delante la capilla de Santo Domingo documentada en las visitas pastorales³⁸. Lo único que no encajaba, según las visitas citadas, era que esta capilla se encontrase en el interior del edificio.

Esta contradicción quedó justificada gracias a los estudios arquitectónicos que se habían hecho en los últimos años sobre la Colegiata, según los cuales hasta el siglo XVI la estructura del campanario fue un elemento adosado a los pies del edificio con tres de sus costados libres y dos puertas de acceso; una que comunicaba con el interior del templo y la otra con el exterior. En el siglo XVI se alargaron las naves un tramo más de manera que el campanario quedó incluido en el templo y conservó las dos puertas de acceso, como se puede ver en la planta dibujada por F. Chueca³⁹. Finalmente, en 1642 el templo fue incendiado por el general Lamotte durante la Guerra del Francés como castigo ejemplar para aquellos que se oponían a las tropas francesas⁴⁰. El templo quedó en un estado ruinoso hasta que al final del siglo XVII se inicia una campaña de reconstrucción⁴¹.

Por lo tanto, si tenemos en cuenta la clave de bóveda dedicada a Santo Domingo, las descripciones de la capilla hechas en los siglos XV y XVI, así como las diversas reformas que sufrió el templo es muy probable que la capilla que encontramos a los pies de la Colegiata, bajo el campanario, y que actualmente acoge la pica bautismal, hubiese tenido un altar dedicado a Santo Domingo, el cual probablemente fue presidido por el retablo aquí presentado. Otros elementos que juegan a favor de esta hipótesis es la coincidencia cronológica entre las reformas de la capilla y la realización de este retablo, la proximidad entre este edificio y la iglesia de San Miguel, donde fue encontrado, así como el hecho que en el siglo XVI la capilla de Santo Domingo de Santa María la Mayor desaparece de la documentación y se empieza a hablar de un culto a la Virgen del Rosario⁴². Probablemente fue entonces cuando el retablo de Santo Domingo se retiró a la sacristía de la iglesia de San Miguel, sustituido por otro que respondía a la nueva advocación, salvándose así del incendio provocado por las tropas francesas en el siglo XVII que destruyó la mayor parte de la Colegiata.



Fig. 4. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Escudo con flor de lis plateada sobre fondo azul. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.



Fig. 5. Retablo de Santo Domingo de Guzmán: detalle: Escudo de oro con jefe de sable. Barcelona, MNAC. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Heráldica y promoción.

D. Iturgaiz, teniendo en cuenta la complejidad iconográfica del retablo, considera que detrás de su programa se encontraría la figura de algún mentor muy preparado, quizás un fraile interesado en presentar un relato hagiográfico documentado⁴³. Pero este autor no tiene en cuenta los escudos que aparecen en el marco superior de este retablo que se intercalan con pequeños círculos excavados en la superficie. Uno de estos escudos ostenta una flor de lis de plata sobre fondo de azul (Fig. 4) y el otro es un escudo de oro con jefe de sable (Fig. 5)⁴⁴. Por el momento se desconoce que linaje podía lucir la heráldica de la flor de lis por lo cual pensé que simplemente podía hacer referencia a la orden de los dominicos, ya que éstos tenían la flor de lis como emblema⁴⁵. Pero el hecho de que el mismo escudo aparezca en el retablo escultórico de Corbins, realizado por el círculo del maestro Bartomeu Rubió, localizado en la región de Lérida, motivó que me replantease la idea de que se tratase de la heráldica de alguna familia vinculada a las tierras de Lérida⁴⁶.

El escudo de oro con jefe de sable, sin duda, pertenece a la familia Entença herederos del condado de Urgel, territorio colindante con Tamarite de Litera, población que durante los siglos XII y XIII fue propiedad de las reinas catalanas gracias a los esponsales⁴⁷. La familia Entença estaba emparentada con los Cabrera, el segundo linaje de este condado, de manera que Teresa de Entença, hija de Gombaldo de Entença y Constanza de Antillon, era sobrina de Armengol de Cabrera, conde de Urgel, que no tuvo descendencia⁴⁸. En su testamento Armengol de Cabrera dejó dicho que su condado se podría vender al rey Jaime II siempre y cuando su sobrina Teresa se casase con el infante Alfonso y el matrimonio le sucediese en el gobierno de su condado utilizando las armas de Urgel,

un escudo ajedrezado de gules y sable, sin añadidos⁴⁹. A pesar de esta disposición, ya he indicado que en el sepulcro de Teresa de Entença y en el de sus hijos enterrados en el convento de los dominicos de Balaguer, aparecen los escudos del condado de Barcelona, las cuatro barras, y el de los Entença, con lo cual es evidente que tanto Teresa como sus descendientes podrían haber continuado utilizando las armas de los Entença y/o las de Barcelona, ignorando las disposiciones testamentarias de su tío⁵⁰. Por lo tanto, es posible que los escudos que aparecen en el marco del retablo simbolizaran la unión de dos linajes, siendo uno de ellos el de los Entença. ¿Pero cuál sería el otro?

Para encontrar este segundo linaje creo que debemos centrarnos en la historia de los Entença a partir del segundo cuarto del siglo XIV, teniendo en cuenta la cronología que podemos dar a este retablo. Así pues, empezaremos esta historia con la unión de Teresa de Entença y Alfonso el Benigno en 1314 a raíz de las disposiciones testamentarias de Armengol de Cabrera. Creo que es justo empezar por este matrimonio si nos fijamos en la heráldica que obtuvo Alfonso el Benigno de sus padres, Jaime el Justo y Blanca de Anjou. Alfonso y sus hermanos heredaron el blasón de oro con cuatro barras de gules, como hijos del conde de Barcelona, así como las armas de los Anjou consistentes en un escudo azul con varias flores de lis de plata y un lambel de gules en el jefe, símbolo de su vinculación a la casa real francesa⁵¹. De hecho, los hijos de Jaime II y Blanca de Anjou continuaron utilizando la heráldica de los Anjou junto a las armas del condado de Barcelona, como podemos ver en la Silla Abacial de Blanca de Aragón y de Anjou y en el sepulcro de su hermano Juan de Aragón y de Anjou en Tarragona⁵². Quizás Alfonso también utilizó esta heráldica antes de heredar el título de Conde de Barcelona (1318), ya que a partir de entonces utilizará el escudo de

oro con barras de gules. Se podría considerar la idea de que el escudo con la flor de lis es una simplificación del blasón de los Anjou, aunque según A. de Fluvià ello no sea demasiado factible, ya que en el escudo no aparece el lambel de gules, elemento esencial en la heráldica de esta familia. Pero, según mi opinión, también se podría contemplar la posibilidad de que se hubiese perdido.

Otra posibilidad es que el retablo lo debamos a alguno de los hijos de Alfonso el Benigno y Teresa de Entença, que hubiera heredado la flor de lis como descendiente de los Anjou y el escudo de los Entença como miembro de este linaje. En tal caso podemos descartar al primogénito de este matrimonio, Alfonso nacido el 1315 y muerto dos años después⁵³. A continuación nació Pedro, futuro Pedro el Ceremonioso (1319-87), el cual creo que también podemos excluir, dado que como Conde de Barcelona empleó el escudo barrado. A éste le sucederán su hermana Constanza (1318-46), casada con Jaime III de Mallorca, y finalmente Jaime I de Urgel (1320-47), casado con Cecilia de Cominges que le dará dos hijos: Pedro II de Urgel y Elisabeth de Aragón. No podemos asegurar que Constanza de Aragón y de Entença o que Jaime I de Urgel utilizaran estas armas como tampoco podemos ignorar que quizás este escudo con una flor de lis tan solo sea una alusión a la orden dominica de manera que los dos escudos indicarían una colaboración entre los dominicos y algún miembro de los Entença para realizar este retablo. Llegados a este punto, tan solo puedo concluir que los Entença participaron de algún modo en la promoción de este retablo, pero por ahora, aún no puedo concretar cual de sus miembros fue, ni la razón por la que aparece el escudo de la flor de lis. Por lo tanto, de momento, permanece abierto uno de los interrogantes más interesantes que presenta este retablo.

Análisis estilístico y datación

Las escenas de este retablo son representadas sobre un fondo de corladura gofrado con motivos vegetales. En las calles laterales cada composición es enmarcada por una *formella* octogonal muy próxima a las que encontramos en las escenas del retablo de Francesco Traini, mientras que la figura central simplemente se encuentra debajo de un arco polilobulado⁵⁴. La figura central destaca por su hieratismo y frontalidad y contrasta de forma clara con las figuras que podemos ver en las escenas laterales, las cuales, a través de una gesticulación estereotipada, consiguen una destacada expresividad y movimiento. Vale la pena fijarse en la escena del ángulo inferior izquierdo, donde contrasta la violencia demostrada por el barquero y la tranquilidad de Santo Domingo, creando un clímax de tensión bastante conseguido. Nos encontramos delante de un pintor que se mueve con soltura en los espacios reducidos, donde realiza unas figuras de canon

alargado pero bien proporcionadas. No obstante, no podemos decir lo mismo de la figura central, que tiene los brazos muy arriba, dando lugar a un busto muy corto respecto al cuerpo. Los personajes de las escenas laterales no muestran unas diferencias de calidad destacables, es decir, son de una calidad bastante homogénea y por lo tanto nos encontraríamos frente a un taller en el cual sus artífices siguen muy de cerca las fórmulas dictadas por el maestro, o bien donde los ayudantes sólo realizaron intervenciones puntuales.

Quien compuso las escenas realizó un importante trabajo de síntesis, ya que en cada una de ellas aparecen sólo los elementos imprescindibles para representar la historia y se obvia cualquier elemento que pudiese considerarse superfluo. Objetos y personajes se sitúan perfectamente dentro de los marcos y se ubican en unos espacios irreales sin ningún tipo de elemento vegetal o arquitectónico que permita situarlos en un espacio exterior o interior. De manera que, según la descripción hecha por las fuentes literarias, la ordalía representada tendría que tener lugar en la plaza del pueblo de Fanjeaux, en la cual Santo Domingo estuvo presente, pero ningún elemento arquitectónico o vegetal nos permite situar esta historia en un espacio exterior⁵⁵. El artífice de este retablo se mueve con bastante destreza en el campo de la composición, como podemos comprobar en las escenas dedicadas a la “Curación de Reginaldo de Orleans” y al “Sueño de Inocencio III”. Esta última implica una composición complicada y exige ciertas dotes de perspectiva que, en el caso de nuestro autor, parece haber resuelto bastante bien, sobretudo si la comparamos con la misma escena representada por Giovanni da Taranto, donde Santo Domingo más que sostener San Juan de Laterán parece que le ayude a caer.

Son escenas de una simplicidad, de un detallismo y de un interés por la iconografía próximas a las miniaturas del mundo gótico. Por esa razón creo que este taller se tiene que situar en el ámbito de la miniatura. Teniendo en cuenta la proximidad iconográfica de este retablo con otras obras italianas se podría considerar que siguió un modelo originario de esta región⁵⁶. Es necesario no olvidar que el culto y la iconografía de Santo Domingo nacieron en Italia desde donde se difundieron por Europa⁵⁷. Era en este país, especialmente en Nápoles, donde estaban los principales escritorios dominicos que producían manuscritos para exportar. Por consiguiente, las iluminaciones de estas obras debieron tener un papel destacado en la expansión de modelos iconográficos⁵⁸. Al mismo tiempo se debe tener en cuenta que la formación de los dominicos se basaba en un constante intercambio de alumnos y profesores entre los diferentes monasterios, de manera que éstos debieron viajar de un convento a otro acompañados de algún libro, probablemente iluminado⁵⁹. Así pues, no sería extraño que el ico-

nógrafo o el artífice de este retablo hubiese tenido como modelo algún libro iluminado en Italia sobre la vida de Santo Domingo. ¿Pero donde se podía situar este taller?

Si nos fijamos en las formulas estéticas empleadas, parece seguir el gótico lineal anglo-francés de la Cerdaña pasado por Lérida y los elementos que más destacan a la hora de hacer esta afirmación son la manera de representar las nubes, la lluvia, el suelo o las mesas⁶⁰. Las formulas utilizadas para dibujar estos elementos naturales son las mismas que encontramos en el frontal de Santa Eugenia de Sagà o en el retablo de San Cristóbal de Toses, ambas obras fruto del foco artístico de la Cerdaña, según las tesis de M. Melero⁶¹. La proximidad con el modelo anglo-francés de la Cerdaña también es evidente en la manera de representar el pelo, en los rostros redondos de las figuras, en la colocación de algunas capas e incluso en la postura de algunos personajes. De manera que, si nos fijamos en el pelo de los ángeles en la escena de los panes, los estereotipos de los rizos sobre la frente y las puntas hacia arriba son los mismos que encontramos en el retablo de San Miguel de Soriguerola o en el de San Pedro conservado en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas y en otras obras de su alrededor⁶². En lo que se refiere a los rostros, la figura de San Pablo parece seguir de forma estereotipada el modelo dictado por la misma figura en el frontal de San Pedro de Bruselas con el mechón de pelo en medio de la frente y la barba que dibuja un vacío en la parte central de la barbilla. En cambio, los rostros redondos de las figuras nos recuerdan de nuevo al retablo de Soriguerola pero también a otras obras aragonesas como el retablo de Santa Úrsula de Casbas o la tabla de santo Domingo conservada en Bruselas⁶³.

Un paralelo más que podemos señalar entre el retablo de Tamarite de Litera y otras obras catalanas y aragonesas es la manera como San Pedro y San Pablo llevan la capa y la postura que adopta San Pedro al sostener el libro. Son las mismas posturas que encontramos en obras que pertenecen al foco de la Cerdaña como en el retablo de San Pedro de Bruselas, el frontal de Santa Eugenia de Saga, el retablo de San Vicente de La Laguna o las tablas laterales de Toses, así como en obras aragonesas como la tabla de Santo Domingo conservada en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas, el retablo de San Pedro Mártir procedente de la colección Plandiura, el retablo de Santa Úrsula de Casbas, las pinturas murales de Bierge, de Foces, etc. A pesar de los arcaísmos de este retablo de Tamarite de Litera, que recuerdan a obras procedentes del foco de la Cerdaña, algunos elementos formales más evolucionados como el tratamiento del color, los pliegues o las gesticulaciones de los personajes, nos recuerdan a obras del foco de Lérida.

Pocas son las obras que se han conservado de este foco, pero una de las más representativas son las pintu-

ras murales de la Pía Almoína de Lérida. En este conjunto mural como en otras obras del foco de Lérida o próximas a éste, como el frontal y el retablo de Vallbona de les Monges o el retablo de San Juan Bautista y santa Margarita de la iglesia de la Sangre de Alcover hay un interés por el tratamiento del color de las telas, de manera que los plegados se dibujan gracias a las gradaciones de color. Esto puede verse en las telas de la cama del “Sueño de Inocencio III” donde los plegados no se representan a través de simples líneas negras, como sucede en el retablo de san Cristóbal de Toses, por poner un ejemplo. Se pueden señalar otras coincidencias entre el conjunto mural de Lérida y el retablo de Tamarite de Litera como las mesas, que nos recuerdan a las que encontramos en la Pía Almoína de Lérida, tanto por los objetos que exhiben como por los pliegues de los manteles. Así pues, sobre los elementos reproducidos en la mesa de “San Sixto” o del “Banquete de Châtillon” podríamos decir que son los mismos que aparecen en la mesa de Lérida, a excepción de la cerámica blanca, la jarra metálica y la copa de oro. En lo que se refiere a los manteles, vemos que el artífice del retablo ha querido imitar los pliegues que podemos ver en las telas de Lérida, pero en este caso no ha sabido representar con el blanco el claro-oscuro que se aprecia en la pintura mural, de manera que lo ha reducido a simples líneas negras que dibujan las mismas formas.

Otro elemento de unión entre las dos obras es la gesticulación estereotipada de los personajes del retablo que en algunos casos evoca a la realizada por las figuras de la Pía Almoína. La manera como el dominico sostiene la cesta en la escena del milagro de los panes de San Sixto o como la dama se lleva la mano a la boca en el “Banquete de Châtillon” reproducen la misma fórmula que podemos ver en el peregrino de torso desnudo, en la peregrina servida por un clérigo o en el peregrino medio desnudo que se cubre la cabeza con una tela representados en la Pía Almoína. También parece que en las dos obras sus artífices se mueven con soltura a la hora de dibujar los rostros de tres cuartos, mientras que tienen ciertas dificultades en presentarlos de frente. En cualquier caso, la fórmula para representar los rostros es la misma en los dos conjuntos, vemos que la misma línea que perfila la nariz sirve para trazar una de las cejas, mientras que la otra es trazada con una línea independiente, que en el caso de la obra sobre madera se alarga para comenzar a dibujar la nariz. Son unas cejas bastante arqueadas que enmarcan unos ojos almenrados con la comisura exterior abierta. En todos los casos se dibujan unas líneas que nacen en la parte interior del ojo y lo repasan por arriba y por debajo como si quisiesen insinuar la cuenca de los ojos. Igualmente, en ambas obras la pupila se sitúa en el extremo interior del ojo en los rostros de tres cuartos y en el centro en los que están de frente. Siguiendo las figuras de la Pía Almoína el artista que tra-

baja en el retablo quiso dar color a los pómulos de las figuras, pero su forma es más tosca y se reduce a una simple mancha de color rojo, en ocasiones situada demasiado cerca de la boca.

Estas particularidades de los rasgos faciales, así como las figuras de hombros caídos que encontramos en Tamarite de Litera y en Lérida, también las encontramos en los fragmentos conservados del retablo de San Jaime de Frontanyà, una obra que según M. Melero depende del modelo pictórico de la Cerdaña del cual su autor habría tenido conocimiento a través de obras del foco de Lérida, ya fuesen las de la Pía Almoína o otras que no hemos conservado⁶⁴.

Basándome en la proximidad geográfica y estilística que muestra el retablo de Tamarite de Litera con las obras de la Pía Almoína, los rasgos miniaturísticos de su obra y el recuerdo de la iconografía italiana, considero probable que el artífice de este retablo hubiese formado parte de algún taller local próximo al mundo de la miniatura nacido en el entorno del centro artístico de la catedral de Lérida, de manera que sigue el modelo estético de la Pía Almoína pero realiza una esquematización de las fórmulas que dan lugar a una obra más arcaizante que delata ciertas influencias de la Cerdaña. Así pues, creo que se trata de un retablo posterior a las pinturas murales de la Pía Almoína de Lérida, que se fechan del 1330-41, y por consiguiente debemos fechar el retablo, como mínimo, a mediados del siglo XIV, coincidiendo cronológicamente con las obras de la capilla donde podría encontrarse el retablo. En lo que se refiere a la posibilidad de que nos encontrásemos delante de un taller originario de Lérida ésta quedaría justificada si realmente la obra procediese de la capilla de Santo Domingo de la Colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera, ya que, como he dicho, los dominicos de Lérida se encargaban de esta capilla. Iconográficamente es probable que se siguiese un modelo italiano, quizás un manuscrito ilustrado sobre la vida de Santo Domingo, lo cual explicaría las similitudes iconográficas que esta obra muestra con otros conjuntos italianos.

En este retablo encontramos un último elemento, del cual aún no he hablado, y que nos ayudara a marcar una horquilla cronológica más ajustada. Se trata de un graffiti en la figura de Santo Domingo donde podemos leer: *Urbanus Papa Rome*. Se considera una inscripción original del siglo XIV que haría referencia al papa Urbano V (1362-70)⁶⁵. Fue el sucesor de Inocencio VI (1352-62) y el objetivo de su pontificado era restaurar la sede episcopal en Roma y así poner freno a los abusos y a la exuberancia de la corte pontificia avinonesa. El retorno a Roma se produjo en 1367, pero la fuerte oposición ejercida por cardenales y el mismo rey de Francia Carlos V (1364-80) comportaron que el 5 de septiembre del 1370 el pontífice volviese a Aviñón⁶⁶.

El autor de este *graffiti* quería reivindicar el traslado de la sede pontificia a Roma. Un traslado que tenía la oposición absoluta de la nobleza y los cardenales pero que, por otro lado, era apoyada por aquellos que querían una renovación en el seno de la Iglesia. Entre los partidarios de este cambio estaban los miembros de las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, que deseaban acabar con los abusos de la corte pontificia y con las presiones ejercidas por la nobleza de Francia. Así pues, esta claro que en estos años (1362-70) la obra ya existía y por lo tanto tenemos una fecha límite para esta pieza.

Por consiguiente, teniendo en cuenta este graffiti y las similitudes estilísticas con las pinturas de la Pía Almoína de Lérida podemos marcar una horquilla cronológica para esta pieza que abarca desde 1345 a 1365 aproximadamente. Sería entonces una obra realizada durante el segundo tercio del siglo XIV, para una capilla que se estaba renovando y por un taller próximo al foco de Lérida, probablemente vinculado al mundo de la miniatura y conocedor de algún ciclo italiano que le habría servido de modelo.

Para finalizar querría hacer referencia a algunas filiaciones que se han establecido entre el retablo de Tamarite de Litera y otras obras aragonesas. En primer lugar, J. Gudiol relacionaba este retablo con las pinturas murales de San Miguel de Foces, el frontal de los Apóstoles de Berbegal y las pinturas murales de Sijena. Posteriormente, M^a C. Lacarra consideraba que este retablo representaría una etapa inmediatamente posterior al Segundo Maestro de Bierge⁶⁷. Desde mi punto de vista, las posibles relaciones con el frontal de Berbegal o el conjunto mural de Sijena quedan totalmente descartadas por cronología y por modelo estético y estilístico. Por otro lado, la filiación con los conjuntos murales de Bierge y Foces, como ya he indicado, quizás no es tan desacertada, aunque no coincido plenamente. No creo que el retablo de Tamarite de Litera influyese en estas pinturas ni que compartiesen taller, pero es cierto que en estos conjuntos murales, especialmente en el de Foces, se pueden ver algunas similitudes con las pinturas del Calvario de la Seo Vella de Lérida, de la Pía Almoína e incluso con las del foco de la Cerdaña. En los conjuntos murales se distinguen claramente diferentes manos y calidades, pero creo que fundamentalmente intentan seguir los modelos de Lérida y por eso considero que los talleres que realizaron los conjuntos murales de Foces o Bierge podrían tener un origen común en Lérida o alguna vinculación con este foco artístico, como el taller que trabaja en el retablo de Tamarite de Litera, lo cual explicaría estas similitudes entre las diferentes obras.

NOTAS

- ¹ La primera obra donde se dio a conocer este retablo es S. MONSERRAT y J. PELAY, *Aragón: histórico, pintoresco y monumental*, vol. I. Huesca, Zaragoza, 1889, pp. 203-206 y no se vuelve a hablar de ella hasta que se publica R. del ARCO, *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia*, Huesca, 1910, p. 209. Posteriormente el artículo de J. PUJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* (1913), pp. 74-85 lo dará a conocer internacionalmente y unos años más tarde este retablo también será citado en J. FOLCH, "Página Artística de la Veu", *La Veu de Catalunya* [Barcelona] Año 7, núm. 316, Lunes, 1 de setiembre del 1919, pp. 2-3. A partir de ese momento aparece recogido en la obra de G. RICHERT, *La Pintura Medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, p. 42; en la de J. GUDIOL, *La Pintura Medieval Catalana: Els primitius II. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1927, p. 434; y en la de Ch. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. I, Cambridge, 1930, pp. 84-86. Más adelante aparece en M. TRENS, "La peinture gothique jusqu'à Ferrer Bassa", en *La peinture catalane a la fin du Moyen Age*, París, 1933, pp. 2-12; en el catálogo de la exposición *L'Art Catalan a Paris. Musée National du Jeu de Paume, Musée National de Maisons-Laffitte*, París, 1937, p. 105 de la cual formó parte y en numerosas publicaciones como R. del ARCO, *Catálogo Monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, pp. 418-419; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950, p. 254; J. AINAUD, *Pittura spagnola dal periodo romanico a "El Greco"*, Bergamo, 1964; J. GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 28; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1980, p. 254; M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán" en *Barcelona Restaura*, Barcelona, 1980, pp. 56-61; J. YARZA, *Historia del Arte Hispánico*, vol. II. *La Edad Media*, Madrid, 1988, p. 328; M^a C. LACARRA, "Pintura gótica en el Alto Aragón" en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval. 26 junio-26 setiembre, 1993*, Huesca, 1993, pp. 175-189; A. NAVAL, "Tamarite de Litera. El retablo de Santo Domingo, en Barcelona" en *Patrimonio Emigrado*, Huesca, 1999, pp. 157-159; y finalmente el artículo más reciente de J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard: estudis d'art medieval* (2006-2007), pp. 275-295.
- ² Quiero aprovechar este momento para indicar que este artículo es la síntesis de una parte de mi Tesina presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona en septiembre del 2007. Para la realización de esta investigación fue fundamental la dirección de la Dra. M^a L. MELERO y la ayuda de mi familia, sin los cuales no hubiera podido llevar a cabo este trabajo. Así pues quiero dar las gracias a todos ellos así como a los profesores y compañeros del Departamento de Arte y al profesor J. Cerdà del Departamento de Filología Románica y Francesa de la Universitat Autònoma de Barcelona por sus sabios consejos y observaciones. Finalmente también quiero dar las gracias a los amigos que han soportado estoicamente mis divagaciones.
- ³ El primero en publicar este equívoco sobre la forma de ingreso fue R. del ARCO, *Catálogo...*, 1942, pp. 418-419 y hasta la actualidad la mayoría de estudiosos que han publicado algo sobre este retablo y que han consultado la obra de R. del Arco han repetido este error, incluso J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295.
- ⁴ Además de la documentación algunos autores anteriores a la publicación de R. del Arco como J. PUJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington...* (1913), pp. 74-85 y Ch. POST, *A History...*, vol. I, 1930, p. 84 nos indican que esta obra se encontraba expuesta en el Museu de la Ciutadella, hasta que sus fondos fueron trasladados al nuevo Museu d'Art de Catalunya en 1932. Sobre la fundación del MNAC, el traslado de las colecciones de otros museos y la adquisición de la colección Plandiura, ver: X. BARRAL, "El Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'art romànic català. Història d'una gran col·lecció" en *Catalunya Romànica*, vol. I, *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, pp. 195-234.
- ⁵ Sobre ello véase S. MONSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206 y R. del ARCO, *Guía...*, 1910, p. 209.
- ⁶ J. Yarza también apunta la posibilidad que este retablo procediese de un monasterio dominico aragonés o catalán pero no se inclina por ninguno de ellos. Sobre ello véase J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295.
- ⁷ Esta fecha ha sido propuesta en M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán" en *Documentació barcelonina sobre el Cisma d'Occident. Catàleg de l'Exposició*, Barcelona, 1979, pp. 60-61 y M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán" en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61. También ha sido aceptada por D. ITURGAIZ, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*, Madrid, 2003, p. 28 y se hace eco de ello J. YARZA, "El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Litera", *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295. Pero es importante recordar que en una obra anterior, J. YARZA, *Historia...*, 1980, p. 328 negaba la relación estilística entre este retablo y las pinturas de la Pía Almoína de Lérida, argumento que sirve a M^a A. ESCUDERO para proponer su datación. Por lo que refiere a las pinturas de la Pía Almoína se distinguen diversas manos con calidades artísticas muy diferentes que J. Sureda dividió en 4 etapas. Las pinturas que aquí nos interesan son aquellas que aun juegan con el contraste cromático donde los personajes se encuentran bajo arcos apuntados y en las que se han obviado las piernas de los personajes que deberían aparecer bajo la mesa, conjunto que J. Sureda considera de la primera etapa. Sobre ello puede verse J. GUDIOL "Primer Periodo. Estilo gótico lineal", en *Ars...*, 1950, pp. 21-52; C. MARTINELL, "L'art de transició al Gòtic" en *L'Art Català*, Barcelona, 1955, pp. 255-287; y J. SUREDA, "La pintura del primer gòtic a la Seu Vella de Lleida" en *Congres de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, pp. 93-97.
- ⁸ Cuatro años después de la publicación de M^a A. Escudero, N. Dalmases y A. José fecharon las pinturas de la Pía Almoína en 1330. Sobre ello véase N. DALMASES y A. JOSÉ, *Historia de l'Art Català*, vol. III, Barcelona, 1984, p. 124 obra que inició un gran debate sobre la datación de este conjunto que aun hoy continua abierto. Así en J. SUREDA, "La pintura del primer gòtic a la Seu Vella de Lleida" en *Congres...*, 1991, pp. 93-97 estas pinturas se consideran una obra de la primera mitad del siglo XIV pero el mismo año J. Yarza propone una horquilla cronológica más ajustada para la realización de estas pinturas que comprende entre 1330 y 1345, J. YARZA, "Pintures murals de la Pía Almoína" en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, 1991, pp. 100-102. Según este último autor, en las pinturas murales de la Pía Almoína se pueden distinguir con claridad dos estilos, uno gótico lineal que se fecharía entre 1330 y 1341 y el otro gótico italianizante que se puede fechar entre 1340 y 1345, fecha que también será aceptada por F. ESPAÑOL, *El Gòtic Català*, Barcelona, 2002, p. 164. En cambio R. Alcoy es partidaria de una cronología anterior y fecha este grupo gótico lineal en 1320, teoría que puede verse en R. ALCOY, "La Pía Almoína de Lleida i alguns empreses tarragonines" en *Art de Catalunya. Pintura Antiga i Medieval*, Barcelona, 1998, p. 159; R. ALCOY, "Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals" en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Barcelona, 2005, pp. 67-78; y R. ALCOY y P. BESARAN, "Els primers tallers trescentistes a Lleida" en *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 119-124.
- ⁹ F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli. 1266-1414*, Roma, 1969, p. 59.
- ¹⁰ Las escenas representadas son: la orfaldía del fuego, la aparición de San Pedro y San Pablo a Santo Domingo, la señal de la cruz que protege a Santo Domingo de la lluvia, los dominicos de San Sixto de Roma son servidos por unos ángeles, la aparición de una moneda a Santo Domingo, la conversión de unas matronas herejes, la milagrosa curación de Reginaldo de Orleans, el sueño del papa Inocencio III, la muerte y resurrección del arquitecto de San Sixto de Roma, la mula que se postra delante la Sagrada Forma y un Banquete.
- ¹¹ Las escenas representadas han sido explicadas por autores como: S. MONSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206; J. PUJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington...* (1913), pp. 74-85; J. GUDIOL, *La Pintura...*, 1927, p. 434; M^a A. ESCUDERO, "Frontal de Santo Domingo de Guzmán"

en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61; y J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295 entre otros. La mayoría de estos autores han explicado las escenas representadas en este retablo basándose en esta amplia y popular recopilación hagiográfica pero antes que el dominico Jacopo da Varezze escribiese la *Leyenda Aurea* a mediados del siglo XIII otros miembros de su orden habían recogido la vida y milagros de Santo Domingo como: Jordan de Sajonia en su *Libellus de Principiis Ordinis Fratrum Praedicatorum* (1234), Pedro Ferrando en la *Vita Prima* o *Legenda Sancti Dominici* (1235-39) o Constantino de Orvieto en la *Legenda Secunda* o *Legenda Beati Dominici* (1246-47). Estas obras fueron utilizadas por Jacopo da Varezze al escribir su *Leyenda Aurea* de manera que en ella se recogen las distintas historias narradas en estas obras pero hay otras hagiografías de Santo Domingo posteriores a la realización de la *Leyenda Aurea* y que por lo tanto no se encuentran recogidas en este compendio. Hasta el día de hoy sólo se han publicado dos obras en español que recogen la mayor parte de las vidas de Santo Domingo y por lo tanto se han convertido en obras de referencia para conocer los distintos textos que se han escrito sobre él. Estas obras son: M. GELABERT y J. M^a. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, Madrid, 1947 y L. GALMES y V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, 1987. Para consultar una versión moderna de la *Leyenda Aurea* puede verse S. de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1987.

¹² Como hemos visto en la nota anterior y como continuaremos viendo más adelante, especialmente, a lo largo del siglo XIII y hasta el siglo XIV se escribieron diversas vidas de Santo Domingo que, aunque son muy parecidas en esencia, tienen importantes diferencias de contenido. Con esto quiero decir que a pesar que los distintos autores tiene como objetivo dar una versión extensa y detallada de la vida de Santo Domingo en ocasiones encontramos historias que no son recogidas por todos y cada uno de ellos, sino sólo por alguno o algunos. Así pues en mi estudio presentado en setiembre del 2007 en la Universitat Autònoma de Barcelona se puede ver que autor explica cada una de las escenas representadas en este retablo. Por ello puede verse G. MALÉ, *Els retaules de Sant Domènec de Guzmán i Sant Pere Màrtir, una aproximació al gòtic lineal aragonès*, [inédito] Bellaterra, 2007. En lo que se refiere a la historia de la mula, fue M. Trens el primer autor que la explicó a partir de la hagiografía de San Antonio de Padua. Sobre esta cuestión puede verse M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Española*, Barcelona, 1952, p. 208.

¹³ La idea de la presencia de Cristo en la Sagrada Forma es reivindicada desde el siglo XI por Lanfranco de Bec quien inicia el camino hacia la oficialización de esta doctrina eucarística que culminará en el IV Concilio Laterán (1215), donde se instaura la doctrina de la transubstanciación. Unos años después, en 1246, el obispo de Liège Robert de Thorete instaura por primera vez la fiesta del *Corpus Cristi*, pero su muerte inesperada no le permite estar presente en la celebración de Liège. Su sucesor Henry de Guelders pedirá al papa Urbano IV que la convierta en una celebración internacional y en la bula “Transiturus” de 1264 Urbano IV ordena la celebración anual de la fiesta de la Eucaristía, si bien la muerte del Papa impidió que la fiesta tuviese continuidad. Después de esto los dominicos cogieron el relevo y tuvieron un papel destacado en la expansión de esta festividad hasta que fue definitivamente instituida por el papa Juan XXII en 1317. Sobre ello véase C. FAVÀ, *El naixement i la difusió del culte al Corpus Christi a la corona d'Aragó i les seves conseqüències artístiques. El cas del retanle del Cos de Crist de Vilafermosa* [inédito], Bellaterra, 2005 y P. RODRÍGUEZ, “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (2006), pp. 279-348.

¹⁴ M. MELERO en sus estudios sobre este retablo había considerado que el Santo representado era san Antonio de Padua teniendo en cuenta que la leyenda era recogida en su vida. Pero posteriormente P. Rodríguez apunto la posibilidad que se tratase de Santo Domingo y no del franciscano San Antonio teniendo en cuenta que parece vestir el hábito propio de los dominicos, formado por un escapulario y una túnica blancos y una capa negra. Sobre ello véase M. MELERO, “Eucaristía y polémica antisemitica en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus Amoenus*, (2002-2003), pp. 21-40; M. MELERO, *La pintura sobre tabla del gòtic lineal. Frontales, laterles de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra [etc.], Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2005; y P. RODRÍGUEZ, “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín...* (2006), pp. 279-348.

¹⁵ Parece ser que la primera procesión del *Corpus Cristi* documentada en Lérida con total seguridad es del 1340, veinte años después de la primera procesión documentada en Cataluña, concretamente en Barcelona. Sobre ello puede verse C. FAVÀ, *El naixement...*, 2005 y P. RODRÍGUEZ, “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín...* (2006), pp. 279-348.

¹⁶ Más adelante hablaré ampliamente de la heráldica de este retablo que nos permite apuntar a la familia Entença como posible promotora. De manera que para no repetirme, aquí solo apunto esta hipótesis que en su momento será debidamente razonada y justificada.

¹⁷ Sobre la promoción del retablo de Vallbona de les Monges y su iconografía, véase M. MELERO, “Eucaristía y polémica antisemitica en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus...* (2002-2003), pp. 21-40.

¹⁸ F. DIAGO, *Historia de la Provincia de Aragón de la Orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos*, Barcelona, 1599.

¹⁹ Esta historia es recogida en la *Leyenda Aurea* y en la mayoría de las biografías dedicadas a Santo Domingo por lo tanto no es de extrañar que la escena representada se haya identificado con este tema. Sobre las fuentes escritas puede verse: M. GELABERT y J. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por...*, 1947; L. GALMES y V. T. GÓMET, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987; y S. de la VORÁGINE, *La Leyenda...*, 1987. Sobre los autores que han identificado esta escena véase: S. MONTERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206; J. PIJOAN, “Aragonese Primitives”, *The Burlington...* (1913), pp. 74-85; J. GUDIOL, *La Pintura...*, 1927, p. 434; M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61; y J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295; entre otros.

²⁰ Seguramente el gesto fue interpretado como una reprobación por los autores citados en la nota anterior que ven esta escena como la conversión de una matrona hereje, pero es J. Yarza en su artículo J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295 quien más explícitamente interpreta este gesto como una reprobación y afirma con total seguridad que nos encontramos ante la conversión de la matrona hereje.

²¹ Gerard Frachet había nacido en Limoges en 1205 y con 20 años ingresó en la orden dominica. En 1233 fue elegido Prior de Limoges y en 1251 Provincial de Provença, cargo que ocupó durante 8 años. En 1264 fue nombrado Prior del Capítulo General de aquel año y en 1271 moría en Limoges. La obra de Gerard Frachet titulada *Vitae Fratrum* es, como su prologo indica, un “(...) composto da esempi illustri di avvenimenti accaduti nell'Ordine o in riferimento all'Ordine dei Predicatori”, que finaliza en 1259. Por lo que se refiere a Rodrigo de Cerrato también habría formado parte de la primera generación de dominicos ya que lo encontramos documentado en los monasterios de Caleruega y Palencia en 1272 y 1273 respectivamente. Escribió una obra titulada *Vitas Sanctorum* de la cual hemos conservado tres ejemplares. Se trata de una recopilación de vidas de santos comparable a la *Leyenda Aurea* de Jacopo de Varezze aunque la primera versión de la obra de El Cerratense se considera anterior a la italiana. F. Villamil se encargo de estudiar los tres manuscritos que conservamos de la obra de Rodrigo de Cerrato y según sus tesis nos encontramos delante de tres versiones de la misma obra realizadas por el mismo autor. Según F. Villamil en las tres obras su autor habría tenido en cuenta escritos anteriores, especialmente el *Pasionario de Cardena*, y sólo en la última versión habría utilizado la *Leyenda Aurea*. Finalmente, Bernardo Guidonis o Bernard Guy nació en Royère, diócesis de Limoges, en 1261 o 1262 e ingresó en los dominicos en 1279. En 1294 fue elegido prior de Albi y desde entonces y hasta 1307 fue prior en 4 casas distintas de la provincia de Limoges. En 1307 fue nombrado inquisidor de Tolosa, posición que

- ocupó hasta 1323 cuando fue nombrado Obispo de Tuy donde murió en 1331. Probablemente durante su época de formación en Limoges, entre 1291 y 1292, descubrió un manuscrito de Stefano de Salanhac o de Salagnac donde intentaba poner en común toda la información que tenía sobre la orden. Stefano de Salagnac había dejado la obra inacabada alrededor de 1278 de manera que Bernard Guy la revisó y la continuó. La tituló *Flores Chronicorum* y se convirtió en la más importante historia de los dominicos que se había escrito hasta entonces. Para redactar esta obra utilizó los textos de Jordan de Saxonia, Pedro Ferrando y Constantino de Orvieto, aunque en este caso no recoge la infancia del Santo como lo habían hecho sus colegas, sino que su historia empieza con la predicación del Santo por el Languedoc. En 1314 Bernard Guy inicia una nueva versión de su obra y en esta ocasión Berenguer de Landorre, Maestro de la Orden desde 1312, le pide que incluya nuevos documentos referentes a Santo Domingo. Probablemente, a raíz de esta obra el Maestre Berenguer le escogió para realizar una nueva recopilación de vidas de Santos, ya que consideraba que la *Leyenda Áurea* había sido mutilada y en ocasiones era dudosa. Esta nueva obra de Bernard Guy se tituló *Speculum Sanctorale* y se terminó en 1329. Sobre estos autores y sus obras podemos ver M. GELABERT y J. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por...*, 1947; G. FRACHET, *Le Vitae Fratrum*, Bologna, 1963; V. D. CARRO, *Domingo de Guzmán. Historia documentada*, Madrid, 1973; L. GALMES y V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987; F. VILLAMIL, *Rodrigo de Cerrato, Vitas Sanctorum*. [microforma], Santiago de Compostela, 1992; L. CANETTI, *L'invenzione della memoria*, Spoleto, 1996; y S. TUGWELL, *Bernardi Guidonis. Scripta de Sancto Dominico*, Roma, 1998.
- ²² S. MONTSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, p. 203 y R. del ARCO, *Guía...*, 1910, p. 209.
- ²³ Las fotografías de Juli Soler Santaló actualmente se conservan en la sede del Centre Excursionista de Catalunya, mientras que las realizadas por Josep Salvany Blanch se encuentran en la Biblioteca de Catalunya y son consultables por internet en www.bnc.cat/digital/salvany/index.html. Por otro lado podemos leer las descripciones de la iglesia en S. MONTSERRAT y J. PELAY, *Aragón...*, 1889, pp. 203-206; R. del ARCO, *Guía...*, 1910, p. 209; R. del ARCO, *La iglesia colegial de Tamarite de Litera*, Huesca, 1922; R. del ARCO *Catálogo...*, 1942, p. 415; J. L. ARAMENDÍA, *El Románico en Aragón*, vol. II, *Cuencas del Ésera y Cinca*, Zaragoza, 2002, p. 221; y *Tamarite de Litera. Guía*, Tamarite de Litera, 2005, p. 46.
- ²⁴ Algo similar sucede en otros lugares como en Vilafermosa donde los retablos de la parroquia fueron trasladados a la ermita de San Bartolomé en 1782 mientras se llevaban a cabo unas reformas en la iglesia parroquial. Sobre ello véase C. FAVÀ, "El retablo eucarístico de Vilafermosa i la iconografía del Corpus Christi a la Corona d'Aragó", *Locus Amoenus* (2005-2006), pp. 105-121.
- ²⁵ Esta capilla está documentada por un par de visitas pastorales del siglo XV conservadas en el Archivo Capitular de Lérida, las cuales fueron publicadas en el artículo sobre la Colegiata de F. CASTILLÓN, "La colegiata de Santa María la Mayor, de Tamarite de Litera", *Aragonia Sacra* (1991), pp. 83-111.
- ²⁶ La más amplia historia sobre los dominicos y sus asentamientos en Cataluña y Aragón es de F. DIAGO, *Historia de...*, 1599. Posteriormente, otros autores basándose en esta obra han aportado nuevos datos en trabajos como: F. Muns, *Los mártires del siglo XIX*, Barcelona, 1888; C. BARRAQUER, *Las Casas de Religiosos en Cataluña. Durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906; R. M^a BLASCO, "Contribución a la historia del convento de predicadores de Zaragoza a través de los apuntes del maestro fray Tomás Domingo. 1219-1516", *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita* (1970-1971), pp. 10-15; J. F. UTRILLA, "Notas documentales sobre la construcción de la primitiva iglesia y convento de los frailes predicadores -Santo Domingo- de Huesca" en *Homenaje a D. Federico Balaguer*, Huesca, 1987, pp. 139-150; J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (1989), pp. 137-153; V. T. GÓMEZ, *La provincia dominicana de Aragón. Siete siglos de vida y misión*, Madrid, 1999; y A. UBIETO, *Los monasterios medievales de Aragón*, Zaragoza, 1999.
- ²⁷ Según la documentación durante la "Guerra de los dos Pedros" el monasterio de Calatayud fue totalmente destruido y en la segunda mitad del siglo XIV se empieza a erigir un nuevo templo *intramuros*, derruido durante el siglo XIX. Por otro lado en Huesca, una vez finalizadas las hostilidades, sus frailes optaron por reparar las antiguas dependencias y recuperar el culto en el primitivo edificio, que fue sustituido por un nuevo templo barroco iniciado en 1561. Sobre ello puede verse F. de LATASSA, "Santo Domingo de Huesca" en *Revista de Huesca*, [Ed. Facsímil] Huesca, 1994, p. 236; J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153; y J. F. UTRILLA, "Notas documentales sobre la construcción de la primitiva iglesia y convento de los frailes predicadores -Santo Domingo- de Huesca" en *Homenaje...*, 1987, pp. 139-150.
- ²⁸ R. M^a BLASCO, "Contribución a la historia del convento de predicadores de Zaragoza a través de los apuntes del maestro fray Tomás Domingo. 1219-1516", *Cuadernos...* (1970-1971), pp. 10-15 y J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153.
- ²⁹ J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153.
- ³⁰ M. SERRANO, "Documentos relativos a la pintura en Argón", *Revista de Archivos, bibliotecas y museos* (1917), pp. 430-454 y J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín...* (1989), pp. 137-153.
- ³¹ En este momento, por ejemplo, se realizara la decoración con pinturas murales de la capilla funeraria de Guillem de Soler (†1354), arcediano de la Ribagorza, además otras capillas serán derruidas y erigidas de nuevo siguiendo las nuevas directrices del gótico, como la del obispo Ferrer Colom y la de la familia de los Montcada entre otros. Sobre ello véase F. ESPAÑOL, *El Gòtic...*, 2002, p. 163; M. MACIÀ y J. L. RIBES, "La Seu Vella de Lleida" en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura, I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2002, pp. 356-370.
- ³² En este fragmento de pintura mural podemos ver a dos personajes con el hábito de los dominicos. Sin duda el personaje de la derecha es san Pedro Mártir fácilmente identificable gracias a sus atributos. En cambio el personaje de la izquierda, tradicionalmente se había identificado con santo Domingo de Guzmán, pero los atributos que presenta son más habituales en santo Tomas de Aquino, como indica R. Alcoy con la cual coincido plenamente. Sobre este fragmento de pintura mural véase M. MASIA y M. A. VIVANCOS, "Pintura mural de sant Domènec i sant Pere Màrtir", en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral. Els Promotors. Els Artistes. S. XIII a XV*, Barcelona, 1991, pp. 47-48; y R. ALCOY, "Sants dominics i estigmatització de sant Francesc", en *Seu Vella. L'Esplendor Retrobada*, Lleida, 2003, pp. 425-427.
- ³³ Lo ordenó construir Armengol X de Urgel en su testamento de 1314, pero las obras no se iniciaron hasta 1323 cuando el rey Jaime II (1267-1327), padre del conde Alfonso de Urgel y futuro Alfonso el Benigno, obtuvo el beneplácito del pontífice Juan XXII. Sobre la historia de este edificio véase J. GIRALT, "El convent de Sant Domènec de Balaguer" en *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura, I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2002, pp. 226-229.
- ³⁴ En el Museu Comarcal de la Noguera conservamos dos pequeños fragmentos del conjunto funerario de Alfonso, hijo primogénito de Teresa de Entença y Alfonso el Benigno, que fue enterrado en este templo. En el mismo museo también podemos admirar los restos de la techumbre que habría soportado el coro de la iglesia. Los extremos de las vigas son cortados a bisel y se representan unos rostros antropomórficos flanqueados por lo que parecen dos puntas de lanza. Estos rostros tienen una nariz monstruosa y una gran boca que deja ver los dientes y una lengua roja, se trata de la

- misma decoración que encontramos en otros coros aragoneses conservados, como el de la Puebla de Castro o el de El Tormillo. R. del ARCO todavía pudo ver los sepulcros *in situ* y nos los describe en R. del ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945. Sobre las techumbres puede verse M. GÓMEZ, *Guía del Museu de la Noguera*, Balaguer, 1999 y M. IGLÉSAS, “Castro” en *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura Románica, siglos X-XI, XII y XIII*, Zaragoza, 2003, pp. 61-75.
- ³⁵ Sobre estas diócesis puede verse *Catalunya Romànica. XXIV. Segrià, Garrigues, Pla d’Urgell, Segarra i Urgel*, Barcelona, 1995; *Catalunya Romànica. XXVI. Tortosa i les terres de l’Ebre; la Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectònica dispersa i restaurada*, Barcelona, 1997; y M. IGLÉSAS, “Historia de la reforma de límites diocesanos entre las diócesis Barbastro-Monzón y Lérida”, *Aragonia Sacra*, núm. 12 (1997), pp. 259-272.
- ³⁶ F. CASTILLÓN, “La colegiata de Santa Maria la Mayor, de Tamarite de Litera”, *Aragonia...* (1991), pp. 83-111.
- ³⁷ Según algunos autores estas obras quedarían justificadas por las Cortes Generales celebradas en la villa en 1367 y 1375 debido a la voluntad de ennoblecer el templo que tenía que acoger a la más alta nobleza incluyendo el rey Pedro el Ceremonioso. Así pues, lo más probable es que las obras estuviesen terminadas cuando las Cortes se celebraron, de manera que las citadas obras se podrían situar a mediados del siglo XIV. Sobre ello véase J. M. MONER, *Historia de la villa ciudad de Tamarite desde tiempos remotos hasta nuestros días*, Rivagorza-Fonz, 1876; R. del ARCO, *La Iglesia...*, 1922; A. SESMA y E. SARASA, *Cortes del reino de Aragón, 1357-1451. Extractos y fragmentos de procesos desaparecidos*, Valencia, 1976, p. 74; M^a L. LEDESMA, *Actas del proceso de cortes de Tamarite de 1375*, Zaragoza, 1979, pp. 5-6; M^a D. CANALES J. M^a CASAJÚS, A. GARCÍA *et al.*, *Estudios previos para la rehabilitación integral y conservación de la iglesia parroquial “Santa Maria la Mayor”. Plaza Mayor s. n. Tamarite de Litera (Huesca)*, [inédito] Huesca, 2002; *Tamarite...*, 2005; y J. GARCÍA y J. I. LORENZO, *Estudio histórico-artístico de la torre campanario de la ex-Colegiata de Tamarite de Litera (Huesca)*, [inédito] Huesca, 2006.
- ³⁸ J. L. ARAMENDIA, *El Románico...*, 2002, p. 221 y F. CASTILLÓN, “La colegiata de Santa Maria la Mayor, de Tamarite de Litera”, *Aragonia...* (1991), pp. 83-111.
- ³⁹ Esta planta fue publicada en F. CHUECA, *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y edad Media*, Madrid, 1965 pero seguramente la dibujó unos años antes si tenemos en cuenta que en los años 50 del siglo XX a raíz, de las obras de restauración, la puerta que se encontraba en el muro este fue tapiada de manera que actualmente solo se puede acceder a la capilla por la puerta del lado sur que antes del siglo XVI comunicaba con el exterior del edificio. Sobre esta última restauración véase J. L. ARAMENDIA, *El Románico...*, 2002; M^a D. CANALES, J. M^a CASAJÚS, A. GARCÍA *et al.*, *Estudios...*, 2002; *Tamarite...*, 2005; y J. GARCÍA y J. I. LORENZO, *Estudio...*, 2006.
- ⁴⁰ R. del ARCO, *La iglesia...*, 1922; *Tamarite...*, 2005 y J. de CARPI, *El Tamarite de nuestros abuelos (1876-1906)*, Tamarite de Litera, 2006, p. 114.
- ⁴¹ M^a D. CANALES, J. M^a CASAJÚS, A. GARCÍA *et al.*, *Estudios...*, 2002; *Tamarite...*, 2005 y J. GARCÍA y J. I. LORENZO, *Estudio...*, 2006.
- ⁴² Este cambio se observa en las visitas pastorales documentadas en los siglos XVII y XVIII que se pueden consultar en el Archivo Capitular de Lérida. No es raro si tenemos en cuenta que a partir de la batalla de Lepanto (1571) el culto al Santo Rosario recibió un fuerte impulso y el 1 de abril del 1573 se instituía la festividad de la Virgen del Rosario en buena medida impulsada por los dominicos. Para ello puede verse C. MORTE, “Devoción a Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI”, *Aragonia Sacra* (1997), pp. 115-34.
- ⁴³ D. ITURGAIZ, *Santo...*, 2003.
- ⁴⁴ El termino “jefe” se utiliza en el ámbito de la heráldica para hacer referencia al tercio superior de un escudo de armas. Sobre ello véase L. F. MESSIA DE LA CERDA, *Heráldica Española. El diseño heráldico*, Arganda del Rey, 1998.
- ⁴⁵ D. ITURGAIZ, “Iconografía de Santo Domingo de Guzmán”, *Archivo Dominicano* (1991), pp. 5-126; D. ITURGAIZ, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992; y T. ECHARTE y A. MONTANER, “Los emblemas de la orden de predicadores: el *stemma liliatum* y el *stemma formatum*”, *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática* (Zaragoza), núm. III (1997), pp. 393-434.
- ⁴⁶ Este escultor trabajó en la catedral de Lérida entre 1360 y 1377 como director de fábrica y realizó el retablo del altar mayor y la lauda sepulcral de Guillem Ramon de Montcada para este templo, así como alguna intervención en el sepulcro de Alfonso el Benigno. Además encontramos obras atribuibles a este maestro o a su taller en otras poblaciones leridanas como Alós de Balaguer, Granyena o Castelló de Farfanya. Hay que recordar que los fragmentos del retablo de Corbins encontrados en la iglesia de esta población se cree que no procedían de este pueblo, sino de algún otro. Sobre el retablo de Corbins y el escultor Bartomeu Rubió véase A. DURÁN, *Monumenta Cataloniae*, vol. I. *Els Retauls de Pedra*, Barcelona, 1932, pp. 79-80; F. ESPAÑOL, *El escultor Bartomeu de Rubio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995; y F. ESPAÑOL, “Bartomeu Rubió i el ressò de la plástica toscana” en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura. I. La configuració de l’estil*, Barcelona, 2007, pp. 256-274.
- ⁴⁷ El mismo escudo lo pudo ver D. Monfar en el sepulcro de Teresa de Entença, que se encontraba en el convento franciscano de Zaragoza. A pesar de que este conjunto se haya perdido aún podemos admirar esta heráldica en los fragmentos del sepulcro que había en el monasterio de Santo Domingo de Balaguer, que he citado anteriormente, y en las pinturas murales del Palau Reial Major de Barcelona. Para la descripción del sepulcro de Teresa de Entença puede verse la obra de D. MONFAR, *Historia de los Condes de Urgel*, vol. II, Barcelona, 1853, p. 122 y esta descripción también la podemos encontrar en F. ESPAÑOL, *Els Escenaris del Rei. Art i monarquia a la corona d’Aragó*, Barcelona, 2001. Por lo que se refiere a la descripción de los sepulcros de Balaguer véase R. del ARCO, *Sepulcros...*, 1945. Los fragmentos conservados se encuentran expuestos en el Museu Comarcal de la Noguera y reproducidos en su catálogo, M. GÓMEZ, *Guía...*, 1999. Sobre la identificación de esta heráldica en las pinturas murales de Barcelona véase A. M. BLASCO, *Les Pintures Murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1993. Por lo que se refiere a la propiedad de Tamarite de Litera puede verse F. CASTILLÓN, “La colegiata de Santa Maria la Mayor, de Tamarite de Litera”, *Aragonia...* (1991), pp. 83-111 y *Catalunya Romànica. XXVI...*, 1997.
- ⁴⁸ Sobre la familia Entença y los condes de Urgel: D. MONFOR, *Historia...*, 1853; R. del ARCO, *Sepulcros...*, 1945; E. BAGUÉ, *Els descendents de Pere el Gran*, Barcelona, 1968; J. Zurita, “De la muerte del conde de Urgel y lo que se ordenó de su estado. Y de la embajada que envió el rey al soldán de Babilonia”, *Anales de Aragón* (1978), pp. 77-82; A. J. SOBERANAS, “Documents aragonesos medievals: el testament de Gombau d’Entença (1304)”, *Anuari de Filologia* [separata], Barcelona, 1978, pp. 429-457; A. FLUVIA, *Els primitius comtats i vescomtats de Catalunya*, Barcelona, 1989; M. ROMERO y M^a T. PALET, *Les nostres arrels. Documents de la Baronia d’Entença (Vandellòs, Coll de Balaguer, L’Hospitalet de l’Infant)*, L’Hospitalet de l’Infant, 1991; *El Comtat d’Urgell*, Lleida, 1995; *El Comtat d’Urgell a la Península Ibèrica*, Lleida, 1997; y J. CIURANA, *La Baronia d’Entença. Capital Falsat*, Reus, 2002.
- ⁴⁹ J. ZURITA, “De la muerte del conde de Urgel y lo que se ordenó de su estado. Y de la embajada que envió el rey al soldán de Babilonia”, *Anales...* (1978), pp. 77-82 y A. J. SOBERANAS, “Documents aragonesos medievals: el testament de Gombau d’Entença (1304)”, *Anuari...* (1978), pp. 429-457, publican este documento de forma íntegra.
- ⁵⁰ Sobre estos enterramientos ver nota núm. 47.
- ⁵¹ M. de RIQUER, *Heráldica catalana des de l’any 1150-1550*, Barcelona, 1983.
- ⁵² Sobre esta silla prioral puede verse M^a A. ESCUDERO, “Cadira prioral de la princesa Blanca d’Aragó i d’Anjou. Priora de Sixena” en *Barcelona...*, 1980, pp. 43-51; M^a A. ESCUDERO, “Cadira Abacial de Sixena” en *THESAURUS. Estudis*, Barcelona, 1986, p. 118; M^a A. ESCUDERO, “Silla prio-

- ral de la Infanta doña Blanca de Aragón y Anjou, Priora de Sixena” en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. 26 junio-26 setiembre, 1993, Huesca, 1993, pp. 390-392; X. BARRAL, “Tron prioral de Doña Blanca d’Aragó i d’Anjou, en *Pulchra. Museu Diocesà de Lleida*. 1893-1993, Lleida, 1993, pp. 86-87; A. VELASCO, *La cadira prioral de Blanca d’Aragó i Anjou procedent del monestir de Sixena*, [inédito], Lleida, 1999-2000; y C. BARRENA y C. BERLABÉ, “Silla prioral de Blanca de Aragón y de Anjou” en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2000-2001, pp. 361-364. Sobre el sepulcro véase F. ESPAÑOL, *El Gòtic...*, 2002; y M^a. R. MANOTE y M^a. R. TERÉS, “El sepulcre de Joan d’Aragó, en *L’Art Gòtic a Catalunya. Escultura, I. La configuració d’un estil*, Barcelona, 2007, pp. 126-131.
- ⁵³ Según la crónica del rey Alfonso, su hijo fue enterrado en el monasterio de Santo Domingo de Balaguer, en la capilla de San Pedro Mártir, por eso se cree que los fragmentos de los sepulcros que hemos conservado procedentes de este monasterio debieron corresponder al sepulcro del infante Alfonso.
- ⁵⁴ En las obras del gótico lineal es habitual representar las escenas y el santo titular bajo formas arquitectónicas. En cambio, estas yonmellas octogonales son algo excepcional dentro de la pintura sobre tabla del gótico lineal en nuestro país, aunque es bastante habitual encontrarlas en las obras del otro lado de los Pirineos, ya sea en escultura, pintura u orfebrería. J. Ainaud se hace eco del hecho que el retablo de Tamarite de Litera y el de Francesco Traini compartan la misma advocación así como el mismo tipo de marco y considera que se podría deber a la utilización de modelos similares. Por otro lado, M. Trens teniendo en cuenta la forma de los marcos considera que éste es un retablo próximo a la miniatura francesa. Sobre ello puede verse M. TRENS, “La peinture gothique jusqu’a Ferrer Bassa, en *La peinture...*, 1933, pp. 2-12 y J. AINAUD, *Arte Románico. Guía*, Barcelona, 1973, p.252.
- ⁵⁵ Los relatos sobre Santo Domingo nos hablan de dos ordalías: la de Fanjeaux, que como he dicho tuvo lugar en un espacio abierto y en ella estuvo presente Santo Domingo, y la de Montreal, que sucedió en un ámbito privado donde Santo Domingo no estuvo presente. En ambos casos los argumentos escritos por Santo Domingo para defender el cristianismo fueron sometidos por los herejes a la prueba del fuego y salieron indemnes. La ordalía de Fanjeaux será una de las historias más populares de Santo Domingo, recogida por la mayoría de sus vidas como podemos ver en M. GELABERT y J. M^a. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por...*, 1947; V. D. CARRO, *Domingo...*, 1973; L. GALMES y V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987; S. de la VORÁGINE *La Leyenda...*, 1987; y S. TUGWELL, *Bernardi...*, 1998.
- ⁵⁶ En el trabajo presentado el septiembre del 2007 en la Universitat Autònoma de Barcelona, la iconografía de este retablo y las relaciones que se pueden dibujar entre éste y otros conjuntos italianos son estudiadas con más profundidad, de manera que invito a consultar este trabajo a aquellos que les interese profundizar en este tema: G. MALÉ, *Els retaules...*, 2007.
- ⁵⁷ Las obras básicas que estudian la iconografía de Santo Domingo son: D. ITURGAIZ, *Iconografía...*, 1992 y C. HOENIGER, “Revising the portraits of two patron Saints” en *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge, 1995, pp. 75-100. Y en un ámbito geográfico más delimitado encontramos la obra de D. ITURGAIZ, *Santo...*, 2003 que como su título indica se basa en la imagen de este santo en el estado español.
- ⁵⁸ La corte angevina de Nápoles ejerció una importante protección sobre los dominicos, lo que comportó que esta orden tuviese una gran influencia en esta ciudad donde poseía importantes bibliotecas y escritorios. Sobre ello véase C. PIROVANO, *La pittura in Italia*, Milano, 2000, p. 160.
- ⁵⁹ El trabajo más destacado sobre la historia y organización de los dominicos es W. A. HINNEBUSCH, *The History of the Dominican Order*, Staten Island, 1965 pero si se quiere consultar algo específicamente dedicado a la formación de los miembros de esta orden merece la pena destacar A. MIERÜ, “Figure dei docenti nelle scuole deomenicane” en *Le vocabulaire des écoles des Mendicants au Moyen Âge, 11 i 12 d’octubre del 1996. Porto (Portugal)*, Porto, 1999.
- ⁶⁰ Ch. POST, *A History...*, 1930, pp.84-86; R. del ARCO, *Catálogo...*, 1942, p. 418; y J. AINAUD de LASRTE, *Arte...*, 1973, p. 18 entre otros, habían calificado esta obra de franco-gótica, termino que durante mucho tiempo se utilizó para denominar la mayor parte de estas obras que actualmente consideramos del gótico lineal. Por otro lado, la proximidad con las pinturas de Lérida ha sido señalada por estos y otros autores como M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Documentació...*, 1979, pp. 60-61 y M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Barcelona...*, 1980, pp. 56-61. Pero solo M. TRENS, “La peinture gothique jusqu’a Ferrer Bassa” en *La peinture...*, 1933, pp. 2-12 señalaba afinidades con un grupo de obras que el denomina “grupo des Pyrénées”, del cual forman parte algunas piezas que M. Melero considera del foco de la Cerdaña. M. Melero ha llevado a cabo uno de los últimos estudios sobre la pintura del gótico lineal catalán publicado al mismo tiempo que otro de R. Alcoy que dibuja un escenario muy distinto al tratar la aparición y el desarrollo de este estilo: M. MELERO, *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra [etc.], 2005 y R. ALCOY y P. BESERAN, “Els primers tallers trescentistes a Lleida” en *L’art gòtic a Catalunya. Pintura, I. De l’inici a l’italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 119-124. M. Melero considera que el modelo gótico lineal anglo-francés llegó a Cataluña a través de la Cerdaña, concretamente de Puigcerdá, de la mano de artistas extranjeros. Éstos dieron lugar al nacimiento de unos talleres que intentaron imitar las nuevas formulas dando obras de más o menos calidad y más o menos ligadas a la tradición románica, dependiendo de la formación y las dotes de sus miembros. Las formulas importadas del otro lado de los Pirineos llegaron a Lérida donde debía haber un importante centro artístico vinculado a la Seo Vella y poco a poco fueron ganando terreno y modificando sus modelos al entrar en contacto con las nuevas formulas italianizantes. Uno de los máximos exponentes de este momento son las ya citadas pinturas de la Pía Almoína, con las cuales considero que el retablo aquí presentado muestra algunas afinidades, aunque como he dicho J. YARZA niega que pueda haber una relación con estas pinturas leridanas. Sobre esto último véase J. YARZA, *Historia...*, 1980, p. 328 y J. YARZA, “El retablo de Santo Domingo de Tamarit de Llitera”, *Lambard...* (2006-2007), pp. 275-295.
- ⁶¹ M. MELERO, *La pintura...* (2005).
- ⁶² M. MELERO realiza un detallado estudio sobre el retablo de Soriguerola poniendo el énfasis en los estereotipos utilizados por su autor que le permiten dibujar unos elementos comunes en otras obras que considera del mismo círculo artístico. M. MELERO, “El Maestro de Soriguerola: Puntualizaciones sobre el inicio de la pintura lineal en Cataluña. Pintura sobre tabla”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* (1993), pp. 5-22.
- ⁶³ La tabla dedicada a Santo Domingo de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas (MRB, N^o Inv. 8733), a la cual hago referencia, es una obra que había sido catalogada como una pieza de origen Alemán. Pero parece que el museo, en un proceso de recatalogación de sus obras considera que se trata de una pieza aragonesa algo que ya había sido apuntado por A. NAVAL, “Dos tablas relacionadas con Bierge y Foces, en Bruselas (I)”, *El Domingo. Diario del Alto Aragón* [Huesca], Año XIX, núm. 6158, Domingo, 20 de abril del 2003, p. 8 y A. NAVAL, “Dos tablas relacionadas con Bierge y Foces, en Bruselas (II)”, *El Domingo. Diario del Alto Aragón* [Huesca], Año XIX, núm. 6165, Domingo, 27 de abril del 2003, p. 8.
- ⁶⁴ M. MELERO, *La pintura...*, 2005.
- ⁶⁵ M^a A. Escudero hace referencia a este grafiti en el artículo M^a A. ESCUDERO, “Frontal de Santo Domingo de Guzmán” en *Documentació...*, 1979, pp. 60-61.
- ⁶⁶ V. A. ÁLVAREZ, *El Cisma de Occidente*, Madrid, 1982.
- ⁶⁷ Véase J. GUDIOL, *Ars...*, 1950, p. 253 y M^a C. LACARRA, “Pintura gótica en el Alto Aragón” en *Signos...*, 1993, pp. 175-189.

La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 15 septiembre de 2008

Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 20, 2008, pp. 49-76

ISSN: 1130-5517

RESUMEN

La catedral de Cádiz, la última que se proyectó antes de la aparición de la Academia, ha sufrido en su estudio histórico los salvajes ataques que le dirigió esta institución desde finales del siglo XVIII. En este artículo se completa su estudio con la publicación de los textos que publicó el propio arquitecto Vicente de Acero y Acebo, y las notas de sus detractores y críticos, a través de los panfletos que imprimieron para darlos a conocer a la opinión pública.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura barroca. Arquitectura española. Tratados. Textos. Controversia arquitectónica.

ABSTRACT

The Cathedral of Cádiz is the last Baroque Cathedral in Spain and its history and fame has suffered the savage attack of academical criticism from the end of the Eighteenth Century. In this paper, this building is studied through the edition of its architect's (Vicente de Acero y Acebo) texts supporting its project, and his critics's pamphlets.

KEY WORDS

Baroque Architecture. Spanish Architecture. Treatises. Texts. Architectural Controversy.

La catedral de Cádiz es uno de los edificios españoles de la época moderna que han estado más abandonados desde un punto de vista historiográfico¹, y sin embargo uno de los más importantes de nuestra historia y tal vez uno de los más peculiares. Da la impresión de que la nueva orientación de esta catedral gaditana, respecto a la de la antigua edificación quinientista, no solo respondió a necesidades topográficas, sino también al deseo de que la nueva estructura fuera percibida desde la dirección de la entrada de las naves al puerto de Cádiz; e incluso que la altura de la cúpula y torres que se habían proyectado originalmente estuviera prevista para que la nueva iglesia mayor rivalizara no con el caserío de la ciudad, sino con los enormes veleros de tres palos que venían de América, las grandes construcciones de la tecnología naval de las Españas del siglo XVIII.

Una primera parte de este trabajo se dedicó al estudio de la génesis de su proyecto y de los primeros años de su construcción², y un segundo hemos dedicado a una de sus consecuencias más inmediatas, los proyectos de la nunca construida colegiata de San Sebastián de Antequera (Málaga) (1737-1738)³. En esta ocasión nos centraremos exclusivamente en la publicación de los textos que se fueron sucediendo a lo largo de estos primeros años de la fábrica gaditana, en defensa y crítica del proyecto de su arquitecto don Vicente de Acero y Acebo/Arebo⁴ o Quintana (Cabárceno [Penagos, Santander], ca. 1675/1685-Sevilla, 14 de enero de 1739), quien se constituyó como el proyectista del último y más moderno eslabón de la cadena de catedrales españolas y, sobre todo, de la serie de catedrales “a la romana” de Andalucía, y el más moderno de nuestros arquitectos al



Fig. 1. *Catedral de Cádiz: vista exterior desde Levante y la entrada al puerto. (Foto F. Marías).*

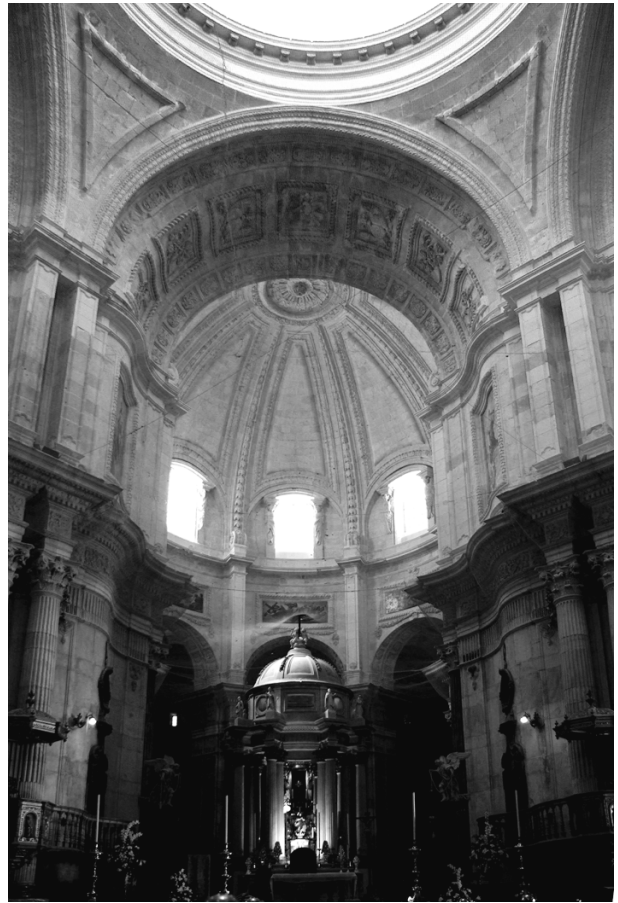


Fig. 2. *Catedral de Cádiz, vista interior general. (Foto F. Marías).*

hacer uso del instrumento de comunicación pública del panfleto.

Como se ha señalado de forma reiterada fue casi un monumento maldito desde que se iniciara su construcción⁵. Ya su fachada, desde su segundo cuerpo, fue modificada por Gaspar José Cayón de la Vega (1687-1769) y su sobrino Torcuato Cayón Orozco de la Vega (1725-1783), que sustituyeron a Acero respectivamente en 1731 y 1759; sus torres redujeron su altura, quedando subordinadas a una cúpula, que aun de menor tamaño, reordenaban el perfil del conjunto; su doble cúpula, criticada ya en 1727 como pronto veremos, dió paso a una simple e insípida media naranja neoclásica cerrada en 1844 por el ingeniero militar Juan Daura.

Si la crítica operativa de los sucesores del arquitecto había modificado profundamente el proyecto de Acero, la crítica literaria se alió con los presupuestos de los intolerantes que procedían de la Real Academia de San Fernando de Madrid, como su secretario Antonio Ponz; éste pensaba que “no ha[bía] otro remedio que demoler la iglesia hasta el suelo y hacer cuenta que se la tragó el

mar”⁶; “Dios le haya perdonado” añadiría poco después, en 1800, nuestro primer historiador académico⁷.

A pesar de esta situación, la catedral de Cádiz había surgido con la pretensión de ser un edificio altamente representativo de la cultura arquitectónica española de la fecha y de ello fue doblemente consciente su arquitecto al defender su idea teniendo en cuenta el carácter público del nacimiento y aceptación de su proyecto, dado que éste, el diseño de Acero, “que se halla en esta ciudad y ha venido a solicitar la dirección de la obra”, había sido elegido en un concurso del que juez principal había sido Francisco del Orbe, profesor de matemáticas del Real Colegio de Guardamarinas⁸; para octubre de 1721 del Orbe examinó -en nombre de los cabildos catedralicio y municipal- al arquitecto y, tras hallar que poseía los conocimientos necesarios, recomendó que Acero ejecutara un modelo de madera de la futura fábrica⁹. El proyecto además recibió la aprobación del obispo Lorenzo Armengual del Pino de la Mota (1715-15-V-1730)¹⁰, propietario de una importante biblioteca y una buena colección pictórica, quien asistió a la colocación de la primera piedra de la fábrica el 3 de

mayo de 1722, día de la Invención de la Santa Cruz, advocación de la catedral¹¹.

Tres panfletos

También testimonio básico de su historia son los tres panfletos que se dieron a la prensa gaditana a finales de los años veinte y que son la fuente principal de nuestro conocimiento de los problemas que afectaron a la fábrica en sus primeros años; sobre todo es el más útil desde este punto de vista el tercero en orden cronológico: *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral*.

La historia de estas críticas la conocemos principalmente a través de tres infolios o panfletos que se imprimieron en las prensas de Cádiz; el primero de ellos fue publicado en 1728 por el propio Acero quien, como señala el título *Probocado Don Vicente de Azero, de los dictámenes [de diferentes arquitectos de Madrid y Sevilla]... responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado*¹². El segundo fue redactado por el maestro mayor de la catedral de Jaén José Gallego y Oviedo del Portal (Salamanca, 1686-d. 1736) bajo el título de “Papel Manifiesto”¹³; el tercero, anónimo y fechado también en 1730, constituye un *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral*¹⁴, y cuyo fin parece haber sido excusar a Acero de los gastos y las dilaciones que pudieron haberse ocasionado en la fábrica por las dudas que se levantaron sobre la seguridad de la cimentación y la estabilidad de la cúpula y “satisfaze[r] a los bienhechores, Afectos, y Amigos de la verdad”. Esto es, parece un último alegato de Acero ante la opinión pública de la ciudad, tras haberse despedido de la fábrica en 1729 al sentirse ofendido por las dudas expresadas por el cabildo catedralicio, mientras éste lo había acusado nada menos que de “terco”, de “inconstancia y desigualdad en el gobierno de la obra”, y de “pretensiones poco políticas”¹⁵.

Estos hechos hacen de Acero el primer polemista que llevara, en nuestro país, a la imprenta la defensa de un proyecto de arquitectura. Pleno de orgullo como su antecesor en la Ciudad de México de mediados del siglo XVII, Juan Gómez de Trasmonte, Acero llegaba a editar un impreso, dirigiéndose no solo a una autoridad virreinal o a unas catedrales, sino a un segmento mucho más amplio de la sociedad, recabando por lo tanto el apoyo de lo que hoy, tanto quizá como ayer, podríamos denominar la opinión pública.

APÉNDICES

1. Vicente Azero, *Probocado Don Vicente de Azero, de los dictámenes, que dieron el R. P. Don Francisco*

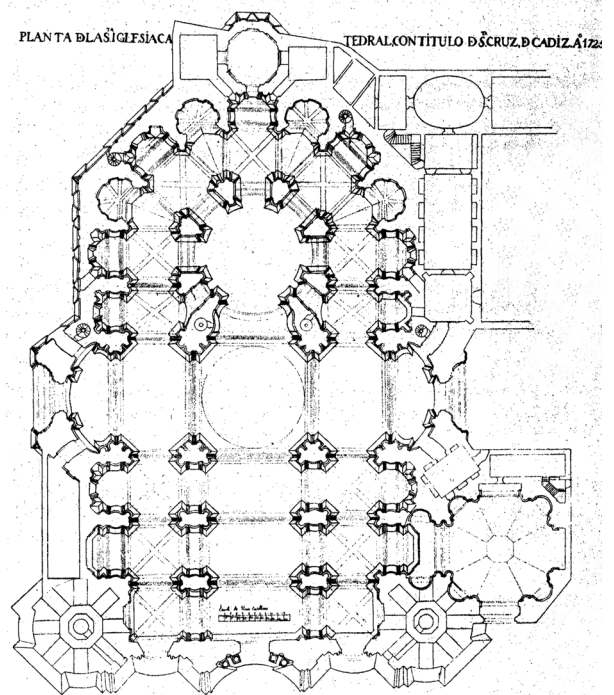


Fig. 3. Catedral de Cádiz: planta de 1725 sobre el calco de Pablo Gutiérrez Moreno (1928).

Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, y D. Francisco Ruiz, Maestros de Arquitectura en la Villa, y Corte de Madrid; y el P. Francisco Gómez de la Compañía de Jesús, y D. Leonardo de Figueroa, asimismo Maestros en la Ciudad de Sevilla, responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva Cathedral de Cádiz, cuya Fábrica está á su cargo, como Maestro Mayor de la obra de dicho Templo, s.e. [Gerónimo de Peralta], s.l. [Cádiz], s.a. [1728] [Ciudad de México, Colección Guillermo Tovar de Teresa]¹⁶.

PROBOCADO DON VICENTE de Azero, de los dictámenes que dieron el R.P. Don Francisco Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, y D. Francisco Ruiz, Maestros de Arquitectura en la Villa, y Corte de Madrid; y el P. Francisco Gomez de la Compañía de Jesus, y Don Leonardo de Figueroa, asimismo Maestros en la Ciudad de Sevilla, responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva Catedral de Cadiz, cuya Fabrica está á su cargo, como Maestro Mayor de la obra de dicho Templo.

PRIMERA ADICION

Consiste, en que son zepas sueltas los fundamentos de Pilares, y entradas de Capillas, y asienta Don Pedro, que debian averse hecho los Cimientos cruza-

dos, de modo, que fuesen à buscarse unos à otros, y que seria mejor, que se macizasse toda la obra; y siendo del mismo sentir el Padre Silva, le intenta aprobar con los exemplares de la Rotunda de Roma, y la mayor parte de la Santa Iglesia de Sevilla, aseverando, que de lo contrario, quedará la Iglesia desigualmente plantada, respecto à como lo está la cabeza, y opreso arriesgada.

RESPUESTA

1. Aunque no quedará consentida la proposición de que son necesarios los cimientos, como los proyectan los tres primeros Maestros, ni que se macizasse toda la obra es incierto, que son sueltas las zepas de los Pilares, y entradas de Capillas, por que se hallan encarceladas en la Peña, que girando solida à casi todo el terreno de la mayor parte en donde se halla plantado el Templo, le sirve de natural macizo, y encadenado, cuya valentia no podra darle el Arte, con el mayor esmero practicado; y aviendo la naturaleza hecho la costa, fuera invtil el gasto, y el tiempo, que se consumiría en cruzar los Cimientos, y macizar la obra. *Leon. Baptist. lib. tres. cap. I. n. 35. à 40. Andrea Palladio lib. I. cap. 7 y 8 fol 6. y 7.* esto nõ parece, que avrá quien lo contradiga, fin exponerse à la nota de poco inteligente, y menos discursivo; y assi supuesto, noes argumento ninguno de los dos propuestos exemplares el de la Rotunda, porque es Paludano su terreno, que assi fuè Don Vicente informado en Roma, y lo prueba, el que aviendo tenido este Templo cantidad de gradas, para subir a su plano, ò piso, se entra oy à pie llano; y el de la Santa Iglesia de Sevilla es de la misma, ò peor calidad: Esto lo sabe el menos noticioso, y lo prueban las situaciones, donde se hallan plantados estos Templos, y assi se hizo inexcusable suplir con el arte tan capital defecto, el que no se encontró en el terreno, en el que se halla plantado, lo que està executado para plano de la nueva Catedral de Cadiz, pues nos ha franqueado la naturaleza quanto se podia apetecer, costeandonos encadenados, y macizo, y disponiendo la Divina providencia, que se eligiesse este sitio, entre otros, que se propusieron, para aprovecharnos de la sentencia del Divino Espiritu: *Similabo eum viro sapienti, qui aedificavit domum suam supra petram;* y no se dispensa la noticia, de que (aviendose reconocido algunos defectos en el terreno, donde se plantò la cabeza del Templo) los supliò, y emmendò el arte con especifico material, lo que aprobaron vniformes el Padre Gomez, y Don Leonardo de Figueroa, y tambien todo lo que hallaron fabricado, que assi constad e los dictámenes, que firmados presentaron al Ilustrisimo Cabildo; y quien quisiere enterarse de la calida del terreno de los dos propuestos Templos, vea para la Rotunda à Sebastiano, y pregunte lo que se reconoció al tiempo de abrir los cimientos para los Organos, que le están fabricando para el de Sevilla.

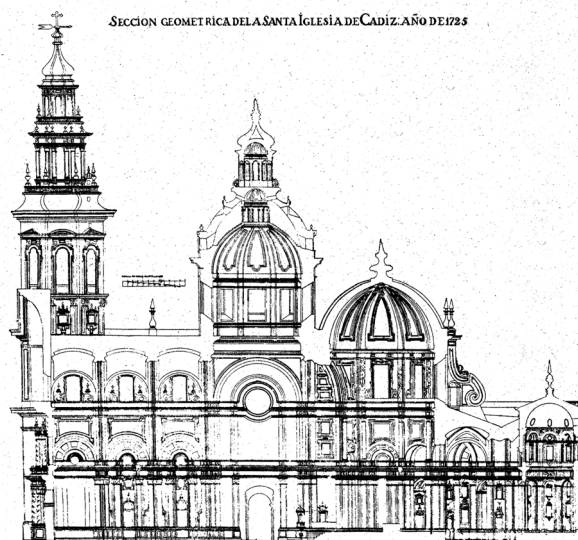


Fig. 4. Catedral de Cádiz: sección longitudinal de 1725 sobre el calco de Pablo Gutiérrez Moreno (1928).

2. Supuesto lo que queda expresado en el numero antecedente, que con evidencia desvanece las causales en que los dichos tres Maestro fundan el sentir, de que la Iglesia queda desigualmente plantada, respecto à como lo está la cabeza, y por esso arriesgada, parece que queda convicta de solo voluntaria la Adición, pues estando, como están, encarceladas las zepas en la Peña, que se ha reconocido solida, y firme à la experiencia de repetidos barrenos, y que gira como queda dicho se viene à los ojos, que lo fabricado de cimientos està encadenado, y macizo, de mejor calidad, que lo pudieran proyectar los dichos tres Maestros, y para no dexar en cosa alguna consentida la opinion de Don Pedro de Rivera, que aprobò el Padre Silva, asienta Don Vicente, que (aùn en el caso de que el terreno no fuera Peña de la calidad, y circunstancias que quedan referidas, sino tierra, que se reconociesse firme) se pueden plantar las zepas de los Pilares sueltas, sin cadenas, macizos, y que para su firmeza bastan correspondientes zarpas; *Fr. Lorenzo de San Nicolás lib. I. cap. 24. fol. 60. El Padre Tosca lib. 5. cap. 37. fol. 65.* Assi lo están las de la Santa Iglesia de Jaen, no muy moderna, las del Sagrario de Granada, y las de la Catedral de Guadix, que por ser en nuestra España, son textos fácilmente visibles; pero de previene, que el Maestro, que assi fabricare, debe tener, con perfeccion, conocimiento de los materiales, que vse de los que son à propósito, y del modo, que debe vsarlos, y como esto no es comprehensible à la sola aplicacion en la Theorica, sino con mayor precision à la de la Practica, donde se aprende puntos tan esenciales, es muy raro el Maestro, que en esta musica sale del canto llano.

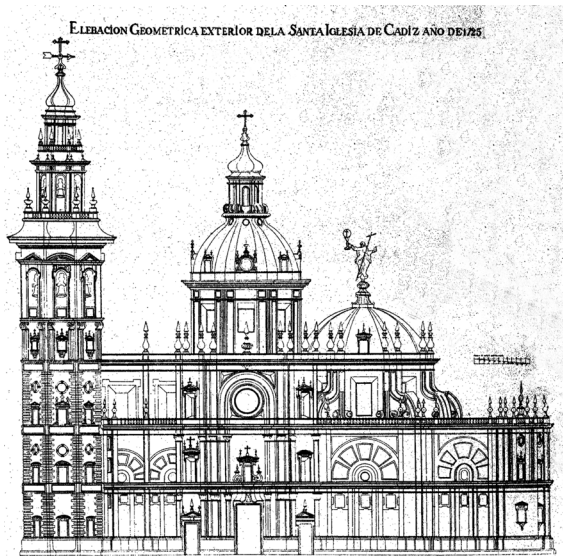


Fig. 5. Catedral de Cádiz: alzado longitudinal de 1725 sobre el calco de Pablo Gutiérrez Moreno (1928).

ADICION SEGUNDA.

Son los dichos tres Maestros de opinion, que los Pilares Thorales no tienen los gruesos competentes para sufrir, y sustentar el grave de cuerpo de luzes, media Naranja, y Linterna; dieron por texto al Baticano y hizieron proyecto para su remedio.

RESPUESTA.

3. No negarán los tres referidos Maestro que no ay argumento tan fuerte en la facultad de la Arquitectura, como el que se funda en paridad, y practica, pues para fortalecer los que con arguyen à Don Vicente, la traen en todos sus reparos; y assi, aviendo hecho constar la practica, que con muchos menores gruesos, que los del Baticano, se han levantado con gallardia, y exvelteza proporcionadas alturas, y graves correspondientes à los gruesos de los Pilares, que lo sufren, se debe tener por regla infalible, como acreditada la experiencia, y quien la siguiere, irá arreglado à vniversales, y seguros principios y a los objetos de la mejor Arquitectura, que son belleza, vtilidad, y firmeza, y lo corromperà el que de ellas se apartare, dando a los Thorales la mitad del grueso de la latitud de las nabes mayores, porque aumentará inútil gasto, disminuirà la capacidad del Templo, y no acrecentará la firmeza en los Pilares.

4. Parece, que queda respondido lo suficiente para el inteligente en la facultad, pues aún el que no lo fuere, conoce, que es vicioso proyectar remedio, donde no se encuentra daño, ni aún se trasluce riesgo; pero se aclarará mas la respuesta, para que pueda comprenderla toda classe de personas. Es assi, que los primeros antiguos

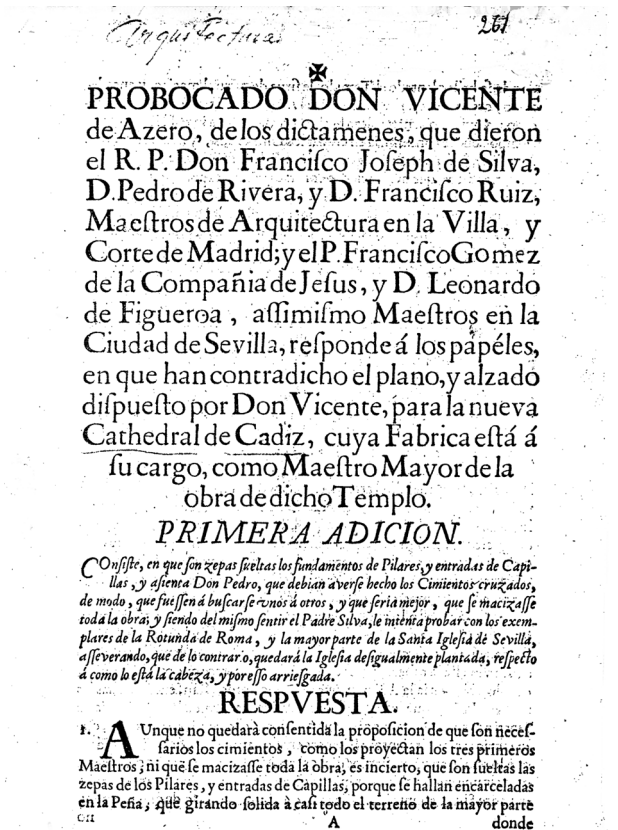


Fig. 6. Probocado don Vicente de Azero. México, Col. Guillermo Tovar de Teresa.

Practicaron dár la mitad de la latitud de las nabes mayores al grueso de los Pilares, sobre que avian de carga el cuerpo de las luzes, media Naranja, y la Linterna, y que en esta conformidad se hallan fabricados el Baticano, y el Escorial, que la Adicion se traen por texto; pero tambien es innegable, que desde luego llevaron sus Artífices la idea, de carga à estos Edificios el grave, que sufren duplicado, al que cargan los modernos; y pudiéndose adelgazar los graves con toda seguridad como está acreditado en la experiencia, por precision se vendrá à confesar, que se puede, ò se debe executar lo mismo con los Pilares, que los sufren, quedando la Obra igualmente firme, por la proporcion, que se observa en ella; que la mas capacidad, que resultara, producirà mayor belleza; y que el menos gasto será vtilidad de quien la costea, y assi quedarán completos los tres objetos. Y para que no se pueda replicar, que es opinion fundada solo en discurso, lease con atencion el siguiente numero.

5. Propuso y expuso al Mundo su Cabeza Roma la idea de Cruzeros, Cuerpos de luzes, medias Naranjas y Linternas, pero aviendo (al primer passo de montar los Arcos) hecho algunos amagos la Obra, se exclamo con-

tra ella, y su Inventor Bramante, arguyendole de temerario en el intento de practicar su nunca antes imaginado pensamiento: *Assi Sebastiano lib. 3. fol 63. y buelta*. Pero la nobleza de tan relevante idèa, alentò los animos generosos de los Principes y espoleò los ingenios de los Artífices, para que (sacudiendo rezelos) se prosiguiesse; y assi se vè executada, perfeccionando su modelo vn Michael Angel, à quien siguió vn Biñola; y aviendose intentado la misma en el Escorial, se exprimieron las habilidades de los mejores, y mas diestros Arquitectos, quedando determinado, aumentar gruessos, para evitar rezelos; pero rezelosos al perfeccionar la Obra, quitaron algun alto à la Fabrica.

6. De los diseños, que se executaron para esta octava maravilla, aprovecharon algunos el trabajo de sus tareas; fuè vno Biñola, en el celebre Jesus de Roma, y Pelegrino Tibaldi otro, en San Fideli de Milàn. El talento de tan señalado artífice hizo fixo Norte con sus exemplares, por aver perfeccionado sus Obras, fin aquellos rezelos. Los fundamentos con que estos con toda propiedad Heroes en la facultad, se resolvieron a practicar el nuevo método, constan de diferentes proporciones, y ventajosas mejoras, y aunque no las dexaron escritas, se dexan registrar, y leer en sus mismas Obras, en las que (previsto de su admirable comprehension el poco empuje, que podian tener las Bobedas de media Naranja) fueron descendiendo, y proporcionando, en el discurso, que hizieron, con tal discreción los gruessos, y los graves, aviendado principio à cercenar en la cima de la Fabrica la mitad del grueso solo baxaron el tercio, quando llegaron al pie y además de esta tambien discurrida, como practicada maxima; que tubo por objecto el poder fabricar menos corpulentos los Pilares, nos dieron à conocer la de que, con distinto modo cuydado; y seguridad, sopera en vn Cuerpo mediano, que en otro basto.

7. No se debe passar en silencio, que el Jesús de Roma (pensamiento de Biñola, primera, y Professa Casa de la Compañía de Jesus) constan de tercio sus Pilares, del dezimo los gruessos sobre sus Thorales; y que en el Templo de San Fideli de Milàn, constan sus Pilares del quarto, y del duodezimo los gruessos de Cuerpo de luzes media Naranja, y Linterna sobre los Thorales. La primera, la trae para pauta de Cruzeros el cèlebre Arquitecto Daviler; y la segunda, el Padre Pozo de la Compañía de Jesus; pero arguye defecto de estas noticias, ò sobra de temeridad, defender opinion contraria, à la que sigue D. Vicente, y tiene por solido fundamento la practica, que arreglada al objecto de la moderna Arquitectura, se antepone à todas luzes, à lo que se puede alegar a favor de la antigua: Y para que no se carezca de noticia de algunos de los exemplares, que se hallan en estos Reynos, se haze preferente la Santa Iglesia de Segovia, que con altura cerca del Triplo en su Nabe mayor, son sus Pilares de piedra franca, y no llegan al tercio: La de Valencia, que

sobre Pilares de la misma materia, sustentan, un desmedido Crucero, quinientos años ha La Iglesia Mayor de Theba, en el Arzobispado de Sevilla, que sobre Columnas de jaspe, despezadas entre el séptimo, y octavo de su mayor Nabe, sustenta su proporcionado Crucero; y somiten otros ejemplares, dentro, y fuerade estos Reynos, por obviar prolixidad.

8. De lo que queda expressado en los dos antecedentes numeros se infiere legitimamente, que si los Pilares de la nueva Cathedral de Cadiz, constaren de mas noble, mas firme y mas solido material que los de la Iglesia de Segovia y Valencia, y se guarnecen de Columnas de jaspe què aumentaran su fortaleza, al mismo tiempo, que le sirven de primoroso adorno, cessarán los riesgos, que por razon de los Pilares, previenen los dichos Maestros; y mas; quando su Artífice no reconoce ventajas en la Theorica à los consultados, y tiene dada bastante prueba de su Practica.

ADICION TERCERA.

Se reduce à exponer, que no se debieron poner dos Ordenes de Arquitectura en la Nabe mayor; y afirma Don Pedro de Rivera, que el averlos puesto, es contra toda practica antigua, y moderna, y que no se la dará exemplar, que pruebe la que en la nueva Cathedral de Cadiz sigue D. Vicente; y en prueba de su dictamen, trae el dicho Maestro por texto las siete Basílicas de Roma.

RESPUESTA.

9. Si en el subcesivo curso del tiempo, que ha passado, y a costa de estudiosa, y officiosa aplicación para hallar lo mas perfecto, no se hubieran adelantado los Artes, como al presente se hallan, viviéramos en la barbaridad, que no ha muchos años estaban los Moscovitas, y se hallan otras naciones, que han adelantado poco, ò nada à las reglas que les dexaron y dispusieron en su primera antigüedad; pero no siendo negado à los que gozamos la dicha de aver tenido nuestra Cuna en lo mejor de la Europa, solicitar la mayor perfeccion en la facultad, que cada vno ha elegido; y quando fuera pensamiento de Don Vicente lo que en este punto se Adiciona, hubiera que agradecerle, el darle à luz con su practica, por la misma razon, que todos los Artífices debemos tributar repetidos agradecimientos à los que con su dicurso, y desvelada aplicación desterraron la torpe ignorancia con que los primeros antiguos Arquitectos proyectaban, y executaban sus obras, y nos dieron à conocer lo mejor en la practica, que se ha ido estableciendo; pero no siendo de Don Vicente la invención de los dos ordenes de Arquitectura, que parece escandalizó à Don Pedro de Rivera, confíessa, que la hallò en el gran Siloe Español, à quien, como à Principe en la profesión de la Arquitectura, debèmos nombrar con el sombrero en la mano, como los italianos à su Michael Angel de Bonarrota: Muy poca merced se le aze, el dicho Don

Pedro en su assercion; si yà no es, que sea por seguir el tesson de Adicionista, porque hallará lo contrario à lo que expone, y assegura en la Santa Iglesia de Granada, en la de Malaga, y en el Sagrario de la Metropoli Sevillana, obras modernas; cuya noticia estraña Don Vicente no le ayan informado à dicho Maestro sus propios ojos, por no ser necesario ir à buscarla à Filipinas; y si quieres en plan antiguo, y autoridad para ello, vea à Sebastiano *lib.3.fol. 52.* impresso en Venecia el año 1566 cuya opinion reducida à practica en la Rotunda, basta para desterrar enteramente qualquiera duda.

10. La idea de la Adicion. Se persuade a Don Vicente, que solo puede mirar à la màs, ò menos belleza de la Obra, pero si la de la nueva Catedral de Cadiz se hubiera plantado con solo vn orden se hubieran corrompido las reglas, que para la mejor Arquitectura dexaron dispuestas tan grandes Maestros en lo antiguo y moderno; y con licencia del señor Don Pedro, no corre la paridad, que propuso de las siete Basílicas para el fin, que la trae, porque ninguna tiene por adorno columnas sino Pilastras, ni Capilla Mayor Rotunda; y si con lo delicado de Reliebos se puede seguir vn orden; suavizando la corpulencia, y engrandeciendo el cornijamento, que es el fruto que se consigue con las Pilastras, con mayores ventajas se logra en el Reliebo de Columnas, plantadas en mucho menos grueso de Pilares, que proyecta el referido Maestro, porque su perfecta simetría, y lucimiento, hazè la Obra mas majestuosa, y armoniosa, con la pompa de Reliebos de Columnas. Y por quanto replicò Don Vicente que apenas se hallaria exemplar antiguo, ni moderno, que pruebe hallarse Capilla Rotunda, plantada con vn solo orden de Arquitectura; y el Padre Silva, propuso el Templo de San Joseph de Palermo, que sobre Columnas mantiene vn perfecto Crucero, no se excusa responder, que la Capilla Mayor de dicho Templo no es Rotunda; y assi, no prueba el citado exemplar cosa alguna contra la fundada replica de Don Vicente; quien añade, que si se viera obligado à seguir solo vn orden, no necessitaria (por el mismo exemplar) mas, que de vna Columna por Pilår, para levantar el Cruzero de la Cathedral nueva de Cadiz, por ser de la misma materia, que la de San Joseph de Palermo; y por consiguiente les sobrarian, y escusarian el gasto de ocho, de las nueve, que contiene el Proyecto de Don Pedro de Rivera, tan aplaudido del Padre Silva.

11. Parece, que se ha respondido adecuada, y derechamente à las Adiciones, puertas por los dichos tres Maestros que constan de sus Pápeles, pues queda probado lo contrario de su contenido con reglas de la mejor Arquitectura; con su practica, observada por insignes Artífices: tales son los que se han citado; con exemplares, que se han propuesto, sin necesidad de hazer largas caminatas, para que la vista pueda examinar, y enterarse de los mas de ellos; y finalmente, con los mismos exemplares, que por dichos Maestros se han traído para apoyo

de sus Adiciones: y aunque la sujeción à los mejores preceptos, y reglas del Arte con que Don Vicente ha procedido, y procede en las obras de que se encarga; y la circunstancia de que los fortalece la mas acreditada practica, bastaba para desempeño de la obligacion que se halla constituido, propuso (bien satisfecho de lo executado en el Plano de la nueva Cathedral de Cadiz) al Illustrissimo Cavildo que, convendria, que viniesen los Maestros que fuese servido elegir, para lo que lo reconociese con exacto cuydado, cuya diligencia desterraria la desconfianza, que pudo aver producido el reiterado sentir de los dichos tres Maestros consultados, haziendo Don Vicente el prudente juicio, de que siempre saldria vtilizado; porque si en su reconocimiento se encontrasse defecto, tendria lucro en la advertencia y en el Proyecto, que se executaria para su remedio; y si nõ se hallasse, le resultaria el logro de la victoria, en la oposicion que se le hizo en vista al Plano, y alzado del Templo: y siendo su proposicion tan arreglada, y que acredita la ingenuidad del proceder de Don Vicente, y la satisfaccion que tiene en lo que està obrado, la abrazò desde luego El Illustrissimo Cavildo; y con efecto, dispuso, que viniessen el Padre Francisco Gomez de la Compañía de Jesús, y don Leonardo de Figueroa, de cuya suficiencia, por tanto notoria, se omite dàr noticia.

12. En tan oportuna ocasión, como la de hallarse Don Vicente con dos tan diestros Artífices les consultò sobre el remedio, que se debe dàr al terreno, donde con precision se han de plantar las Torres, y Fachada, de cuya especie tenia prevenido, con anticipación, al Illustrissimo Cavildo, por aver reconocido que dicho terreno desigual, la menor parte de Peña bien dura insondable, y el resto para dicha Fachada, y Torres, tierra mobida, y cascado, con desigualdad; expresando Don Vicente lo indispensable, que es, assegurar dicho terreno, y igualarle en la firmeza, para sentar con seguridad los Cimientos que han de sufrir el mayor grave.

13. A proposición tan crítica (que es vna de las mayores dificultades, que se encuentra en la practica del Arte) solo propusieron los dichos Maestros, que el terreno se podia remediar, y quedaria afianzado, vsando de Pilotage, y fabricando à la Romana los Cimientos; bocablos, cuyo estruendo corresponde à los del *Oleum serpentium terrestrium*, que vsan los Boticiarius, y horroriza à los que ignoran, que su significado es *Azeyte de lombrizes de la tierra*. Y replicando Don Vicente, que la dificultad no consiste en el modo de fabricar los Cimientos, sino en asegurar el terreno donde deben plantarse, lo que no se consigue con el Pilotage, lo vno, porque junto las Estacas no aprietan el cascado, pues no se podra conseguir vnion de vn hueso con otro; y lo otro, porque, *dato e non concesso*, que el Pilotage tubiera la eterna duración que se le atribuye, sera infalible su corrupción en el sitio en que nos hallamos por participar de Agua salada, y

dulce, no adelantaron los dichos Maestros cosa alguna al comun remedio, que propusieron en punto que es de la mayor consideración, por consistir en èl la total seguridad de la Fachada y Torres. No se persuade Don Vicente, que tan diestros, como experimentados Artífices, pueden dexar de tener, y segura comprehensión de remedios, que excedan à los comunes para tales casos; pero tambien assegura, que antes de dâr el primer golpe en la Obra, se hizo cargo de la mala calidad de este terreno, y ni le assustò la gravedad del caso, ni dichos Maestros le dexaron con el dogâl al cuello en su silencio.

14. Passaron los referidos Maestros à reconocer lo que se halla fabricado, y ha de servir de Plano al Templo; y à la primera vista, confessò Don Leonardo de Figueroa, que le tenían engañado las voces, que se avian esparcido; y avien-dolo visto, y examinado todo muy à su satisfacción, expusieron en sus dictámenes, que presentaron al Illustrissimo Cavildo, que todo lo que se halla fabricado, està arreglado à la Planta, y à Reglas, y Preceptos de la mejor Arquitectura, sin necesitar de los Encadenados, y Macizo, ni que se hiziessen otros gastos, Proyectados por los otros Maestros consultados: sin duda, tubieron presentes las Doctrinas de Tosca, Andrea Paladio, y Leon Baptista; y añadieron los dichos dos Censores, que no dudan, que reformarian la opinion, que con tesson han seguido los primeros, si hubieran registrado la Obra, que està executada, y reconocido su terreno, en que se acredita la habilidad de Don Vicente y en el remedio, y emmienda, que diò al terreno en algunas cortas porciones de èl, donde ha sido necesario: Assi lo manifiestan los dichos dos Censores en sus Pâpeles, à que Don Vicente se remite.

15. No parece, que debe quedâr duda en que afianzar las desconfianzas, que pudieron aver engendrado los reiterados pareceres de los dichos tres primeros Maestros, pues las Doctrinas, y Practicas de tan cèlebres Artífices, como los citados, afianzan la idèa de Don Vicente y los dos segundos Censores, aseguran lo que se ha expressado en el numero antecedente, a que se añade: *Si quod initio viciosum est tractu temporis combalescere non potest*; tomando à contrarijs este principio del derecho, con precision se deberà confessar la firmeza, y seguridad que corresponde al Alzado del Templo, por la que tienen sus Cimientos, y Plano.

16. De lo que queda expressado en los numeros 14. y 15. infiere Don Vicente, que por no oponerse en todos los dichos dos Censores, à los dictámenes de los tres primeros consultados, y por mera practica de buena correspondencia, y política, ayan convenido con sus pareceres (como parece de lo que se ha dicho entregaron al Illustrissimo Cavildo) en quanto à gruessos de Pilares, y elevación de la Nabe Mayor, pues tambien graduan à aquellos por poco corpulentos para sufrir el grave, y à esta por desmedida en su altura.

FUNDACION DE ESTA OPINION.

Fvnda el Padre Gomez su sentir en los Templos de Xerez, y Sanlucar (Lugares convezinos à Cadiz) para graduar la elevación de la Nave Mayor; y en los de San Pedro en Roma, y San Lorenzo en el Escorial para proporcionar el gruesso de Pilares al grave, que deben sustentar el Cuerpo de luzes, media Naranja, y Linterna; y la apoya con el cap.21.de Fr.Lorenzo de San Nicolàs, en la primera parte de su Arte; y vso, donde cita à Bitrubio; y fortalece dicho Padre Gomez su opinion, con la presuncion, que expone, de que al Artifice de la Santa Iglesia de Granada, no se le pudo ofrecer tal dictamen, teniendo por cierto, que si hubiera diferenciado en grave, lo hubiera hecho en gruessos de pilares; y siguiendo Don Leonardo de Figueroa la misma opinion, trae por textos las ruinas, que padecieron el Cruzero de la Santa Iglesia de Sevilla y los Templos de San Salvador, en dicha Ciudad, y de Santo Thomàs, en Madrid.

RESPUESTA.

17. Insensiblemente han confesado los dos referidos Maestros, que es segura practica adelgazar los Pilares, aliviando de graves, en la presuncion, que exponen, y parece de las palabras, que se han señalado, copiadas de sus Pâpeles; en quanto à la desproporcionada altura, que suponen à la Nabe Mayor, se responde que la Iglesia, que constàre de tres Nabes, como las que estàn deligneadas à la nueva Cathedral de Cadiz, es forzosso, que excedà la elevación de la Mayor, y à correspondencia las otras dos, à la proporcion de la que no constare mas, que de vna; y si para estas es, y puede ser el duplo el comun vso, con que quedan suficientemente elevadas, es innegable, que à proporcion del aumento de la latitud, y longitud, se le debe dâr proporcionada altura à la que constàre de tres Nabes; porque de lo contrario, se siguiera, que la vista encontrarìa mas facilmente con el techo, que con la longitud, y la latitud del Templo; nota, que podria qualquiera, sin necesitar la menor noticia de los primeros rudimentos del Arte. Convincente prueba es la Iglesia Mayor del Puerto de Santa Maria, que tiene el duplo hasta el Arranque de los Arcos, y de aumento lo que produce su buelta; y estando tres leguas mas inmediata à Cadiz, que las de Sanlucar, y dos que las de Xerez, y en el camino de ambas Ciudades pudieran los dichos Censores averla visto, y considerado, que no encontrò su Artifice para darle la elevacion, que tiene los ponderados sustos, y riesgos de los temporales, ni en tantos años como ha, que se acabò, se ha experimentado, ni temido la ruina con que se amenaza à la de Cadiz, cuyos materiales son sin comparación, mas solidos, y à propósito, para resistir la furia de los Vientos; y finalmente para el assumpto, se dà por texto la mayor parte de las Iglesias de España; y con toda propiedad, la de San Pablo de Sevilla, fabricada por el mismo Don Leonardo de Figueroa, para vèr como podrèmos combinar lo que executa, con lo que expone.

18. Respondido lo que parece basta a favor de la elevación proyectada à la nueva Cathedral de Cadiz en el diseño de su Alzado, se satisfarà tambien à dichos dos Censores al punto de gruesos de Pilares, en que todos dãn por infalible, ò inevitable la ruina à obras antiguas, y à las citadas en Sevilla y Madrid.

19. Aunque se ha tocado en los numeros en que se diò respuesta à la segunda Adicion, es forzoso repetir, que la Invencion de Cruzeros à la Romana, fuè de Bramante, en el año de 1507. La nobleza de esta idèa, y sus realces, consistiò, en emprender y conseguir poner sobre la espalda del Templo quatro Arcos; obra la mayor, que hasta aquel tiempo se avia visto: tales la Rotunda. A esta, que se tuvo por milagrosa Invencion (por averla visto sustentada de Pilares de menor grueso, que el discurrido, y practicado por los antiguos) hubo pulsos tan diestros, que siguiendo la idea, consiguieron adelantarla, y pulirla, hallando modo para costearla con menos materia y gasto, y mayor firmeza, y belleza. Fueron los primeros Biñola en la Professa de Roma, y Pelègrino Tibaldi en la de Milàn, llamada San Fideli. La dicha suya, y nuestra, consistiò, en aver sus ingenios discurrido, que esta nueva idèa de cuerpo de luzes, media Naranja, y Linterna, se podia construir con menos de la mitad de gruesos, quedando igualmente, ò mas firme; y assi comprehendido, quitaron mas de la mitad del grave, y à los Pilares el tercio de grueso, y dieron con la Practica reglas ciertas à los que de ellas han querido, y supieron aprovecharse, erigiendo, y perfeccionando por ellas sus obras sin reze-lo; sin duda, que vnos avian visto, y hechoso cargo del Filosofico principio: *Frustra fiunt per plura quae fieri possunt per pauciora*. Concluyente prueba es el Templo de el Escorial, que dichos Maestros traen por texto, pero *contra producentem*; pues aviendoles aumentado gruesos à sus Pilares, sobre sus Trazas, que entre otros muchos dieron los referidos Biñola, y Pelegrino, y no aviendo cuydado de aligerar el grave, se viò obligado su Artífice à quitar onze pies à la elevacion de la Obra; à cuyo suceso, y nó à nuestro assumpto, viene bien el Proverbio, que el Padre Gomez trae en su Papèl: *No felicitar lo mejor, es estàr bien hallado con lo peor*. Lea à Monsieur Daviler en su Curso de Arquitectura I. *part. fol. 250*. impresso en Paris año de 1720. y al Padre Pozo de la Compañia de Jesus, en el segundo tomo de sus obras, con que dieron reglas generales para materia comun; y aviendo las doctrinas de tan célebres Artífices y con tanta propiedad Maestros de este ingenioso Arte dexado en su libertad à sus Professores, para elegir lo mejor, y prever, *que las cosas bien pensadas, dãn pensanda inteligencia* (como tambien dize el dicho Padre Gomez) quien serà tan temerario, que se gobierne por las reglas de los Antiguos primeros, teniendo en los modernos la experiencia en sus Obras de los que sus plumas nos dexaron escrito, y diseñado?

20. El capitulo 21. de Fray Lorenzo de San Nicolàs no contiene cosa alguna, que fortalezca el intento, para que le trae el Padre Gomez, pero si el 20. donde hallarà solucion à lo que propone pues expressa en èl el citado Autor, *que se han ido adelgazando los ingenios, y à esse passo los edificios*; y despues que escrivio han passado mas de cien años, en los que, y en qualesquier tiempo, no ha sido, ni es negado, facile est inventis adere. Para los propuestos exemplares de las ruinas, que nuestros Censores traen por textos, debian averse acercado a faber las causas de que procedieron, la de la Santa Iglesia de Sevilla, la ocasionò, la mala fabrica de vn Pilar, no la materia, ni el grueso, como se prueba, de aver quedado los otros ilesos en la ruina; la de San Salvador, el averlos fabricado con Caxones; la de Santo Thomàs, en Madrid (que era de Albañilería) la aceleracion con que se hizo patente; con que no prueban cosa alguna contra el assumpto de la nueva Cathedral de Cadiz, cuya materia es de muy poco menos vigor, que el Jaspe, y Mármol, con que ha de ser adornada.

21. Los referidos Censores, conocieron, y firmaron lo bien plantado de la Obra, la solidez, y firmeza con que se hallan fabricados sus Cimientos, y todo lo demás, que han visto, y registrado à su satisfaccion: Los Autores, que con mayor comprehension escrivieron sobre el insigne Arte de la Arquitectura, y con mas primor, y acierto le practicaron, enseñan lo que Don Vicente està ejecutando en la Fabrica de la nueva Cathederal de Cadiz; los Templos, que dexa citados, prueban con su existencia el primor, y firmeza de su idea en el Plano, y Alzado; y los textos, que dichos Censores, y consultados han traído en sus Papèles para fortalecer sus dictámenes, vnos no vienen al intento para que los traen en los ejemplares, que han propuesto; otros son contra producentem, como queda explicado, y probado; razones, que si padecen algun defecto, serà solo el de la corta explicacion de D. Vicente, yno en su certeza, pues las puede comprender con facilidad la vista en los Autores, que cita, y en los Templos, que expressa; siendo todo concluyente prueba, no solo de que se puede, sino de que se debe seguir el método, que Don Vicente tiene proyectado en su diseño, que se ha comenzado à poner en practica, para erigir el Alzado de la nueva Cathedral, à cuyos Pilares dexa probado, que les sobra grueso para sufrir el grave, que han de sustentar, y guarnecidos de Columnas de Mármol, o Jaspe, se les aumenta la firmeza, y belleza en el modo, y simetría, que se ha de observar en su colocacion, y guarnicion, sin que quede expuesta al menor riesgo, aún en caso de Bombeo: Y cuando (lo que es negado à la Teórica y Practica, que sigue) pudiera quedar alguna duda, en lo que deja expressado, y probado por los tres terminos de argumento, que son razon, autoridad, y ejemplo, ó paridad, se desterraran hasta los apizes de ella, à vista de la experiencia, que el contiene el numero siguiente.

22. Esta fue, que à una de las veinte y quatro Columnas proyectadas para adorno de los Pilares, que han de sustentar el Crucero, en presencia de los Señores del Illustrissimo Cavildo se le cargò mas de triplicado el peso, que deben sufrir todas veinte y quatro, y se executò con las circunstancias siguientes.

Plantòse la Columna sobre asiento de vna Planchuela de Plomo, como comúnmente se haze, y se puso otra Planchuela en el asiento superior, cargòsele el peso correspondiente à 40H 900 varas, aviendo de constar el Crucero de menos de la tercia parte; exercitòse la Columna, cargada, como se ha dicho, con repetidos golpes de vn mazo de Fierro, cuyo peso corresponde à libra por onza de la Columna; y después de algunos dias de este reiterado ejercicio, se sacò la Columna, y fueron testigos los dichos Señores, que ni la Columna hizo el mas leve sentimiento, ni se reconociò la menor impresión en el Plomo. Repitiose la misma experiencia con duplicado peso al de las 40H 900 varas, en presencia de dichos Maestros, con reiteración del ejercicio del mazo, y solo en este caso se explicò el Plomo, introduciendose, ò imprimiendose en èl la Columna el gruesso de vna Oblea: Haga el inteligente la cuenta, ò considere, si aviendo solo vna de las veinte y quatro Columnas, que han de servir de adorno à los Pilares, sustentando el grave, que deben mantener todas, y cerca de seis tantos mas, què no podrán sufrir los dichos Pilares guarnecidos del expressado numero de Columnas.

A la replica, que se puede hazer, de que son ociosos los Pilares, à vista de que con tanto exceso, son capaces las Columnas solas de mantener el grave del proyectado Crucero, arguyendo, o reconviniendo a Don Vicente con el mismo Filosofico principio frustra fun., ere, se responde, que en tanto se tiene vn todo por perfecto, en quanto estan en proporcion las partes de que se compone, y por esso debe corresponder la corpulencia de los Pilares à la altitud, longitud, y latitud del Templo; y de lo contrario, se siguiera la notable deformidad, que separa en algunoshombres, que siendo corpulentos en la cabilidad, y estatura, tienen delgadas las piernas, que aunque los sustenta con firmeza, les haze informes la disonancia de estas partes a su todo.

23. Suficiente assumpto dexaron en sus Papèles los expressados Censores para correr la pluma en este, pero lo omite modesto Don Vicente; porque no aviendose querido rendir el Padre Gomez, hallandose contradicho por vno de los Señores del Illustrissimo Cavildo, que asseguro aver visto lo contrario à lo que el dicho Padre asseverò en vna Junta sobre el exemplar, que traxo de la Santa Iglesia de Granada, ni à los exemplares, que Don Vicente le propuso de los Templos, que quedan referidos, ni à los que podia tener presentes de Iglesias de Colegios de su Sagrada Religión, que se halan en Madrid, Roma y Malaga, en la misma figura, que el Presbiterio de la

nueva Cathedral de Cadiz, en que las lineas de los claros de los Pilares no concurren al centro, ni à las autoridades, que Don Vicente citò de Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, y de otros muchosautores igualmente Clasicos; ni al verse redarguido con sus propios exemplares, y Doctrinas, como queda expressado, y abundantemente probado, no debe Don Vicente esperar, que reforme su dictamen; mayormente, quando estrechado por tan incontrovertibles terminos, solo dio por respuesta, que ni los Autores (a quienes sabe contradecir) ni exemplares, que se le hagan presentes, serán bastantes para que mude del dictamen, que ha hecho, y tiene expuesto: Esto es lo que la vulgaridad llama echase con la carga.

24. A vista de lo que queda probado, y explicado en razon de la situacion de la nueva Cathedral de Cadiz, en favor de su Plano, y Alzado, calidad del terreno, y material; aprobacion, que consta de lo que està executado, doctrinas practicas de Biñola, Pelegrino, y otros Eminentes Artífices, que los han seguido en obras de crespa Arquitectura; exemplares, que se han traído, y existen; y experiencia, que queda relacionada en el numero 22. nò se admirará Don Francisco Ruiz, que Don Vicente no aya abrazado el dictamen, y proyecto de Don Pedro de Rivera, apoyado del Padre Silva en el suyo, que Don Vicente tiene por menos malo.

25. Con los exemplares, que ha propuesto el Maestro Figueroa, se afirma Don Vicente con el conocimiento de la distancia, que media entre la profession de Albañil, y la de Arquitecto, y que comprehendiendo esta vna, y otra en el vso de todo genero de material, aquella solo el que vsa en su practica; y aunque Don Vicente venera dicho Maestro por la mejor Biblioteca, que posee, por su aficion à la adquisición de buenas noticias, y por las Obras, que ha fabricado, no puede de Don Vicente omitir el reparo, que ha hecho, de que con tantos años de aplicacion, estudio, y practica, no se le ocurriese especie alguna de las que quedan expressadas en diferentes numeros de este Papèl, ni que el vigor, y seguridad de las Obras, es tanto mayor, quanto tiene de aumento de calidad de la materia; sacando por ilacion legitima, que con menor corpulencia en los Pilares, se conseguirà mayor firmeza en los que constaren de mas solido material; y que si la experiencia tiene acreditado, que los Pilares de las citadas Iglesias de Palermo, y Theba, que se hallan entre el septimo, y octavo, mantienen el grave de prefectos Cruceros, quanto mayor vigor se le debe considerar à los de la nueva Cathedral de Cadiz, que por donde menos se hallan a mas del cuarto? Nò se ha de dàr diferencia entre la fortaleza del Plomo, y del Bronze? Pues la misma debèmos suponer entre el material de la Santa Iglesia de Sevilla, y el la que se esta fabricando en Cadiz; porque aquel, le corta con gran facilidad el Azero de Candiles; y este, se labra à fuerza de gasto de fino Azero de Milàn: Replicaràse, que este material, y sus cortes, nò es de la

profession, que exerce el Maestro Figueroa; y se responde, que à ninguno se le puede, ni debe permitir, que meta su hoz en agena mies.

26. Para poder dár Voto decisivo en Obras de Arquitectura tan crespa como la que parece del Plano, y Alzado de la nueva Cathedral comenzada en Cadiz, y hazer formal juicio del Artífice encargado de tales Obras, es *simpliciter necessario*, que el Censor, con toda propiedad, sea dueño de las circunstancias, que concurren en Don Vicente, à expensas del estudio en la Theorica, y del trabajo en la Practica; pues después de aver comprendido lo que basta de la Arithmetica, Geometria, y Aljebra, diò principio à la Practica, consiguiendo al año de Discipulo créditos de Cortista, en que diò tantas muestras, y pruebas de su Inventiba, y habilidad en cortes, de cualquier genero de Piedra que à breves lances le hizo su Aparejador, su Maestro Don Francisco Hurtado, en la Obra de Granada: Esto, lo diràn sus Contemporaneos, lo publican mudamente las Obras; que existen en Granada, Paulàr de Segovia, Guadix, y Cadiz; y nò se negarà Don Vicente à manifestar su habilidad en ambas Classes, siempre, que se le llame a Palestra; su conocimiento en la calidad de los terrenos, y suficiente para igualar en la firmeza el mas debil al mas solido, la han reconocido los dos Censores, y lo manifiestan en sus Papèles, que presentaron al Illustrissimo Cavildo; de su inteligencia en los simples, de que se componen las Mezclas ordinarias, y otras muy especiales, yà se ha visto alguna experiencia; para cuya adquisicion, ha hecho largas caminatas en estos Reynos, y en las Provincias de la Italia, viendo al mismo tiempo los mas cèlebres Edificios, que son tambien vivos, aunque mudos Maestros. Y debiendo poco à su ingenio, el que no adelanta alguna cosa sobre lo que vè executado, promete Don Vicente, que assi en Mezclas exquisitas, como en cortes para llenar la idea, que manifiesta el diseño del Templo, se experimentarán, y veràn con perfecta seguridad lineas, y Inventibas, sobre las que hasta aora se han escrito, y practicado; y si pareciere arrojo, se responde, con prevenir, que en la Santa Iglesia de Guadix, en la Cartuja del Paulàr, y en lo que està executado en el Plano de la nueva Cathedral de Cadiz, se ha visto la experiencia: Y que elogiando el Excelentissimo señor Don Prospero Borbon lo Fabricado en Cadiz, aplaudiendo los cortes, que ha visto en los Panteones, añadiò, que nò esperaba vèr otros, que imitassen à los que avia visto en Guadix, ignorando, que su Inventiba, disponicon, y execucion avia sido de Don Vicente.

27. La razòn, porque en nuestra España se ha visto tan poco adelantado este insigne Arte, no es porque los ingenios no son tan aptos para comprehenderle en su Theorica, y Practica, como los Estrangeros, sino porque se carece de Seminarios; pues aunque ay, en abundancia, sujetos; que puedan enseñar con perfeccion la

Arithmetica, la Geometria, y la Aljebra, que son los fundamentos de la Theorica, son los Talleres de las Obras grandes los Seminarios, donde se aprende la Practica, conque tambien se perficiona, y adelanta la Theorica; y como no se permite à los Maestros, que tengan Discipulos, haziendo con error, los que las costèan, el juicio de que resulta en vtilidad de los Maestros el corto jornal, que comienzan ganando. El y se les aumenta, à proporcion de lo que se vàn adelantando en el trabajo, para que puedan mantenerse; de aquí es, que huyendo vnos el cuerpo al que imaginan gasto inútil, y no pudiendo los Maestros mantener los Discipulos, ni estos teniendo con que poder permanecer en los Talleres, solo pueden conseguir la noticia de las generales Reglas de la Theorica, y algunos principios de la Practica; defectos deplorable en los Señores, que teniendo valor para costear sobervios Edificios, se detienen en la consideración del perjuizio, que en realidad no se sigue, de la manutención de quatro, seis, ò mas Aprendices; pues aunque de todos, solo se lograsse, que vno, o dos saliessen a Maestros, como aconteciò en Granada, de donde entre los que hubo, solo salio vno, tiene por gloria aquel Illustrissimo Cavildo, de que de los Talleres de su Iglesia, aya salido Maestro para otras.

28. Del defecto, que queda explicado en el numero antecedente, tan improprio à, magnanimos corazones, resulta, que los Estrangeros (nò sin alguna razon) se hagan dueños del gobierno de los Artes, y que concibiendo (mas con vanidad, que suficiencia) algunos naturales humos de Maestros, tienen por Oraculos à los Antiguos, quando no avia nacido *el no pierde por delgado*, &c. Y procuran dissimular su ignorancia en la Theorica, y Practica de la Arquitectura; con dár la mayor corpulencia à las Obras, que emprenden; y assi, acontece, que siendo crespas, pierden el rumbo, vnos al plantàr los Edificios, otros al erigir sus Alzados, y nò pocos al montarlos, y perficionarlos, sucediendo lo mismo en los dubios, que se les proponen de Obras de esta calidad, pues no tocando Pelòta en sus respuestas, ò pareceres, tienen igual desgracia en los remedios, que proiectan. Buenos apoyos de esta verdad, son, las ruinas, que para fortalecer sus dictámenes, han traídos los referidos Maestros, en las que refieren, que sucedieron en Sevilla, y Madrid, y los Papèles, que presentaron al Illustrissimo Cavildo, en los cuales proyectaron remedios, à daños, que solo existen en su sentir; ò concepto: Pero nò le sucedió assi à Don Vicente en la ocasión, que (siendo yà Aparejador de su Maestro Don Francisco Hurtado) fuè llevado por el Padre Sarria de la Compañía de Jesús à Guadix, de orden de los Illustrissimos Señores Cavildo; y Prelado de aquella Iglesia, para que reconociesse la Obra de la Cathedral, que se estaba fabricando: y aviendo con libertad Christiana expuesto su sentir, lo executò con tanta claridad; que le comprehendieron los referidos

Señores Illustrissimos, y el Maestro reconociò, y confessò, que todo estaba errado. Y aviendo sido buscado segunda vez, por dictamen del Maestro Mayor de la Ciudad de Jaen à quien se consultò para hazer eleccion de nuevo Maestro, se le encargò à Don Vicente la Fabrica de aquel Templo, en cuya Obra se hallò muchas vezes sin Aparejador, como le avia acontecido en Granada, sin Maestro, en las dilatadas, y muy continuas ausencias, que hazia Don Francisco Hurtado su Maestro; y para bolverla à plantar de nuevo, fue necesario demoler enteramente la Obra, que estaba executada en tiempo de mas de tres años.

29. No es de menor prueba lo que le acaeciò en Malaga, adonde fue llamado del Illustrissimo Cavildo de aquella Santa Iglesia, que nò tendrà olvidado el excesivo, e inútil gasto, que estaba hecho en la nueva Fabrica, ni el remedio, que Don Vicente proyecto, y se practica en la nueva Catedral, ni la Cartuja del Paular, dexara de confessar, que Don Vicente desato los Gordianos nudos, que dexaron vencida la Teórica, y Practica de grandes ingenios, pues supo aquellas Capillas en la perfeccion, que permanecen, con la idea, que, después de practicada, mereció comun aplauso, y la aprobacion del dicho Don Francisco Hurtado su Maestro, de cuyo delicado, y buen gusto se vistieron los perfiles: Y nò siendo de menor consideracion la satisfaccion, que en este Papèl dà Don Vicente à las Adiciones, puestas por dichos Maestros, à cuyo fin le darà à la Prensa, repite, que en caso, que sea con reiteracion probocado, se halla prompto à concurrir en publica, ò privada Palestra, para defender la idèa, que parece en el Plano, y Alzado de la nueva Cathedral de Cadiz, aunque para los inteligentes tiene por muy suficientes las pruebas, que contiene este Papèl, y dar las experiencias, que (en competencia) se pidieren en su Theorica, y Practica en el insigne Arte, que Professa.

30. La distancia, que ay de la posibilidad de Fabricar vn Edificio de Albañilería, a otro de Cantera, con primor, y acierto, siendo ambos de crespas idèa, solo la puede comprehender el que con suficiente perfeccion fuere professor de la Arquitectura; porque las Obras de Albañileria son el Canto llano E2 de esta, que con alguna propiedad, se puede llamar Musica, por la consonancia, que debe hazer el terreno con los Cimientos, estos con el Plano, este con el Alzado, à que deben corresponder los perfiles; y si en el terreno hubiere algun defecto, es necesario saber templarlo, poniendo en igualdad à la parte donde no le hubiere, observando en todo los tres objectos del Arte; pero las de Cantera, son el Contrapunto, por la variedad de la calidad del material de que se vsa en ellas, y por los extraordinarios cortes, que ocurren, los que solo podrá practicar, conocèr, y adelantàr, quien como Don Vicente hubiera llevado el Timòn en Obras de Cantera, y en exquisitos cortes de Piedra franca, fina, y basta, y en Jaspe, y Mármol, aviendo conseguido al año de Discipulo, adelantar (con Inventibas, que

reduxo à practica) el primor de los cortes, yà en la idèa de nuevos instrumentos, para adelantar el trabajo con menos golpes, ò yà buscando el mejor saynete à los mol-des, à que se debia sujetar, siendo Aparejador; logrando assi, no solo el ahorro de la quarta parte de jornales en labrar vna Columna Salomonica, y dàr para ello seguras reglas, sino para el modo de trazas, desterrando el tan experimentado riesgo, de que pocos se han evadido, yà fuessen las roscas à vna mano, ò yà dandoles dos; consiguiendo al mismo tiempo el propio acierto en el lustre, y pulimento de los Jaspes, y el mejor, y menos costoso metodo para ello, que actualmente se està practicando en la Fabrica del nuevo Templo de Cadiz.

31. Y porque no se presuma, que puede ser solo amor propio lo que Don Vicente expone en razon de la adquirida habilidad, de que parecerà que haze blason, remite al que se quedare incredulo, à sus Contemporaneos en Granada, donde como queda dicho, se viò largas temporadas de Aparejador, sin Maestro; y precisado à Cubicar la Canteria, y à aparejar, y montar los cortes: Bien lo experimentò Granada, Guadix, y el Paular, cuyos Templos logran los primores, que puede notar el inteligente, ya en golpes de Arquitectura, de nuevo, y delicado gusto; ya en cortes tan dificultosos, como precisos, y bien acabados, para la idèa de sus diseños; y en fin, añade Don Vicente, que jamás se encargò de assumptò, por arduo, que aya sido, que no le difiniesse, y allanàse con ciertas, y seguras reglas, ò con la Practica; y si pareciere arrojo, arguyasele con yerro, que se le aya emmendado, ò cometido en las Obras en que trabajò de Cortista, y en las que ha governando de Aparejador, y Maestro, sin interposicion de mas empeño, que el de su habilidad, adquirida con incessante aplicacion del genio, que le diò la Divina Providencia.

32. Llamado Don Vicente de la atencion de la Cathedral, porque suspirò mas de ochenta años el Illustrissimo Cavildo de Cadiz, diò para ella su diseño, que acabò con bastante aceleracion, por la impaciencia con que se esperaba; y no aviendo faltado, entre los Maestros, que concurrieron, vno, que expressasse, que no se avia de lograr la Planta, por no ser Don Vicente lo que se avia concebido, fundandose en que la parte de Fachada, y Torres, no convenia con lo demàs en el rumbo, y ayre con que estaba demostrado, puede dezir el señor Don Diego de Landa, que el tal Maestro reformò su sentir en su presencia, y de otras personas de igual distincion, luego que viò la Planta como oy està, y que confessò ser de Don Vicente la idèa, con otras expresiones muy propias de la ingenuidad, y habilidad del dicho Maestro, suficientemente ponderada, con decir, que fuè Don Lucas de Valdès. Y aviendo tenido Don Vicente la honra de que hubiesse sido elegida su Planta entre las que presentaron muy grandes Artífices, no le desmayò la consideracion de ser empresa, que avia de seguir à vista

de todo el Mundo: Tal es Cadiz en la variedad de Naciones, que à ella concurren.

33. Pero como es inevitable pension de las Obras publicas, y de la classe, que da assumpto à estos discursos la pedida, o voluntaria Censurà, nõ se libertò la nueva Fabrica de la desconfianza, que produjo el dictamen de los Maestros consultados, por quienes se persuadiò Don Vicente hallarse mas sondado en la Theoria, y Practica del Arte, pero se le desvaneciò este discurso, à vista, de que no examinaron otra cosa los primeros, que el Plano, y Alzado, que tanta aprobacion mereciò à Don Lucas de Valdès, y los segundos, aunque contextaron con los primeros, aprobaron con muy particulares expressiones lo que hallaron hecho, siendo casi todo el Plano, à excepcion de los Cimientos, para la Fachada, y Torres, como queda referido; y no siendo los años solo los que dãn la suficiencia en las facultades, ni tampoco la Theorica (pues yà se ha visto, que vn Físico, insigne en la Cathedra, ha errado la curacion de vn Sarpullido) ha podido Don Vicente alcanzar, en los que numera su edad, el comprehender el Contra-punto de la armoniosa musica de este cèlebre Arte con alguna propiedad; como lo manifiestan los Papèles (composicion suya) en Guadix, y el Paulàr, no aviendo tenido poca prenda en el de la Santa Iglesia, y Sagrario de Granada.

34. Tampoco se libertò de la Censura en la impericia de algunos, que graduaron por temerario imposible arrojò el intentar cerrar los Panteones, como se hallan, engaño en que permanecieron, hasta aver visto la libertad, y desembarazo con que se cerraron, dexando, para su mayor confusion, abierto el Rotundo, y assi se mantiene sin Puntuales, ni Clave de las comunes, lo que diò ocasion à alguno, que posee unas que mediana inteligencia, à dezir, que no avia visto Arquitectura tan atrevida. Y siendo, como es, lo executado vn minimo rasgo del primor, que se verà, y descubre la elevación, y Geometria del diseño, confia Don Vicente en la Divina Providencia, que facilitará medios al Illustrissimo Cavildo, y à èl vida para perficionar el Templo hasta el vltimo Perfil; pues no peynando muchos canas (como alguno dixo) no se necessita, que intervenga milagro: Y para en caso, de que Dios le llame a juicio, ofrece con el mayor esmero dedicarse à disponer demostraciones ciertas, y seguras Reglas, y Pautas, para que se acabe como se halla plantado, y diseñado; pero previene al Illustrissimo Cavildo, que en este acontecimiento, debe hazer eleccion de Maestro en quien concurra la Theorica, y Practica bastante à conocer, y executar los golpes de Arquitectura, que en primorosos cortes demuestra el Alzado, pues hallandose yà en terminos de proceder à la Fabrica de Cimientos para las Torres, y Fachada, se verà en el específico, de que solo sabe vsar Don Vicente, emmendado el terreno, que lo necessita, y igualado à la firmeza, que promete, el de la Peña en que esta plantado casi todo el

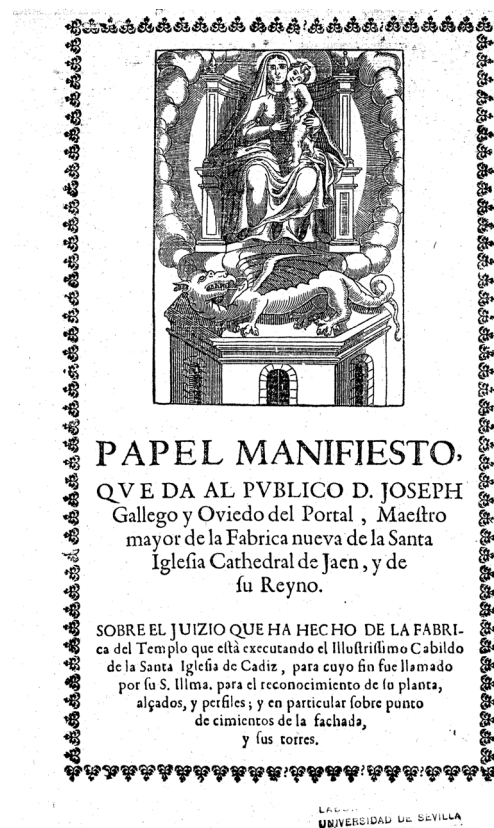


Fig. 7. José Gallego y Oviedo del Portal, *Papel manifiesto...* Sevilla, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera

Plano, sin que para ello fatigue su discurso, por lo que con antelacion, y para tales casos le tiene trabajado; a cuyo fin, y al de què luzgan los nuevos, y delicados primores de su diseño, empleará la Theorica, y Practica, que posee: con protexta, que haze, de que no ha tenido, ni tiene por objeto en todo, ni en parte de lo que contiene su Respuesta, la ofensa de alguno en particular, ni al comun de quantos professan este nobilissimo Arte, sino la propria defensa, como acto de la mas bien ordenada Charidad; concluyendola, con manifestar su desseo, de que por todo *sit Deo laus honor, et gloria*. Vale.

Don Vicente Azero.

2. José Gallego y Oviedo del Portal, *Papel manifiesto que da al público don J. Gallego y Oviedo del Portal Maestro mayor de la Fábrica Nueva de la S. I. Catedral de Jaén, sobre el juicio que ha hecho de la Fábrica del Templo de Cádiz*, [Cádiz], s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083]¹⁷.

PAPEL MANIFIESTO, que da al publico D. Joseph Gallego y Oviedo del Portal, Maestro mayor de la Fabrica nueva de la Santa Iglesia Cathedral de Jaen, y de su Reyno.

Sobre el juicio que ha hecho de la fabrica del Templo que está executando el Illustrissimo Cabildo de la Santa Iglesia de Cadiz, para cuyo fin fue llamado por su S. Illma. Para el reconocimiento de su planta, alçados, y perfiles; y en particular sobre el punto de cimientos de la fachada, y sus torres.

ILLMO. SEÑOR.

En virtud de carta escrita por V. S. en veinte y quatro de Abril deste año de mil setecientos y treinta a el Illustrissimo Cabildo de la Santa Iglesia Cathedral de Jaen, a fin de la concession de su licencia para pasar a esta Ciudad de Cadiz su Maestro mayor, a el reconocimiento de la fabrica, y su planta, que V. S. esta executando de su Santa Iglesia, a la que vista por los Srs. Dean, y Cabildo de Jaen acordaron darme, y conceder su licencia amplia, y sin limitacion alguna para pasar a hazer el dicho reconocimiento: Y en atención a su Decreto pasó el servidor de V. S. Don Joseph Gallego y Oviedo del Portal, Maestro mayor de la dicha Santa Iglesia de Jaen, y su Reyno, a poner en execucion las ordenes que se me dieron por V. S. en los veinte y siete de Junio de dicho año, en cuyo día di principio a la especulación de las partes que componen el todo de la dicha fabrica, y en primer lugar de los cimientos, asi de lo obrado, como de lo que está por obrar, y tambien medidos los planes, alçados, y perfiles de las trazas hechas por Don Vicente de Azero, Maestro Arquitecto, y vezino de esta dicha Ciudad, los que se me entregaron por los Sres. De la Diputación de dicha fabrica, todos los que conducen, y tienen en si delineados por partes, y por el todo de la referida fabrica.

Y en cumplimiento de lo mandado por V. S. digo: que siendo principio de este asunto la perfeccion, y seguro de la planta, que todos los Autores han tocado con la mayor sutileza, mediante las muchas experiencias, y practica, en que han observado lo que corresponde a la solidez de cada parte de la Arquitectura; y en particular sobre las cepas, y zanjás, que es la basa fundamental de todo genero de edificios: y siendo este uno de los mayores, que se puede ofrecer en magnitud, y grandeza, no solo en los recintos de España, sino es en mas dilatadas Provincias, mediante ser mucha su longitud, latitud, y profundidad; por donde se conjetura la gravedad que vendrá a tener de peso sobre las dichas cepas; las que es preciso sean correspondientes a lo que han de mantener sobre si, buscando en toda la mayor solidez en el terrero, según prvieen todos los Autores clasicos, de que haré expresión, asegurando con el Arte las partes flacas que se encuentren; a lo que se sigue el mucho A entibo de sus arcos, y bobedas, cupulas, y todo lo demás, que verdaderamente

puede ocasionar mayores daños, por lo qual todo Arquitecto se debe cautelar en buscar lo mejor, y mas seguro para semejantes edificios como el presente. Y considerando lo arriba referido, puse el objeto en las Doctrinas de algunos Autores, mediante ser el terreno sobre que se ha de plantar la fachada, y torres sumamente suelto de arena, y agua, compuesto de otros generos de tierra, y vestigios de casas antiguas, y que en algun tiempo fue playa de mar, como me costa averlo visto por las calas que hize: en cuyo supuesto, y de no ser de las calidades que corresponden a el buen obrar, e informo a V. S. poniendo las citas de los dichos Autores para que vistas, y cotejadas con ellos, se vea por todo el Arquitecto Civil, y Militar la reflexion con que se debe continuar los dichos cimientos de la referida fabrica; pues Bitrubio en su libro 3. cap. 3. trata del punto que se ventila de los dichos cimientos. Leon Baptista Alberto en su tratado previene el modo de obrar en sitios lagunosos, y poco seguros, semejantes a este; los que manda se desaguen por pozos, y cisternas, y que se limpien lo mejor que se pueda, y se haga el pilotage de estacas, palos, o cadenas. El Veneciano en su tratado de Maquinas, y Dralicas al fol. 26. en donde se ve claro prácticamente el modo de asegurar semejantes cimientos. El Capitan Roxas en su libro Theórica, y Practica de Fortificacion, en el cap. 5. de su 3. parte fol. 93. Sebastián Serlio, Bolonés, en su 3. y 4. libro de las Obras de Roma, al fol. 20. explica con el modo que se ha de buscar el seguro del edificio en la planta que trae el Templo de S. Pedro de Roma, y de la simetría de dicho Templo, delineado por Bramante. Dominico Fontana en su 2 libro trae la fabrica de la Puente, que vulgarmente se llama Sixtina en Roma, sobre el rio Tiber, la que mandó hazer el señor Sixto V. que por lo celebre, y ser su fabrica sobre cajones de estacas, y sobre mal terreno, se celebra su mucha duracion. Y Medrano en su libro 3. explica, y trae por estampa el modo de fabricar sobre agua, y mal terreno. Y Tosca en su libro 2. lo explica en la misma forma. Y Fray Lorenzo de San Nicolás en su libro primero cap. 24. fol. 60. y 61. en lo ultimo del parrafo declara con propiedad, en caso semejante al de esta fabrica, lo que se debe executar en sitios de agua, y arenosos.

Hasta aquí he hecho la narración de los referidos Autores para no bolverlos a tocar en todo mi dictamen, a los quales B

Me remito: siendo cierto, no se deben apreciar dichos, que no gozen de Autoridades clasicas, ni tampoco valerse de dichos de hombres que se llaman practicos, no estudiosos; particularmente quando no merecen ni aun el nombre de practicos, mediante no aver practicado edificios semejantes; que a estos verdaderamente se les debe privar el que den dictámenes, pues les falta conocimiento de lo subcesivo; de donde resulta que aya variedad en la inteligencia de lo cierto en las Comunidades, que esto en buen romance se llama cisma, digna de castigo.

Y avendo visto, y reconocido con toda reflexion los dichos planes, alçados, y perfiles, y todo lo demás, que conduce a dicha obra, debo informar, e informo a V. S. que la proporcion con que está distribuida la dicha fabrica es muy arreglada, respecto de estar para la inteligencia comun, que es el dos con el tres, tres partes de largo, y a correspondencia dos de ancho; pues su recinto se compone, según las trazas, de 108. varas de longitud, y 73. de latitud, medidas por la escala de doze varas Castellanas de a 48. digitos, la que esta colocada en las dichas trazas, aunque lo executado hasta aquí tiene 115. varas, y una quarta desde el Presbiterio de la Capilla de Reliquias hasta la linea de la fachada, sin la vara de calizo, que se hizo para la detencion de el terreno de la calle de que resultan 7. varas mas de longitud, que los dichos planes tienen, lo que prácticamente he medido; no porque este exceso sea en un todo perjudicial, sino es para que se vea comprobada la verdad de mis medidas: siendo cierto que de esto resultó alguna parte de daño para no encontrar algo mejor cimiento; pues tanto quanto fue el movimiento de los pilares para dar mas ancho a las naves, se abançó mas al mal terreno la fachada; pues se evidencia por el sitio que mas adentro se halla la peña, que verdaderamente hubiera sido muy favorable aver andado mas escasos en los huecos, que no aver hecho dicho adelantamiento.

Y en quanto a la distribución simetrica de los miembros de que se componen los dichos papeles digo, estar bien arreglados todos sus zocalos, columnas, y pilastras, salvo, que los gruesos de las torres, y su alto se debió mitigar, como tengo dicho en el papel dado a V. S. no teniendo en todo lo demás que decir de su simetría. Y en quanto a lo executado materialmente, empiezo el juicio por los cimientos, pilares, tempanos, bobedas, ochavadas, y circulos, arcos, deinteles de que se forma

B vº

el todo del Panteón, lo que he reconocido estar todo ello según, y como se requiere en la profesion; pues aunque algunas partes se hallaron flacas en los dichos cimientos de el Presbyterio, estoy informado se aseguraron con el Arte, y como previenen los dichos Autores. Y aunque es verdad ay dos claros de los dichos arcos deinteles, que estos no hazen uniformidad con los demás, mediante verse recibidos con ciertas columnas, cosa que para el seguro no es defecto, solo si para la concordancia, y hermosura, y capacidad de los demás: bien es verdad, que no hubo motivo para construir los dichos arcos deinteles en aquella forma, sino es que todos fuesen uniformes; reparo, que verdaderamente harán todos los inteligentes, y aun los que no profesan la facultad. Y en este punto no tengo cosa especial mas en que poner objeción en lo manipulado por lo que toca a el dicho Panteón: en cuyo supuesto, paso, y asciendo a la superficie de la tierra en lo externo de la dicha fabrica, en donde se ven

alçados el principio, y demostración de los pilares, y columnas, los que en si mismos estan arreglados a lo demostrado en dichas trazas; solo si ay la mutación, y movimiento de los dichos pilares, que componen las naves de la dicha fabrica, dando mas hueco, y alto de lo que estaba dispuesto a las dichas naves; lo que se me ha dicho, dieron orden para ello los dichos señores de la Diputación de la obra, punto, que es necesario a el Artifice que siguiere dicha obra tenerle presente para el repartimiento de sus monteas, y alçados de sus arcos; parte, que aunque no es defecto a la fortificacion, solo si a lo que llevo dicho del adelantamiento hazia la fachada, es motivo de mayor cuidado, siendo cierto no aver en esta parte cosa distinguible en que poner reparo; por cuya razon paso a la construccion, y punto de cimientos de la dicha fachada, y sus torres, los que he reconocido ocularmente en lo que está obrado, por un pozo, y cala que para ello hize en el medio de dicha fachada, y en el cimiento, que está en limpio su terreno, el que tenté su profundo con unos tiradillos de hierro, para venir en conocimiento del estado de dicho terreno; siendo preciso hazer tales operaciones en consideración de la maquina, sin comparación en Cadiz, que ha de cargar sobre dicho cimiento, de los que haré relacion por partes, según, y como me consta por dicho reconocimiento. En primer lugar digo, que el cimiento sobre que se ha de cargar la torre del lado de la Epistola es el terreno arenoso, muy suelto, y de mucho agua, y que este parte dél se compone de peña, es cierto que no se debe dar seguro en él, aunque es verdad está estacado, y con cadenas, y asimismo estar obrado hasta la superficie de la tierra con la prevencion de lineas horizontales de piedras crecidas, labrados lechos, y sobre lechos, que esto es muy substancial para el seguro; por lo qual se le suple, y se puede suplir la parte debil del dicho terreno con la prevencion del rebaxo, y lo que llevo dicho, que le minore de gruesos en dichas torres, teniendo presente el mucho grueso, alto, y peso, que han de tener las dichas torres; y asimismo no estar los estacados, y cadenas según previenen los dichos Autores; sin embargo de esto se puede obrar sobre el dicho cimiento con las prevenciones dichas. Y quanto al terreno, o puesto de la otra torre, respecto de ser de mejor calidad, y de tierra virgen todo él, mediante ser solera de cantera, que se ha abierto sobre él de piedra viva, sin embargo de la mejoría, se ha de estacar todo el recinto que pertenece a los gruesos de paredes, con zarpa externa, y interna, para en esto lograr el mayor seguro, encadenando, como previenen los referidos Autores; y todo clavado con estaquillas de madera, entrando en cada quadrangulo de las cadenas una estaca para asegurar el movimiento del todo del encadenado, como lo demuestra Medrano, y demás Autores en los capitulos citados; sin que en todo ello se use de hierro alguno, como está executado en el lado de el Evangelio en la parte de la

fachada por el dicho Don Vicente, porque los efectos que causa el dicho hierro, y mas en partes hu demedas, se ve practico, y se disuelve en nada en breve tiempo, y dexa desunidas las partes que en su principio unió: la prueba es, que el ser solido el dicho hierro lo adquirió por el Arte, y en la realidad fue tierra, y se buelve a la nada, por lo qual no se debe usar dél; porque aunque es verdad, que adquiere mas grueso que el que tenia en su ser, siempre que ocupa lugar humedo, se debe entender, que no es en materia solida que pueda dar fuerça a fuerça: y para prueba de lo dicho tomese un clavo, u otro hierro que aya estado algún tiempo subterraneo, o en otra parte humeda, y a este se le dé con un martillo sobre un yunque, no solo pierde lo adquirido, sino es lo solido, que fue después que se hizo hierro, reduciendose en polvo; por cuyo motivo debemos entender, que los Emperadores Romanos, y en tiempo de Salomón adornaron sus Templos, y casas Augustas con todo genero de metales, huyendo siempre de el dicho hierro por su inmediata corrupción; pues a los dichos metales los cria naturaleza de modo, que se vé desde luego su solidez con menos Arte, pues a influxos del Sol, y Luna, y demás Astros los vemos se crian resplandecientes, y solidos en las peñas mas duras, como cuentan las Historias en las Indias, y en España, y en los Montes Pirineos, y al presente doy fee lo veo practico en Jaen, criarse dichos metales en los jaspes mas duros; por lo qual debemos entender los facultativos emos de huir de gastar el referido hierro en semejantes sitios como el de los cimientos de la dicha Santa Iglesia de Cadiz. Tengo probado no deberse usar del referido hierro; y volviendo a el uso de las estacas, aunque Bitrubio, y el citado Fray Lorenzo dizen ayan de ser de olivo, roble, sauze, y otros generos, y que sobre ellas se echen sarmientos, y carbon, que esto dá frescura, y las conserva aquí en semejante sitio, no es de el caso estas opiniones, pues de suyo es fresco por lo arenoso, y humedo, y basta sean de pino resinoso, tostadas sus puntas; hecho que se practica en todas las partes de España donde se encuentran los cimientos flacos, y debiles como este; y sobre las dichas cadenas se enrasarán con mezcla derretida, y piedra menuda, apisonando sus huecos para proseguir el dicho cimiento hasta la superficie de la tierra; el que ha de ser, y se ha de executar como está, y llevo dicho, de piezas labradas el costado del pozo; no debiendose apreciar el dictamen que suelen llevar algunos Artífices en echar la primera hilada en seco sobre las dichas estacas, y cadenas, temiendo que si echan la dicha cal se han de podrir las dichas estacas y cadenas; y para prueba de que no es asi, y que a los tales les falta el substancial principio, y conocimiento de las cosas naturales es, que cortando a cualquiera vejetable el hilo de la vida, que en su ser tiene, en las Lunas que previenen los dichos Autores en los tratados de madera, sea el arbol que quisieren, entierrenle en arena humeda, o seca, como el sitio

de que hablamos, se verá su conservación muy dilatada: La prueba desto es, que los vivientes (como se experimenta en la Arabia, y otras partes) que por acaso pierde la vida en los montes de arena que se mueven con los aires, dexandolos sumergidos, que estos no solo no se corrompen, sino es que se consume el humor sanguineo, y dura sin corrupción: lo qual vemos en otra cualesquiera materia que se guarda en dicha arena, lo mucho que dura. Al contrario vemos si todo lo dicho se enterrare en otra cualesquiera tierra, que goze de crasidad, que en breve se corrompe, y pierde; y lo mesmo sucede en la dicha madera que ocupa semejante sitio; porque aunque aquí no hablamos solo de la arena para la conservación, sino es que ha de ser mixta con cal para el mazizo de dichas estacas, y cadenas, es evidente, que dirán con certeza, que la dicha cal después de que la piedra pedernal, o mármol de que se hizo se convirtió en materia calida, y que esta es cierto corrompe, y pudre cualesquiera maderas, se debe entender, que es por si sola, mas después que se le agrega la porcion de arena que le corresponde, esta su efecto es templar, y poner en un medio proporcional lo fogoso de la dicha cal, resultando desto la conservación de una, y otra materia por tiempo muy dilatado, en el qual se unen y fraguan los edificios: He tocado esta materia para hazer probable, y negar que puede aver tal corrupción. Y siendo executado dicho cimiento en la forma dicha, y que por la parte de la calle, que de la misma linea de zarpa que trae todo lo demás de la dicha fachada; que en esta forma se podrá seguir el edificio.

El resto del cimiento que ocupa la nave mayor, y parte de fachada, mediante averlo visto, y hecho cala, y que está executado de mampostería incierta, y lo mas de piedra vieja de los derribos de los edificios que estaban en dicho sitio, y asimismo ser su planta sobre parte de mala tierra, y en él resulta arena de playa que fue de mar en algun tiempo, y que esta la tube en mi mano llena de caracoles, y conchas de la dicha mar, y ser sumamente suelta; como tambien tener el todo de dicho cimiento la notable, y perjudicial falta de hallarse por unas partes mas profundo que por otras muy cerca de dos varas, siendo esto contra todo buen obrar, faltando a la doctrina de los dichos Autores, y buena practica de todo Arquitecto; pues siempre que los cimientos no se plantan, y abren horizontales, está el edificio contrapesando, y buscando la parte mas flaca para su ruina, parte muy substancial para que cualquiera Arquitecto venga en el conocimiento, y diga ser, y arguir de falso todo lo que asi se obrare, y mas en el presente por la mucha gravedad de su peso, y entibo de los dichos arcos, y bobedas; teniendo asimismo contra si esta parte del cimiento, para el mas prompto peligro, el no averse estacado, y encadenado, comprimiendo con esto el mal terreno; pues desta forma, aunque no se remediaba todo el daño, a lo menos se reme-

diaba parte; lo que fuera en el todo si se huviese profundado a correspondencia de lo demás: por cuya razón soy de sentir se vuelva a abrir, y romper lo obrado de dicho cimientto hasta buscar el horizonte del costado del pozo: y se advierte ser lo que corresponde al grueso de pared de la dicha fachada con media vara mas por uno, y otro lado para zarpa; de modo, que executado después con todas las circunstancias que llevo dicho, y previenen los dichos Autores, se podrá seguir el edificio con la prevención de piedras labradas, y buena mezcla, como se vé en el costado de dicho pozo. Y si abierto que sea dicho cimientto se conociere en alguno de sus costados, en lo que se halla obrado, faltarle alguna de las circunstancias referidas, así en lo executado por Don Vicente, como en lo de el aparejador, se pondrá en practica, para que todo el cimientto sea uniforme; que de lo contrario, debo decir a V. S. que en ningun tiempo sentiré bien de ello, mediante mi experiencia, y Autores que sigo.

Y atendiendo a lo que en el principio deste mi Manifiesto toco sobre rebaxar las torres de su altura las seis varas, y moderar el grueso por lo interno, es muy substancial, así en el ahorro de caudales, y para alivio de cimienttos, y asimismo hermosura, y concordancia de simetría para las dichas torres, y fachada; no siendo esta la parte menos substancial para el seguro de dicha fabrica, en que voy mirando en todo a lo debil de el terreno; por cuya razón no debí, ni debo aver omitido este punto, pues a el Artífice le es facil arreglar a mejor simetría las dichas torres hecho dicho rebaxo.

Y por lo que mira a algunos perfiles de los porticos de la dicha fachada, es menester formarlos obliquos sus zocalos, embasamentos, y columnas, de modo, que no impidan las entradas a la Iglesia; pues por la planta, y alçados hechos por el dicho Don Vicente se vé como sus angulos cortan las líneas perpendiculares de las jambas de los referidos porticos, que esto se reduce a la habilidad del Artífice, y no es nada en contra de la hermosura, y fortificacion; antes bien son, o serán cortes mas garvosos, y mas loables para el dicho Artífice, y gusto de los inteligentes. Con lo qual tengo concludido mi dictamen en este, que cotejado con el que tengo entregado a V. S. no innovo cosa alguna, si solo en el punto de rebaxar las dichas torres, lo que en este prevengo con mas dilatada narración; pues en todo lo demás substancialmente no se encontrará cosa alguna, que haga novedad. Y para que con mas extensión, y claridad V. S. vea mi dictamen, le he remitido a la prensa, deseando en esto el mayor lucimiento de la fabrica; pues verdaderamente debemos tener presentes los muchos daños, y ruinas que se han seguido por la falta de no dar credito a la buena doctrina de los dichos Autores, y consejos de los que se deben llamar con evidencia Arquitectos, que son los que delinean sobre el papel, con todas las circunstancias, e inteligencia de las Artes, y que de todo lo referido, en caso nece-

sario, lo remito a conferencia con Maestros Arquitectos Civiles, y Militares, con los quales verá V. S. no llevar en este caso mas fin, que responder a lo que se me pregunta por V. S. a quien con mi corto juicio, y dictamen quisiera ser el compendio de todos los Escriptores, y practicos para el mayor acierto, y beneficio del culto que se espera dar a Dios en su Templo, y a V. S. el gusto que desea; siendo cierto lo que dicho llevo, y la verdad so cargo del juramento a Dios, y a una Cruz, y a sus Santos Evangelios, debaxo de el juicio de lo que se debe entender de no ser en perjuizio de tercero, solo si cumplimiento de mi obligación. Y para que conste en juicio, y fuera dél, lo firmé en Cadiz en diez de Julio de mil setecientos y treinta años.

Don Joseph Gallego y Oviedo Del Portal.

3 Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimienttos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral que se está fabricando en esta ciudad de Cádiz, con que se informa a todos y satisfacen a los bienhechores afectos y amigos de la verdad, Gerónimo de Peralta, Cádiz, s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofia y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083]¹⁸.

EXTRACTO DE LOS DICTAMENES dados por los maestros consultados SOBRE DVDAS, QVE SE HAN OFRECIDO en Cimienttos, Planta, Alzados de la Iglesia Catedral, que se está fabricando en esta Ciudad DE CADIZ, CON QVE SE INFORMA, á todos, Y SATISFAZE A LOS BIEN hechos, Afectos, y Amigos de la verdad.

DE SVPERIOR MANDATO,

Impresso en Cadiz: Por Gerónymo de Peralta, Impresor Mayor.

Euthymio Patriarca de Alexandria en el tomo primero de sus Anales, folio onze, dize:

Quisquis enim locutus fuerit de aliqua scientia fine fundamento, ad quod respiciat, cuique innitatur, subito in cassum cedet, & quam citissimé deficiet instar adificantis domum suam super Arenam.

LAS OBRAS GRANDES, Y PUBLICAS, como expuestas á los ojos de los que suelen vér, menos, aunque estén mirando siempre, á reparar algunos miembros con poca proporcion á el cuerpo; esforzava este rumor la malicia de dos hombres, que con el sobre escrito de inteligentes, pretendiendo incluirse en la Obra, si nó la deslucían, la maquistavan, y fabricavan reparos para dervivar atenciones: Los que conocieron el fin, mudaron de afecto; pero no tantos, que en muchos no se conservasen los ecos de las esparcidas voces, que para satisfacerlas, pareció conveniente remitir á Madrid, donde se hallava

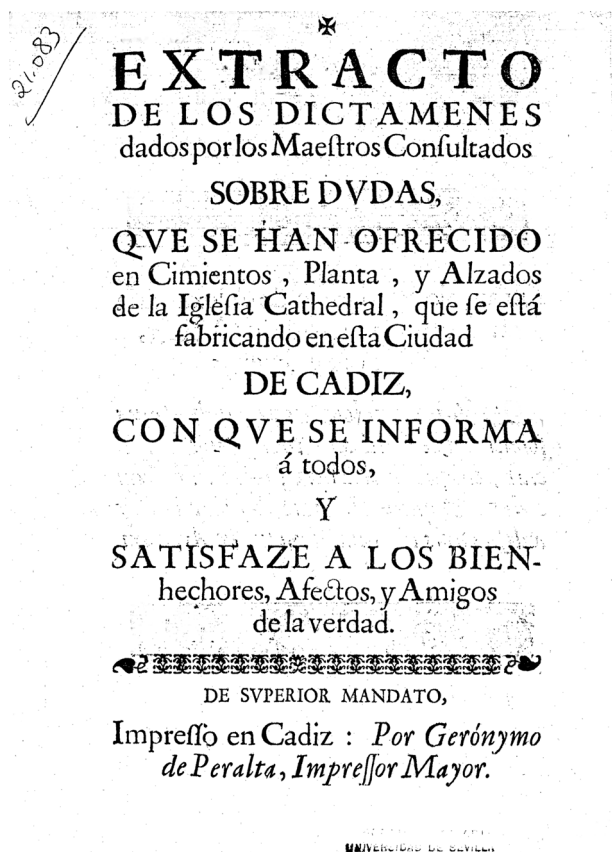


Fig. 8. Anónimo [Vicente de Acero], *Extracto de los dictámenes*. Sevilla, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera.

el señor Maestre-Escuela, la Planta, y Alzados, fiando a su Conducta, la registrasen los Maestros de mas nombre de aquella Corte; estos fueron Don Pedro de Rivera, Maestro, y fontanero mayor de ella; Don Francisco Ruiz, y el Padre Don Joseph Francisco de Silva, Clerigo Regular, que antes de hazer dictamen pidieron vn Plano de los Cimientos; remitiósele de lo hecho, hasta los primeros Pilares de los Choro, y en su vista formaron los suyos, que le referirán, como los otros reduciendo mas de ochenta ojas á las de este Extracto, que si tuviere, con el primor de breve, la dicha de claro, se avrá logrado el modo de decir mas de lo que se dize.

El primero dixo (sin perjuizio de la brevedad se copiarán menos palabras, por no desfigurar los conceptos) que por lo que tocava á el Ochavo, estaban sus Cimientos muy arreglados, por la vnion, que tienen entre sí del atado de Bobedas, Macizos, y Traveses de él, como de la Nave, que le circunscribe; porque reconociendo, que en el cuerpo de la Nave mayor está cada zepa sólida, sin través alguno, que vna esta fabrica de Cimientos, era de parecer se executasse con la vnion de entre

Macho, y Macho macizar la linea, así por lo que mira á la Nave principal, como los vanos de las entradas de Capilla, traveses de las Naves Colaterales, sus Arcos de Piedra (y que aún sería mucho mejor se macizarse todo) y autoriza este dictamen con el Templo de la Rotunda de Roma, que fabricado 14 años antes de Nacimiento de Christo por el Insigne Arquitecto Marco Agripa, por ser sus Cimientos macizos en todo lo que ocupa su Diámetro, que son 194 palmos Romanos, y se extiende fuera del Edificio su Duplo, aunque ha sido arruinado por el fuego, y buelto á reedificar, jamás ha faltado por sus Cimientos; lo mismo supone en la Catedral de Sevilla, que la haze maciza en toda la superficie; é infiere, que no siendo menos principal la que se está fabricando, y se le consulta, se debia seguir en ella la misma forma en sus Cimientos, y especialmente estando expuesta al combate del Mar, experimentándose ruinas cada dia, por no cargar por igual sus Cimientos, pues (como parece de su Planta) parte carga sobre el Agua, y parte sobre Peña; y lo confirma con lo sucedido en nuestros tiempos con el Puente, que llaman de Auñon en el Rio Tajo, que por cargar parte en Peña, y parte en Agua, y aver socavado el impulso de ella la Peña por debaxo, se tronchó con el peso, que la cargava, y hallando gran diferencia en el impulso del Agua de vn Arroyo, á el de las olas del Mar, teme con mas razon su ruina.

La distribucion, y repartimiento de la Planta le parece bien, excepto los Machos Torales de la Capilla mayor, que no tienen el grueso correspondiente á el Grave de 180 pies de altura, que desde las Cornisas de ellos se les carga: haze demostración por Planta, y Alzado; y se haze cargo, que si nó se maciza el todo de los vanos, no se podrá acomodar su diseño, ni huir el vicio de los distintos cuerpos de Architectura, que supone tiene la Planta, y ningun Templo de los que celebra la posteridad, para lo que se remite á las Basílicas de Roma.

El segundo, omitió hablar de los Cimientos; y solo supone el reparo en los dos Pilares, ó Machos Torales, contiguos al Choro, que necesitan de mayor robustés: Alaba la Planta en su proporcion, hermosura, y seguridad, y la supone muy especial, por la contraposicion, que causan las Columnas puestas en los Angulos de las Zepas, ó Pilares; demuestra los que le parece deben ser, siguiendo el metodo de la Planta, la que confiesa sería mejor mudar en tal caso.

El tercero se conforma con el dictamen de Rivera, y á los exemplos de la Rotunda, y Sevilla, añade el de la Iglesia de San Cayetano de aquella Corte (la que está labrando Don Pedro de Rivera) que sin embargo de ser el terreno fuerte, y solido, y sentar por igual su Cimiento, ván todas las Zepas con sus lineas macizas (á 24 pies de profundo) de Zepa á Zepa en las tres Naves, cruzandolas todas, y que en el Colegio de San Cayetano de Salamanca, por aver sentado sobre Peña, hizo el dicho

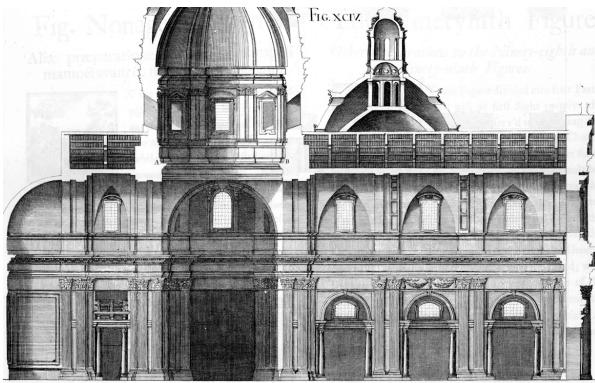


Fig. 9. Andrea Pozzo, *Perspectiva...: Sección de Sant' Ignazio de Roma, con la cúpula de Orazio Grassi* (fig. 94).

Padre profundacion en lo restante mas de cinco pies, hasta encontrarla, no obstante ser terreno muy á proposito, y firme para fundar antes de los dichos 5 pies; movido, de que lo que cae en solido de la Peña, nunca haze novedad con el grave peso; y al contrario, lo que en terreno, por fuerte que sea, no dexa de hazer novedad, y asiento, ó á lo menos está expuesto á esto, y que por este motivo ay muchas Fabricas abiertas, y no seguras. Se adhiere al sentir de Rivera en los Machos Torales; aconseja se siga si idéa, se haga Modelo; y acuerda, que por no averlo hecho Santa Iglesia de Salamanca, muerto su Maestro, nadie después entendió su exquisita idéa, acabandola no tan hermosa.

A estor reparos, y á los propuestos exemplares de la Rotunda, y de Sevilla, satisfizo el Maestro Don Vicente de Azero en vn Impresso; al primero, con ser su terreno Paludano; y lo prueba, con que aviendose formado con Gradas para subir al Piso, oy se vé igual con el Plano de la Calle, y para la calidad de dicho terreno, se remite á Sebastiano: de la misma casta supone el terreno de la Iglesia de Sevilla, y que sin embargo, no está como se supone macizo, como se reconoció á el abrir los Cimientos para los Organos, que se fabrican.

Y que aunque no fuesse terreno Peña, sino tieera firme, se podian plantar las Zepas de los Pilares sueltas sin Cadenas, bastandoles a su firmeza correspondientes Zarpas; Fray Lorenzo, capitulo 24. folio 60. El padre Tosca, libro 5. capitulo 37. folio 65. y assi lo están las de las Santas Iglesias de Jaen, Guadiz, y Sagrario de la de Granada.

Al reparo de que los Torales deban tener en su grueso el duplo de la Nave, responde, que aunque los Antiguos lo vsaron como en el Baticano, los Modernos sacudiendo rezelos, dexaron en exemplares asseguradas sus idéas. Que en el Jesus de Roma (pensamiento de Biñola) constan del tercio sus Pilares, y del dezimo los



Fig. 10. Catedral de Cádiz: Deambulatorio. (Foto F. Marías).

gruessos sobre sus Torales: Los de San Fidele de Milán, del quarto, y del duodezimo los gruessos de cuerpo de luzes, media Naranja, y Linterna, que como Pauta traen; la primera, el Arquitecto Davilér; y la segunda, el Padre Pozo de la Compañia de Jesus: Que en España no llegan al tercio de Pilares de la Santa Iglesia de Segovia, con ser la Piedra franca, y la altura de su Nave mayor cerca del Triplo: Que en la de Valencia, sobre iguales Pilares, se sustenta 500. años han vn desmedido Crucero, y fenecce: con que siendo los de la Iglesia de Cadiz de mas noble, firme, y solido material, que el de estas Iglesias, sería temer donde no ay temor.

Los dictámenes antecedentes, necesitaron atraer otros Maestros, que con registro de los Cimientos diesen el suyo, sin la equivocacion, que parece hubo en los de Madrid, considerando la Iglesia á las orillas del Mar; ó que está en los senos de la tierra, tiene el mismo impulso, que en las olas. Parecieron los mejores Don Leonardo de Figueroa, Maestro mayor de San Telmo en la Ciudad de Sevilla, y el Padre Francisco Gomez de la Compañia de Jesus. El primero, dize, que reconoció por mejor el Panteon, de mucha capacidad, y desembarazo, Bobedado, parte á Regla, y parte de Bobedas, empostrando, seguro, y executado con preceptos de Canteria, y

sobre el fundamento de vna Piedra tosca de buen casco, y fortaleza, que se tocó, y reconoció, suficientes Zepas con grande vnion á todo el Edificio subterraneo; y la parte de las Capillas de Reliquias, y Hornacina, que cae á el Sueste de ella, donde faltó la Peña Estaqueada, no obstante ser terreno gredoso de buena calidad, y averse profundado como cinco pies mas que la Muralla, examinada de la Mar por tiempo de 14. años, y todo crecido de Sillares de Canteria noble, y apta para fraguar, y sufrir gravedades; y afirma, que si huvieran visto los Arquitectos de Madrid el modo con que sobre la Peña estavan encadenados, por naturaleza, sus Pilares, mudarian de dictamen. Que registro 14. Pilares sueltos, guardados con sus Bazas Anticurgas, arregladas con arte, buen gusto, y fortificacion, por la materia de Jaspe, y Marmol de que han de ser sus Pilares, y Columnas, que irán atinizadas, y ligadas, ó con hiladas, como obra mas firme, que si fueran sus Columnas de vna pieza, ó enteras.

Es de parecer, que la elevacion de la Nave principal, no passe de la proporcion dupla; pues mide en la cesion interior del Diseño, desde el Pavimento á lo vltimo de su Cima 250. pies, que son 85. varas, que excede á la de Sevilla en 97. que son 32. varas, y tercia; atribuyendo la ruina, que padeció este Templo, á la altura, que le dieron á el principio á su media Naranja, y la de San Salvador á los Pilares delgados; y que con ser los del Escorial mas gruesos 4. pies, que la mitad de la Nave, hizo sentimiento uno de ellos, y pareció baxarle 6 pies. á la media Naranja; á este exceso atribuye tambien la ruina del Colegio de Santo Thomás de Madrid, por esto, y por la furia de los vientos, concluye, con su Linterna, vna Bobeda Bayla.

Dize, que las Torres no passen de la altura de 5. anchos, 4. hasta el cuerpo de Campanas, y vno para Chapitel, y adorno, á la voluntad del Artífice, como el grueso de ellas ditribuyendo con simetría, y fortaleza el grueso de los Pilares para la capacidad, y desahogo de Escaleras, y Caracoles.

Y por la que mira á el Cimientos de la Fachada, y Torres, fue de parecer, que se abriesse lo mas bañado, y profundo, que permitiesse el terreno, y se llenasse de Piedra incierta, que se dize á lo Romano, y para mayor claridad, de Mampostería, echando en lo profundo de la Piedra mas crecida, que es vn genero de Edificio, que tiene poco enjugo, porque se golpean á el tiempo de la execucion de Piedras chicas, y grandes, y las mezclas de Arenas gruesas con abundancia de Agua; como lo experimentó en el templo de San Pablo de Sevilla, alargando, y ensanchando el Crucero dos varas y media, y haziendo los fundamentos á lo Romano, como vá referido, arriando lo nuevo á lo viejo, sin experimentar sentimiento en el Jaspe, ni Paredes, por tener esta casta de Cimientos poco, ó ningun enjugo, y lo lleva de la mano



Fig. 11. Catedral de Cádiz: Capilla del deambulatorio. (Foto F. Marías).

la abundancia de Piedra incierta, que en ello se embebe; y aconseja, que en cada Torre se elijan respiraderos desde lo mas profundo, en forma de Pozo, de 5. pies de Diámetro, que en sentir de todos los Autores, es el remedio contra los temblores de tierra.

Dize aver registrado vna por vna las Bobedas de Panteon, donde no alcanzava la luz, con la artificial de vna hacha, y reconocido estar bien vnidas sus Bobedas, y Cielos rasos, sin raja, ni quiebra, ni poderse esperar perjuizio, sino mucha estabilidad, por lo bien Entivados, que están sus Cimientos con la Roca, fundados sobre ella los mas de la Capilla mayor, y los del cuerpo de la Iglesia; aunque la Capilla de Reliquias, y parte de la Nave, que circunda la mayor, no cargó sobre ella, siendo el terreno gredoso es firme, y mas donde ay Agua, y todo su Plan sacado con Sillares de magnitud, y buena calidad, profundo dos varas mas que el Mar, estando sus Cimientos, y Zepas de Pilares Empotrados, y Entivados con la Peña, y de sillares crecidos en longitud, latitud, y grueso, y la Capilla mayor, bien Encadenada, con los Traveses de la Nave, y Muros, que la circundan, por el Artificio con que está repartido su Panteon, no ay necesidad de Cadenas.

Halla los Pilares vistosos, y bien moldados, en Tripla proporcion con sus claros, pero en los 4. del Crucero, que debian estar en la misma házia los dos rostros, por vn lado estar en Tripla, y por otro en Cuadrupla, menos vn 4. del Pilar; en cuya diminuta proporcion, y ser la figura de los Pilares, triangular, incomoda para el reposo, y movimiento de sus Arcos, y por la inmediatecion de la Capilla mayor, que es hermosa, de bastante magnitud, y altura (con cuyo Grave quedan bastantemente cargados los Pilares) y por los vientos, y huracanes, no puede subsistir el Cimborio demostrado en Planta, y substituye la Bayda; y por mucha menos elevacion, que



Fig. 12. Catedral de Cádiz: Ventana del deambulatorio. (Foto Xavier Miserachs, 1978).



Fig. 13. El Salvador de Úbeda: puerta de la sacristía. (Foto F. Marías).

la de la Planta, supone necesidad de estar los gruesos de los Pilares con la mitad de su Nave, como se vén en San Pedro de Roma, y San Lorenzo del Escorial; y como vso general, lo prueba con Fray Lorenzo, Cap.21. Encarga, que sean sus Pilares, y Columnas nó de vna pieza, si de hiladas, que tienen mas fortaleza por los Ligadores, que travan, y encadenan de vna parte á otra: En la altura de la Nave mayor, se acomoda á la proporcion dupla, y aún de esta, á que se le baxe vna vara.

Reduce las Torres á 12. varas de Diámetro, dandoles 6. anchos á su alto, que serán 72. que es la propocion mas seguida de los Autores, y es la que tiene la de la Santa Iglesia de Cordova.

Que se haga el Cimientto de Fachada, y Torres, al modo, que vsaban los Romanos, por hazerse todo vn cuerpo, y se reduce á Piedra sin labor, y derretido de Cal, y Arena, sin cernir, Ripiandolo con cuidado, bañando los Rapiados en los misinos derretidos; y de esta suerte, sin orden particular en las Piedras, se prosiga hasta vna vara del andar de la Calle, procurando buscar el mejor firme, que se pueda; y con advertencia, de que todo él esté á nivel, sin derrame, ni cosa, que haga punto, en caso, que se halle Piedra (porque solo registraron este Maestro, y Figueroa vn hoyo, que avia abierto hasta la superficie del Agua en el lado del Evangelio) y donde se hallare Fluydo, y Limoso, Pilotarlo con proporcionadas Estacas lo mejor, que se pueda; y advierte, que sus Zarpas se dilatasen sin escasez, desando vnos

Respirónes en los huecos de las Torres, porque donde ay mucho Plano macizo lo aconsejan assi los Autores. De esta Revista quedaron evaquados los escrúpulos, que exitaron los dictámenes de los Maestros de Madrid, y satisfechos de lo obrado, se pudo decir: Bené fundata est Dómus Dómini suprá firmam perram.

En el Impresso citado se haze cargo D. Vicente de los reparos de estos dos Maestros, los satisfaze, y aún convence con el sentimiento del Pilár del Escorial, que no consiste en el mayor grueso la mayor fortificacion.

Hecha la Excabacion para los Cimientos de Fachada, y Torres, hasta poco mas de la flor del Agua, no pareció á Don Vicente el terreno firme, ni capáz de otra fortificacion, que la que le podia prestar el Fierro; y fundado en los experimentos, que caseramente avia hecho, empezó á vsar de Tiradillos, clavados á distancia de vn pie en la parte de la Torre del lado del Evangelio, que caía fuera de la Peña: Reparóse por los Diputados, como nó vsado este remedio, y recurrió Don Vicente al Cavildo por vn Memorial, en que fatisfazía á las dudas de los Diputados, y persuadía su execucion; leído, se oyó tambien á Don Vicente a la Sala Capitular, y se formó el acuerdo assi.

Aviendose leydo el Memorial de Don Vicente de Azero, Maestro de la Obra de la Iglesia, que se está fabricando, en que expone los fundamentos, que tiene para usar de Tiradillos de Fierro en lugar de Estacas de Palo, para solidar, y hazer firme el terreno sobre que se

han de fabricar la Frente, y Torres de la nueva Iglesia; y entrado el dicho Maestro en esta Sala Capitular; y dicho todo lo que se le ofreció sobre el assumpto, se passo á Votár; y antes, el Señor Tesorero, como Diputado mas antiguo, informó al Cavildo de las Juntas, que avia hecho de los tres Maestros de esta Ciudad, que son Juan Ignacio, Maestro de las Murallas; Juan de Santiago Zamorano, Alarife de esta Ciudad; y Blás Diaz, que tambien lo ha sido, como asistencia de Don Vicente, á quien dieron dictamen de ser el Cascajo (que es el suelo, que se ha descubierto para dicha Fachada, y Torres) seguro para fundar en él; refiriendo cada vno las Obras en que se han hallado con semejante terreno, como son la del Sagrario de esta Santa Iglesia, la de San Juan de Dios, y la de San Phelipe Neri; y leydo dicho Señor Tesorero los dictámenes del Padre Francisco Gomez de la Compañia de Jesus, Architecto; y Leonardo de Figueroa, Architecto, y Maestro de Obras Reales de San Telmo en la Ciudad de Sevilla, que fueron llamados á esta, para el registro de los Cimientos, y de la Planta, y Obra de dicha Iglesia, que se reducen á que se hagan los de Fachada, y Torres á la Romana, profundando desde la Superficie del Agua, lo mas baxo, que se pueda, ayudandose del Pilotage donde el suelo fuere fluido, ó lamoso; y confiriendose largamente sobre todo, se acordó, que el dicho Don Vicente se arreglasse á lo que hasta aquí se ha experimentado, en los casos de no ser seguro el suelo para los Cimientos, vsando del Pilotage de Palo en las partes, que convenga, como lo ha executado en algunas de esta misma Obra, y que no vse de los Tiradillos, respecto de no hallarse en Autor de la facultad semejante remedio, ni constar al dicho Maestro, ni á otro hasta oy, se aya vsado délen Cimiento alguno, y tener contra si diferentes reflexas, y razones, que solo las podia desvanecer la experiencia, ó practica de alguna Obra, no siendo razon exponer esta á ser la primera, que lo experimente, dexandola en los riesgos, que pueden acaecer, si el Fierro no surte el efecto, que á el dicho Don Vicente le parece, ni tan breve como discurre; que vno, y otro, como nó experimentado, es de temerse, lo que no sucede con el Pilotage de Palo, de que ay tantas experiencias en Obras de igual magnitud; y no puede librarse de temerario, el que dexasse el remedio cierto, por el dudoso.

Y en esta inteligencia, se encarga á los Señores Diputados el cuidado de dicha Obra, y especialmente de este Cimiento; y el Cavildo les dá roda su facultad para que en caso necesario, se valgan de las personas inteligentes, y medios proporcionados para la mayor seguridad, y execucion del Pilotage, y para todo lo que conduzca á este fin; y se le dé al dicho Don Vicente copia de este Acuerdo, como lo pide, y el Título de Maestro, quando á los Señores Diputados pareciere conveniente; con lo que se concluyó este punto.

Con este acuerdo mandó Don Vicente traer 500.

Estacas de 6. varas de largo, de grueso entre 8. y 12. dedos de sus cabezas, y sus extremos entre 6. y 8. Dispuso vn Martinete, y se empezó á Estacár; la operacion era tarda, porque cada Estaca, aún con Cubos de Fierro en sus puntas, sufría muchos golpes, y se clavaba con resistencia, la que no en todas era igual, y faltava en algunas del todo: hasta que D. Vicente aseguró nó podia continuar el Estacado sin riesgo de ruina en el Colegio, y Casas vecinas, ni recurrir á otro medio, que al Fierro, en que se confirmava.

Esta tenáz adhesión de D. Vicente á su intento, motivó vna Junta privada en Casa de vno de los Diputados, en que concurrieron con D. Vicente dos de los Alarifes de esta Ciudad, y el Maestro, que trabaja las Murallas de su recinto; pero aunque pretendieron desvanecer el temor de D. Vicente, y asegurar firmezas en el terreno, fue en vano, y hallava D. Vicente mas motivo á su rezelo, en que quanto mas profundizava, encontraba fragmentos de Platos, y Tejas, hasta vna Copa entera, y vn Candil de barro; señas, para D. Vicente evidentes de ser terreno sobrepuesto, nó natural, ni á proposito á fiarle la gravedad de las Torres, y Frontispicio proyectado: y nó le faltó apoyo en sentir de los Caballeros Ingenieros de esta Plaza, que desaprobaban el terreno, y se inclinavan al Pilotage; pero con exclusion del Fierro.

La resistencia, de D. Vicente, autorizada con la desconfianza, que los Caballeros Ingenieros manifestaron del terreno, precisó á traer á D. Ignacio Diaz, Maestro de la Colegiata de Xerez, y acompañado con Juan Santiago Zamorano, y Blás Diaz, Alarifes de esta Ciudad. Hechas dos Calicatas, ó Registros, para el reconocimiento de dicho terreno, de 5. á 6. pies de profundidad, hallaron ser de terreno Cascajoso, por otro nombre Sahorra, y el Plano inferior de Arena golpeada antiguamente de las resacas, y batideros del Mar, y castigado en los tiempos presentes de las lineas de la habitación, discuriendolo por habil, y suficiente, y de los mas sólidos, que se pueden imaginar par ala gravedad de dichas Torres, y Frontispicio, aunque fuessen de mayor peso; y que la calidad de dicho terreno, en qualquiera País, que se encuentre, no necessita de otro agregado, ora sea Paludano, Sarmiento, Carbón, ó Lana, que estos se vsan en terrenos debiles, pero no en el que reconocen, por la solidéz en que se halla; y lo afirman como experimentados en el conocimiento de terrenos de diferentes habitaciones, y templos de esta Andalucia, hecho de 400. ó 500. años á esta parte en terrenos Arenosos, y sin el Plano de Sahorra; y aunque no lo tuviesse, bastava el inferior, que es arenoso, y mas profundo, que el curso de la Mar, con sobrado humor, que mantiene las Fabricas, y Edificios; y assi aseguran, que el Maestro Director, pueden proseguir su Fabrica, sin temor de ruina.

Y aviendo reconocido en la distancia de la linea vn resto desde la extremidad de la Torre del lado del



Fig. 14. *Catedral de Cádiz: vista exterior desde Levante y la entrada al puerto.*
(Foto F. Marías).

Evangelio, hasta llegar al tercio de dicha linea, cuyo Cimientto se compone de diferentes hiladas de Mampostería, y se prosigue con dos hiladas de Sillería; y aver ahondado otro resto de Cimientto, hasta profundidad de 4. pies, y medio debaxo del agua, estár hincadas diferentes hiladas de Estacas, con Cubillos de Fierro, á la violencia de vn Martinete, fueron de parecerm que se suspendiesen, porque dañificavan la calidad, y sólido de su Plano, suspendiendo su terreno con los golpes, y fuerza, que dichas Estacas reciben, aserrándolas hasta el Plano de dicho terreno; como asimismo, que no se clavasen las de Fierro, porque aunque no desvnan el terreno, se desvanecerán con el salitre, y orin; y separándose en hojas, dexarán su lugar vano, y falta la operación. Hallaron ser preciso demoler, ahondando la distancia de los Plano de dichas Torres, por la linea interior, hasta el cumplimiento de su Quadro en la Torre del lado del Evangelio, y assimismo la del lado de la Epistolo, desando el resto del terreno, que está contiguo con la linea exterior del Colegio, que será de toda la longitud, que falta que demoler para el cumplimiento del Quadro de dicha Torre por la linea interior, y dicho resto de terreno quedara en 6 pies de latitud, guiando assi algun descaecimiento de la linea del Colegio, y se ahondarán los terrenos a peso del Plano vazío; y que este se limpie en profundidad de medio pie, sin profundizar mas, por no quitarle su valor, y solidez : y que si en el resto del

Quadro de la Torre del lado de la Epistola, aviendola profundado hasta el peso del terreno Cascajo prosiguiesse la Piedra, no avia que rezelar, porque no es de menos valor el dicho terreno; que se macizasen las lineas a el estilo Romano de Hormigón, o de Mampostería, que de vno, y otro modo bien operado, y con bastante humor, se constituye vn cuerpo macizo; pero que hallandose con derrumbios el terreno, y que la Fortificacion a el estilo Romano, necessita, que las Caxas estén a plomo, y seguras por la parte exterior, para que los Hormigones resistan los golpes del Pisson, como lo dize Vitruvio cap. 3 . fol. 59 y 60 y Fr. Lorenzo en el lib. I. cap. 26. fol. 63 y 53. se hagan de Mampostería, aora sea antigua, o moderna, bien executada, con buenos Operarios, Cal, y Arena, mezclada vna a vna, siguiendo el methodo de hechar hilada por las lineas exteriores, por donde citare el Director, con su cordel ; y echada la hilada, se macissen por sus juntas, y continuaran todos sus centros, echandole Cal, y Arena, la qual se derretira con la dicha Mamposteria, bien macissa, y enrejonada, dando principio desde el sitio donde cesso el resto de linea ya principiada, y que las hiladas vayan a embestir contra las labores hechas; y aviendo continuado hasta enrazar con el restante de la linea, conviene, que vayan retirandose con las labores de dicha Mamposteria en Escarpa, hasta enrazar con el Pavimento de la Aria superficial de las Soleria; y que dichas labores de Mamposteria, vayan a embestir

contra la linea de dicho Colegio; aunque no aya necesidad, por la citacion, que el Director hiziere, con lo acordado de su linea, y assi se reparara la ruina, que puede hazer la linea del Colegio, por algunas quiebras, que se le ven, procedidas del enjugo: Y prosiguiendo con esta forma, hasta enrazar con el Pavimento dichos Cimientos, aseguran, ser dicha operacion Romana, que por experiencia se constituye en vn cuerpo solido, y que mantendra sin descaecimiento la mayor gravedad; aunque con vendra, se mantenga sin cargar el tiempo de vn año, porque en este, se retiran algunos humores artificiales haziendo fraguacion: y esto se advierte, no por miedo del terreno ni por desconfianza de la materia, sino por obiar algunas quiebras, que suelen acontecer; y es cautela con que proceden los Peritos, y se aconseja por los Autores, y por falta de ella se ven en diferentes Templos de esta Andalucia quiebras desde la superficie de la tierra, hasta la Combexa de las Bobedas, procedidas de enjugos; aunque es verdad, que las quiebras, que proceden de enjugo, o por violencia, y azeleracion de sus operaciones, o debilidad de sus terrenos, o porque parte de sus lineas es Piedra natural, y parte sin ella, no son ruinosas; porque a serlo, la mayor parte de dichos Templos estuviera oy arruinada: y assi se vio en el Sagrario de Sevilla, con la quiebra, que descubrio en la linea exterior del Cabezero, por vn nacimiento de Agua, que antiguamente servia de Fuente, que estava en el Angulo de dicho Cabezero, dentro del Panteon de los Señores Arzobispos, y se reconoció al poner D. Ignacio Diaz ocho Columnas en dicho Panteon, para mantener la Fabrica del nuevo Retablo, de las quales, dos cargaron sobre el dicho nacimiento, condenandole su curso.

Y en la Iglesia de Religiosas de Villa-Martin, reconoció diferentes rajass, y quiebras, nacidas de enjugo, que reparo, y macizo con mezcla; y asseguro al Señor Arzobispo de Sevilla, no eran dichas quiebras ruinosas, pues estas lo son, quando proceden de debilidad de gruessos en los miembros de la Architectura en la parte interior de dichos Templos, y de la mala direccion de las Zepas del principio de los Arcos.

Y haziendose cargo de las quiebras, que parecen precissas, respecto de que la Torre del lado de la Epistola, y el resto de la Fachada no carga sobre Piedra, y carga sobre ella la Torre del lado del Evangelio, y el resto de lo mas de la Iglesia, se satisfaze por dos medios; el primero, es, dar tiempo a las Zepas de Torres, y Frontispicio para su fraguacion, y elevar el blanco de Torres con superioridad al Frontispicio 15 o 20 varas, porque aquellas son de mayor gravedad que este, que tiene menos elevacion, y peso por los vanos de Puertas, Ventanas, y Claraboyas: El segundo, que el Atayre de la linea del Frontispicio con las Torres, no sea con Trabazones, sino abriendo Caxa en el Quadro de dichas Torres de medio pie de fondo, a plomo por todas partes de la Caxa, para

la entrega de la linea del Frontis, sin que Piedra alguna trave de vn cuerpo a otro; y asi, haziendo asiento cada vno de sus cuerpos, según su gravedad, y sin agravio de sus partes, jamas descubrira quiebra.

Y para que la Torre del lado de la Epistola, que tiene asiento por las dos tercias partes en el terreno Cascajoso, y la otra (poco mas o menos) sobre Piedra, no haga quiebra, se advierte, no se profundize mas la Piedra, que hasta ponerla a peso con todo su Plano, porque de lo contrario, seria precisso profundizar mas el terreno, y desigualar los Planos; y es grave inconveniente para los inteligentes.

Todo lo referido se intenta comprobar con que aviendo de proseguir D. Ignacio Diaz de orden de los Señores Dean, y Cavildo de Sevilla el Templo de Cañete la Real, que le faltava su tercia parte, y dado principio a abrir las Caxas, se hallo la mayor parte de sus lineas de Piedra viva, y la linea exterior del lado de la Epistola de terreno gredoso (que no puede darse mayor desigualdad) y a continuacion de dicha linea, en la extremidad de su Angulo, la Torre dentro de la Nave Colateral, la que se hallo sentada, su mitad sobre Piedra, y la otra sobre el terreno gredoso, y ser dicha Torre de Mamposteria, hasta 4 Quadros de elevacion, y cargadosele el cuerpo de Campanas, sin aver hecho descaecimiento, ni quiebra, siendo dicha Torre de mas de 500 años, y el Templo de menos antigüedad, y aunque se compone de tres Naves con Columnas de Piedra Diafana de bastante elevacion, y sus asientos, o fundamentos sobre el terreno gredoso, no se reconoce asiento, ni quiebra alguna; y este exemplar satisfaze la duda, o el temor de la Fabrica de esta Iglesia.

En la Junta, que se tuvo en el Gavinete del Excellentissimo Señor Don Lorenzo Armengual de la Mota, Obispo, que fue de esta Santa Iglesia, con el Maestro de la Colegiata de Xerez, y los Alarifes de la Ciudad, que la motivo, ver los Diputados a los Cavalleros Ingenieros de esta Plaza con resistencia al dictamen del Maestro, y Alarifes citados, e inclinados al Pilotage, concurriendo ambos a instancias de su Excellencia, y ruegos de los Diputados, y en presencia de otros de la Ciudad, que se solicitaron, para que enterados de los referido, depusiesen las especies vulgares, que podian aver llegado a su noticia, y la diessen cierta en su Noble Ayuntamiento. Se determino (con no poca resistencia del Maestro, y Alarifes) que en la Torre del lado de la Epistola se clavassen Estacas, y se hiziesse Emparrillado en todo su Plano porque assi seria por igual el asiento, y se fortificaria algo mas la debilidad, en que se afirmavan, del terreno.

No parecia prudencia fiar a ajenas manos la execucion de lo proyectado; y mas, estando retirado de la Obra D. Vicente, y assi se dexo en las de Blas Diaz, y Juan Santiago Zamorano la formacion del Cimiento de la

Fachada; prevenidos; que las dificultades, que le ofreciesen, las consultasen, con el Ingeniero principal de esta Plaza. En esta forma se empezó el Cimiento, y se continuaron las instancias por los Diputados, y otras personas, a Don Vicente, para que asistiese a la Obra, cuyos yerros no le serian ya imputables; pero el fruto, que se saco de estas compassivas diligencias, fue vn Memorial, en que expona (son palabras del Acuerdo de 10 de Octubre de 1729) las razones, y fundamentos en que se fundava su dictamen de Tiradillos de Fierro; y dava a entender, no ser seguro el de los Maestros, que avian ordenado el Cimiento, que se esta haziendo: y que hallandose en animo de seguir su idea sobre el, suplicava el Cavildo le dicesse licencia para retirarse a su Casa. De todo lo qual enterado el Cavildo, y aviendo oydo a los Señores Diputados, y el Memorial, que dicho Maestro Don Vicente de Azero ha prefentado, en que se despide; y tambien pide, se le de razon de los daños, que huviere ocasionado en la Obra. Se acordo, que respecto de que (como consta de un requerimiento del Señor Canonigo Don Juan Geronymo de Texada, hecho en el Cavildo del día 8 de Agosto de este año) ha tenido el Cavildo suspensa la resolucion de despedirlo, usando de todos los medios, para que se evidenciasse su benignidad, se le admita el despedimiento: Y en quanto a lo otro, que pide, se comete a los Señores Diputados, para que en esto, y las demas providencias necesarias a la seguridad, y adelantamiento de la Obra, procedan con el zelo, y cuidado, de que esta satisfecho el Cavildo; y que de este Acuerdo se le de el Testimonio que pide; con lo qual se concluyo.

Fenecido el Cimiento, hasta llegar a la Zarpa de la Torre junto al Colegio, se previnieron hasta 50 Palos, por orden del Ingeniero para el Emparrillado, que desaprobaban, aun los Alarifes, y como a ellos se fio la parte de Cimiento referida por averla proyectado, persuadia la politica dexar, según lo dispuesto por los Ingenieros, la execucion a el Aparejador, que siempre se inclino al Estaqueo. Profundizaronle los Cimientos mas de dos varas de la superficie del Agua, y a fuerza de hombres, con mazos pesados, se Estacava el terreno con gran trabajo, porque fluia mucho agua, y no dava lugar a abrir Caxon correspondiente al largo de los Palos Dormientes. Por esto, y porque los derrumbios del terreno podian ocasionar la pronosticada ruina de las Casas vezinas, en lugar de los Dormientes se echaron Varengas, según la longitud de los Caxones, que se abrian, clavadas a las Estacas. Y aunque no faltaron dictámenes, que aprobaron esta operación, como no era la idea por el Ingeniero, parecia conveniente, que la registrasse Maestro inteligente, y practico, y con la facultad del Cavildo, sus Diputados, traxeron a D. Gaspar Cayon, Maestro de la Santa Iglesia de Guadix, quien aviendo registrado el terreno, y hecho clavar vna Barra de Fierro por diferentes partes, reconocio resistencia al principio en el Plano;

pero, que dandole continuado movimiento, penetrava con facilidad, y parandola vn poco, bolvia a su antigua firmeza; que su profundidad era dos varas mas abaxo de la superficie del Agua, y su terreno Arena, no suelta, ni boladora, sino algo entre gruessa, con algunos despojos de Texas, y Cantaros, en que se reconocia aver sido el sitio combatido del Mar, y los tiestos despojos de su orilla, porque en dicha profundidad no se podia discurrir otra cosa; fue de parecer no profundar mas, por el riesgo de las Casas inmediatas, que sin embargo de los reparos de Puntales con que estaban, la gravedad del Agua podia (surgiendo con mas fuerza, quanto mas se profundasse) traer consigo la Arena, y dexar vazios los Cimientos cercanos, y padecer ruina los Edificios, sino que a Nivel de lo que estava executado, se clavassen Estacas, continuando el modo con que se avia empezado, a golpe de mano; porque aunque Fr. Lorenzo en su primera parte cap. 24 sobre el texto de Vitrubio, manda, que el Mazo sea muy pelado, se debia entender esto en Rios, y otros sitios donde se clavan gruessas Vigas, que necessitan de proporcionado peso, y golpe a su grandeza; pero siendo las Estacas no muy gruessas (aunque suficientes) bastavan los Mazos con que se golpeavan, y se apoya con la Authoridad de Leon Baptista Alberto, en su lib. 3, cap. 3 porque los Mazos ligeros, con la continuacion de golpes, cansa, y doma la reveldia, vne, y aprieta el terreno, que es el fin, que se dessea.

En la materia de que se replena dicho terreno, y modo de replenarlo, no encuentra reparo, porque es de Piedra quadrada, y crecida; y assi, quanto mayores fueran los Cantos, serian las partes mas semejantes a el todo; que la Piedra es de buena calidad, y la Cal de toda satisfaccion, y por consiguiente se obra con toda seguridad, y se puede cargar el grave de la Torre del lado de la Epistola, sin riesgo de su ruina, aunque la tertia parte cargue sobre Piedra firme, y esta este a la parte interior, que es donde sirve menos a la Fortificacion (que a estar en su Angulo, no huviera que dudar) fundandose en que es opinion, y regla de los Antiguos hasta nuestro tiempo, que no aviendo tierra firme, sino flexible se aya de Estacar, como aquí se executa, y lo sientan de los Antiguos Vitrubio, y Leon Baptista; y de los Modernos, Fr. Lorenzo, y otros, y se ha practicado con general aceptacion de todas las Edades. Y Leon Baptista Alberto, lib. 3, cap. 5 refiere diferentes Cimientos de Torres celebres, y antiguas, cuyos fundamentos fueron hechos de diverso modo, y materia; vnos, para vna Piramide muy alta, fundada en vna Laguna, clavaron Palos, y sobre ellos edificaron de Ladrillo, y Cal; otros, en tierra poco firme, Estacada, llenaron los claros de Carbon, y Bellones, y sobre esto extendieron Piedras quadradas muy largas; otros, en su Cimiento echaron Piedras de 20 codos de largo, y 10 de alto para firmeza; otros, hizieron Cimientos de vna hilada de Sillares, y otra de

Mamposteria, continuando alternativamente hasta enraizar con la superficie de la tierra; y concluye el citado Author, con que no se atreve a discernir qual de estos modos seria mejor, a vista de que todos permanecen firmes. De estos antecedentes (infieri el Maestro de Guadix) se podra cargar dicha Torre, sin el menor reze-lo, yendo, como va, bien Estacado el terreno, y folidados sus vazios, y siendo las Piedras, que se sientan encima de las Estacadas en grandeza suficientes, la Cal de buena ley, y la superficie, que ocupo el Cimient bastantemen-te dilatada, y rebaxando la Peña hasta el Agua todo lo que se pudiere, para que todas las hiladas vayan a Nivel, y el asiento que hiziere por igual, y llevando las hiladas alguna inclinacion contra la Peña, hasta enraizar con la superficie de la Calle, se podra subir la Obra, y pararla hasta el fin del Verano que viene, y despues continuarla hasta la altura de las Impostas de la Puerta principal, donde parara algun tiempo para el enjugo, y asiento, que podra hazer (que no sera notable, ni tanto como se pondera) respecto del sitio en que se halla su Grosseza, y la Arca, que ocupa, que según reconocio, se dilatan sus Zarpas mas de vna vara mas de lo regular, que sin duda le da mas firmeza; y concluye, con que se puede continuar sin el menor reze-lo, hasta su vltima perfeccion.

Sobre el Cimient de la Fachada, que cae entre las dos Torres, estando informado ser de Mamposteria (como el lo demuestra) estando bien sentada, y fraguada con Cal buena, halla poco que reparar, aunque hubiera sido mejor, que en el fondo de la Zarpa llevasse hilada de Sillares; pero siendo los extremos (como son) firmes, y su gran Cracisie, puede passar, según su sentir; y en la Torre del lado del Evangelio, siendo el Plano sobre que ha de cargar firme, solo se le ofrece advertir, que se ponga todo lo que ocupa a Nivel, y se prosiga con el Repleno de Sillares, como en el otro lado, dexando el Pozo en su mediania para respiracion de los Ayres subterraneos.

Alaba lo bien executado del Panteon, y Bobedas subterraneas, su firmeza, distribucion, y claridad. Lo mismo dize en la distribucion del Plano de las Naves de la Iglesia, Capilla Mayor, Ornazinas, y Torres; y celebra por feliz la idea de su Author, que parece aver tomado el consejo de Leon Baptista Alberto, en su libro 6 capitulo 3 en que dize, que el Edificar sea de tal fuerte, que ni los moderados en gastar quiten la vtilidad, y hermosura, ni la vtilidad, y gracia perdone las riquezas, sino que en quanto se pueda se junte lo vno, y lo otro, para la gracia, y delicadeza de el Edificio.

Supone por bien considerado, y primoroso el enlace de los Arcos de las Capillas, Ornazinas, que circundan la Mayor, como se demuestra en el Plano, y Alzado, y de las Naves, que aunque se componen de muchas partes, hazen vn todo del total firmeza, es de parecer, que los 4 Pilares sobre que carga la Media Naranja, sean de Marmol, como mas sufrido, y no tan facil a Astillar; y

que en el macizo no entre materia mas flaca, que la de que se fabrican las Columnas; que los Caracoles, que estan en el Altar Mayor, se estrechen vna sezma, quedando en 5 que basta para su vso, y con ella tendran diez pies quadrados de mas solidez los Pilares, sin disminucion de su adorno exterior; y aunque sobre estos carga tambien el grave de la Capilla Mayor, y su Bobeda, las considera con valor para sufrirlo, porque no se debe estimar como vazio del todo el Caracol, que con la ligacion de susu Escalones, reducidos como se previene, e inmediatos a los Pilares, que sustentan la Capilla Mayor, se vnen las fuerzas de todos, y son capaces a tolerar el peso, que se les ha de cargar.

A los otros dos del Choro, por la parte, que no tienen Columnas, y descubren el Macho circular al respaldo de los lados del Choro, los engrossa medio pie desde el vltimo resalte de vna a otra parte en lo que coge la porcion circular, y teniendo (como tienen) dos varas de resalto a resalto, se le da de valor mas de 4 pies, sin imperfeccion en su ornato, executandole lo mismo en los dos opuestos, que estan al tercio del Choro.

No le parece descompasada la elevacion, y altura de la Iglesia, según su grandeza, y ser de tres Naves, siendo vna de las principales partes, que haze al Templo Magestuoso, el desahogo de su Nave, cuerpo de luz, y media Naranja; con tal, que no exceda notablemente del Duplo, lo que ve se ha guardado en esta.

Quita el casco a la media Naranja, y su Linterna, dandole al interior la grozessa necessaria, y el adorno exterior, e interior, que demuestra su Alzado, y cubriendolas con Pizarras betunadas, repara las humedades, disminuye el peso, aumenta la luz, desahoga las Torres, y en su menos superficie da mayor resistencia a los Ayres.

Y fenece, alabando la distribucion de los cuerpos, y ornato de las Torres, como su Fortificacion, y que aunque levantan mas de cinco Diametros, en su peso no llegan a 4 y medio, por lo disminuydo de los cuerpos vltimos; y que siendo el grueso de los Muros entre tercio, y quarto de su anchura, se debe considerar casi macizo, hasta el piso del cuerpo primero de Campanas; y por llevar el Caracol en el centro, y la travazon, y vnion, que con el cuerpo principal hazen los Escalones, es de sentir estar con perfeccion, y seguridad.

Con este parecer, que atentamente reflexiona sobre los antecedentes, haziendole cargo de sus objeciones, y proporcionando los remedios a los daños, que rezelan, se prosiguió con aliento el Cimient, continuandolo en la forma, que lo aprueba.

Y pareciendo al Cavildo conveniente tratar, y ver a D. Joseph Gallego y Oviedo del Portal, Maestro de la Santa Iglesia de Jaen, de cuya habilidad avia noticias, e informes, se determino (por Acuerdo de 21 de Abril de 1730) que se llamasse;; y en suescripto, dize: Que aviendo reconocido ocularmente los Cimientos de la Fachada,

y sus Torres; y considerando el terreno sobre que ha de cargar tanta Maquina, acomodandose a la doctrina de los Authores, que cita en su Papel, y a sus experiencias, es de sentir, que mediante aver calado el Cimiento de la Torre del lado del Evangelio con Tiradillos de Fierro, en distintas partes, y visto con la facilidad, que se introducen en el terreno, se haze necessario se Estaque todo su Recinto de Cimientos, con vna vara de Zarpa por de dentro, y fuera; y que las dichas Estacas vayan vniformesen lineas, y que los huecos de Estaca a Estaca no sean mas que de seis dedos, y estas Encadenadas de vnas a otras, no por la longitud del Cimiento, sino atravesando siempre su ancho, y otras Cadenas en Cruz, que farden a media Madera; y en cada hueco de la dicha Cadena, se le aya de entrar su Estaca, para dexarlo todo vnido con Madera, sin que se entienda aver Fierro alguno, ni en las dichas Cadenas, ni Estacas, porque los efectos, que causa el dicho Fierro, y mas en partes humedas, se ve practico; y la prueba es, que el ser solido lo adquirio por el Arte, pues en la realidad es tierra, y se disuelve en nada, por lo que no conviene vsar de el; pues aunque es verdad, que adquiere mas grueso, que el que tenia, siempre que ocupa algun lugar humedo, se debe entender, que no es ser materia solida, que pueda dar fuerza, y que tomando vn Clavo, u otro Fierro alguno, que aya estado algun tiempo subterraneo, y dandole con vn Martillo, no solo se ve perdida su solidez, sino es, que queda convertido en nada. Trae para prueba los Emperadores Romanos (y el Templo de Salomon) que excluyeron de sus Fabricas el Fierro, y lo que el ha experimentado en este Metal. Y bolviendo al vso de las dichas Estacas, aunque Vitrubio, y Fr. Lorenzo, mandan, ayan de ser las Estacas de Olivo, Roble, y otros generos, y que sobre ellas se echen Sarmiento, y Carbon, dize, que aquí no son del caso estas opiniones, pues de suyo es fresco el sitio por lo arenoso, y humedo, y basta sean de Pino Rezinoso, tostadas sus puntas, y sobre ellas las dichas Cadenas, y enrazando con Mezcla derretida, y Piedra menuda, y a Pizon, se seguira el Cimiento, como va dicho, y se ve al lado del Pozo; despreciando el temor, que algunos Artifices tienen en echar las primeras hiladas en seco sobre las Estacas, y Cadenas, porque no se pudran sus cabezas, pues a estos les falta el substancial principio, y conocimiento de las cosas naturales; porque cualquiera Vejetable (lo mismo dize del cuerpo humano) que se entierre en tierras arenosas, y frescas, se conserva, enjugandose el humor; y aunque la Cal tenga la calidad de fogosa, se templa con el mixto de la Arena de Rio, o Mar, que por su naturaleza es fria, y entre los dos Materiales se haze vn medio, que no solo no destruye la Madera, sino la conserva, y da ser muy dilatado; y assi, se debiera vsar de la Mezcla para la primera hilada, como para las demas, vniendo, y ligandolas con travazon de vnas a otras.

En quanto al Cimiento de la otra Torre, que esta al lado del Pozo, assegura, poderse fundar sobre el, mediante estar Estacado, aunque no con la orden dicha, que la suple el modo con que esta executado por hiladas de Piedra labrada, y de magnitud, y tener Zarpa bastante, que haze el efecto de tener, entivar, y resistir el grave, que carga en el Cimiento, no dexandole hazer huida a parte alguna.

En el resto del Cimiento, que ocupa la Nave Mayor, y Fachada, aviendo reconocido, que no baxa con vara y media a buscar el Horizonte de todo lo demas, ni ser de las circunstancias que el resto de la linea en la Arna, ni Estacas, ni Cadenas, y ser de Mamposteria incierta, que no haze el efecto, que las hiladas labradas, y assentadas Horizontalmente, es de sentir, con los Authores citados en su escripto, que se abra de nuevo toda la longitud de lo que esta obrado de Mamposteria; y si abierto, se viere ser necessario romper algo mas de lo obrado, por faltarle alguna de las circunstancias referidas, se execute, se limpie, y ponga el terreno en el mismo estado, que lo demas, valiendose para la Edificacion de los antecedentes de los dichos Authores, teniendo presente los respectos, y maduros consejos de ellos, y hombres experimentados; y atribuye la ruina de la Iglesia de *Santo Thomas de Madrid*, a sus malos Cimientos, con ser su gravedad ni vn tercio de esta.

Aconseja, que en las Torres del grueso, que demuestran en la Planta, y Alzado, se quite vna vara de su grueso por lo interior de su crecido, tomando desde el centro media vara de cada lado de su Diametro, de que resultara mucho alivio para los Cimientos, y no le hara falta para su fortificacion; porque de los citados Authores se infiere, que tanto se yerra en los muchos gruesos, como en los pocos, dexando al prudente juicio del Arquitecto imbestigar lo cierto, según la magnitud del Edificio.

Aconseja, se muden los Perfiles de los Porticos de la Fachada, haziendo obliquos sus Zocalos, Embazamento, y Columnas, de modo, que no impidan las entradas a la Iglesia; que este efecto causan sus Angulos, mediante los circulos de donde resultan dichos miembros, como se ve en sus Plantas; supone, que la Simetria de la longitud, y latitud de la Fabrica, esta arreglada, respecto de estar el dos con el tres; esto es, de tres partes de su largo, dos de ancho, que hazen la longitud de 108 varas, según los papeles, aunque según lo obrado hasta aquí se hallan 7 varas y quarta mas de linea, que los dichos Planes; lo que nota, no porque este exceso no sea favorable, sino porque se vea comprobada la verdad.

En quanto a la Architectura, y distribucion Simetrica, assegura estar bien arreglados en la Planta todos sus Zocalos, Columnas, y Pilastras, con todo lo demas, que compone el todo, y lo executado materialmente en Cimientos, Pilares, Tempanos, Bobedas Ochavadas, y Circulos, y Arcos Dinteles, que componen el todo de

dicho Panteon, estar todo como se requiere, y averse informado, que en la parte, que se halla flaca en sus Cimientos, se Estaco, y asseguro: Repara en las Columnas, que reciben dos Arcos Dinteles del Panteon, como innecessarias para la seguridad, y que embarazan la vniformidad, hermosura, y capacidad del sitio.

Y ascendiendo a la superficie de la Fabrica, donde se ven Alzados principios de Pilares, y Columnas, arregladas a lo demostrado, aunque se encuentra la mutacion, y movimiento de los Pilares, que segun se ha dicho, fue para dar mas anchura a las Naves Colaterales; no siendo defecto para su fortificacion, es motivo para que le tenga presente el Artifice, que siguiere la Obra en el repartimiento de sus Monteas, y Alzados de sus Arcos; y en todo lo demas no halla cosa distinguible en que poner reparo.

A este Papel, y dictamen (de que se dio traslado a D. Vicente de Azero) satisface, conformandole con el, en quanto a lo proyectado en Cimientos, excepto, en que las Estacas no lleven Fierro; y que este no fortifique, ni coagule el terreno, para lo que reproduciera sus razones, y experimentos, a no estar ya separado, y en animo de no tocar mas en al punto.

En quanto a que se disminuyan los gruesos de las Torres, responde, citando a Fr. Lorenzo de San Nicolas, que las Torres de tal magnitud deben llevar Estrivos, y no cabiendo estos en su figura sin deformidad, tuvo por preciso el darles su grueso para recibir los remates, que se recogen al centro; y aunque este reparo le contempla justo, por la flaqueza, que conoce en el terreno, dize puede sufrirle, dandole al Cimiento mas Zarpa de la que ordena, estando en buena disposicion para meterle este arrimo, por tener avanzadas sus hiladas, y no retiradas.

Al reparo de los Perfiles de los Porticos de la Fachada, responde, que aunque sea facil ponerlo en practica, es cierto se le quita la hermosura, y no embarazar las entradas, como se expressa; punto, que consultando con el Maestro Mayor de Obras de S.M quando estuvo en esta Ciudad, quedo desidido por D. Vicente, con aprobacion de dicho Maestro.

En quanto al reparo de las Columnas, que reciben los dos Arcos Dinteles del Panteon, satisface, con que las echo por hallarse en vn Barranco, sin ombros, para resistir sus Empujos, y lo que no embaraza la vniformidad de los demas,, donde se deben poner Citarones para distribuir los Nichos de los Depositos; y quedando todos iguales, y no embarazando las dichas Columnas a su fortificacion, como lo confieffa el Maestro de Jaen, parece se satisface plenamente a su reparo.

Se ofrece a discurrir el modo menos costoso para fortificar el Cimiento de Mamposteria, en que supone el Maestro de Jaen se debe abrir vna Zanja, y hazer lo demas, que proyecta en su Papel.

Hasta aquí llegan las diligencias hechas, que sencillamente referidas, persuaden con eficacia el mayor cuydado de concluir las; que con la suspension de algunos dias, se ha procurado assegurar el obrar de muchos años, y con cortos desperdicios (es voz del vulgo) afianzar arriesgados intereses: con desseo del acierto se ha caminado con pausada priessa; y para no dudar mas, se ha dudado mucho, porque la variedad de pareceres fue siempre estorvo a las resoluciones. Y ninguna parece oy mas acertada para desvanecer erradas aprehensiones, que exponerlo todo a los ojos de los que como dignos de respecto, son tambien acreedores a esta atenta satisfaccion.

LAUS DEO

NOTAS

- ¹ Se ha realizado este trabajo en el marco de la investigación "De Jerusalén a Roma: modelos y tipologías de la cultura arquitectónica de la España de la Edad Moderna (Siglos XV-XVIII)", Proyecto BHA2001-0159 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, que se prolonga ahora con el título "Los Templos de Salomón: las Antigüedades hebraicas en la construcción del imaginario arquitectónico de la España altomoderna", Proyecto HUM2005-00300/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia. Se trata del desarrollo y ampliación de la ponencia presentada al Symposium 'Circa 1700: Architecture in Europe' Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington D.C. (USA), 2000, y que apareció finalmente publicada como artículo "From Madrid to Cádiz: The Last Baroque Cathedral for the New Economic Capital of Spain", en *Circa 1700. Architecture in Europe and the Americas*, ed. Henry A. Millon, Studies in the History of Art, National Gallery of Art-Yale University Press, Washington D.C.-New Haven-Londres, 2005, pp. 138-159.
- ² Fernando MARIAS, "La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de la arquitectura crespá", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xix, 2007, pp. 79-103, donde se recoge pormenorizadamente la bibliografía previa, que en esta ocasión se resume.
- ³ Fernando MARIAS, "Vicente de Acero de Granada a Cádiz, de Málaga a Antequera", en *Andalucía barroca*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2008 (en prensa).
- ⁴ Vicente Acero aparece firmando como Vicente Acero y Quintana en su informe de 1727 sobre la obra de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, hecho que requerirá ulterior explicación; véase Fernando AROCA VICENTI, *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, CUES, Jerez, 2002, pp. 212-213 y 241. Véase ahora Lorenzo Alonso de la SIERRA FERNÁNDEZ y Francisco J. HERRERA GARCÍA, "Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVI, 2004, pp. 113-127 y "'Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica'. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero. Addenda documental", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xvii, 2005, pp. 87-92. No obstante, en la partida de matrimonio de 1723, con Nicolasa Lobatón, se cita a Vicente como hijo legítimo de Domingo de Azero y de María de Arevo. Se trata de una transcripción tal vez errónea del verdadero apellido materno, Acebo, tal que aparece transcrito en otros documentos, y nombre precisamente de un lago de su Cabárceno natal.

- ⁵ *Descripción de la Nueva Iglesia Cathedral de Cádiz y estado de su Fábrica hasta el día presente*, Cádiz, 1770. Antonio Ponz, *Viaje de España*, Aguilar, Madrid, 1947, pp. 1565-1566. Javier de URRUTIA, *Descripción histórico-artística de la catedral de Cádiz*, Cádiz, 1843. Pablo GUTIÉRREZ MORENO, “La cúpula del maestro Vicente Acero para la nueva catedral de Cádiz”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12, 1928, pp. 183-186; Ramón CÓMEZ RAMOS, “Dictámenes sobre las obras de la Catedral de Cádiz”, *Separata del Instituto de Estudios Gaditanos*, 1975, pp. 171-172; Pablo ANTÓN SOLÉ, *La catedral de Cádiz. Estudio histórico-artístico de su arquitectura*, Ayuntamiento, Cádiz, 1975; y *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Ayuntamiento, Cádiz, 1976, y *La catedral nueva de Cádiz*, Caja San Fernando, Sevilla, 1993; también ahora Pablo ANTÓN SOLÉ, *La catedral de Cádiz: estudio histórico y artístico de su arquitectura*, Alwaystone, 13/12/2001.
- Dos dibujos de Acero –como “Alzado de la fachada lateral O” y “Sección longitudinal”– fueron recogidos por U. C. [Antonio Bonet Correa, Beatriz Blasco Esquivias y Yago Barja de Quiroga] en ficha, pero sin reproducción, en la sección “Utopía y realidad en la Arquitectura” de la exposición *Domenico Scarlatti en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, n.º 407-408, p. 193. Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO, *Las catedrales de Cádiz*, Everest, León, 1988 y “Bases materiales de la arquitectura andaluza: el comercio americano y la financiación de la catedral de Cádiz”, *Boletín de Arte*, Málaga, 6, 1985, pp. 135-148. Véase también las reconstrucciones de René TAYLOR, “La fachada de Vicente Acero para la catedral de Cádiz”, *Archivo Español de Arte*, 167, 1969, pp. 302-305 y “Santa Prisca en el contexto del barroco”, en *Santa Prisca restaurada*, ed. Javier Wimer, Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1990, pp. 54-55. Antonio BONET CORREA, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Polígrafa, Barcelona, 1978, pp. 131-138. Pedro NAVASCUÉS PALACIO, “Nuevas trazas para la catedral de Cádiz”, en *Miscelánea de Arte, Archivo Español de Arte*, Madrid, 1981, pp. 174-176. Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, “Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero”, *Anales de arquitectura*, 4, 1992, pp. 37-49. Fernando MARIAS, “Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias”, en *Figuras e imágenes del Barroco (Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano)*, Fundación Argentaria, Madrid, 1999, pp. 87-112.
- Sorprendentemente, Fernando CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española. Edad Moderna. Edad Contemporánea. II*, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2001 [1965], pp. 493-495, pasa prácticamente sin detenerse en esta catedral. Véase también Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *La Catedral en España. Arquitectura y liturgia*, Lunwerg, Barcelona, 2004, pp. 273-285. Nada se añade en María del Pilar DÍAZ MUÑOZ, *Catedrales en el barroco*, Jaguar, Madrid, 2003, pp. 20-40.
- ⁶ Antonio PONZ, *Viaje de España*, 18 vols., Madrid, 1791-1794, pp. 16-18.
- ⁷ Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, 4 vols., Madrid, 1829, IV, p. 100.
- ⁸ El Real Colegio de Guardamarinas, o Academia de Guardias Marinas, había sido fundado en 1717, para formar a los marinos españoles; se enseñaba geometría, trigonometría, cosmografía, geografía, hidrografía y fluidos, fortificación, construcción naval, náutica y maniobra de naos. Véase Francisco José GONZÁLEZ, “El Real Observatorio de la Armada y su faceta docente. Los estudios superiores (Siglos XVIII y XIX)”, *Gades*, 18, 1988 y Manuel RAVINA, “Notas sobre la enseñanza de las matemáticas en Cádiz a fines del siglo XVII”, *Gades*, 18, 1988. María Elena Martínez RODRÍGUEZ DE LEMA, *Los Fondos humanísticos del Real Instituto y Observatorio de la Armada de San Fernando*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2004.
- ⁹ Modelo (o modelos) y dibujos originales de Acero parecen haber quedado depositados en 1813, al decidirse que ya no eran operativos, en la Academia de Nobles Artes de Cádiz; véase P. ANTÓN SOLÉ, 1976, pp. 70-73.
- ¹⁰ (Málaga, 1663-Chiclana [Cádiz], 1730), hijo de pescadores que alcanzó el título de Marqués de Campoalegre en 1715 por sus servicios políticos para con Felipe V, fue visitador y vicario general de la diócesis de Zaragoza, canónigo de Santiago y obispo auxiliar de Zaragoza. En 1705 pasó a Madrid como gobernador general del Real Consejo de Hacienda, y en 1707 fue nombrado consejero y camarista del Consejo Supremo de Castilla y director general de la Real Hacienda hasta 1715, año en que fue preconizado obispo, tomando posesión en 1717. Como obispo de Cádiz fue también capellán mayor y vicario general de la Real Armada del Mar Océano.
- ¹¹ La primera piedra se debía haber colocado el 3 de mayo de 1722, día de la Invencción de la Santa Cruz, pero se retrasó quizá hasta el 1 de enero de 1723 por las diferencias entre el arquitecto y el deán, celebrando la ceremonia el obispo Armengual. J. de Urrutia, 1843, sin embargo, insiste en la primera de las fechas.
- ¹² Vicente AZERO, *Probocado Don Vicente de Azero, de los dictámenes, que dieron el R. P. Don Francisco Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, y D. Francisco Ruiz, Maestros de Arquitectura en la Villa, y Corte de Madrid; y el P. Francisco Gómez de la Compañía de Jesús, y D. Leonardo de Figueroa, assimismo Maestros en la Ciudad de Sevilla, responde á los papéles, en que han contradicho el plano, y alzado dispuesto por Don Vicente, para la nueva Cathedral de Cádiz, cuya Fábrica está á su cargo, como Maestro Mayor de la obra de dicho Templo*, s.e. [Gerónimo de Peralta], s.l. [Cádiz], s.a. [1728] [Ciudad de México, Colección Guillermo Tovar de Teresa]. Ésta es la única fecha deducible a partir de la narración de los acontecimientos, mientras que el nombre del editor parece desprenderse de la comparación de los tipos y maqueta utilizados en el Extracto de 1730. Sobre el “Probocado”, D. Rodríguez Ruiz, 1991, p. 322, n. 33, y 1992, pp. 37-49.
- ¹³ José GALLEGU Y OVIEDO DEL PORTAL, *Papel manifiesto que da al público don J. Gallego y Oviedo del Portal Maestro mayor de la Fábrica Nueva de la S. I. Catedral de Jaén, sobre el juicio que ha hecho de la Fábrica del Templo de Cádiz*, [Cádiz], s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083]; dado a conocer por Rafael Cómez Ramos, “Dictámenes sobre las obras de la Catedral de Cádiz (1727)”, *Instituto de Estudios Gaditanos*, 1975, pp. 171-172.
- Sobre su carrera como maestro mayor giennense (1726), véase Pedro A. GALERA ANDRÉU, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Caja General, Granada [1977], 1979, pp. 259-273. Intervino también, muy joven, en 1713 con un proyecto en la reunión de arquitectos que se juntaron en Salamanca para discutir el diseño de una cúpula o un cimborrio para su catedral. Véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Joquín de Churiguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca” en *Estudios de arte Homenaje al Profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, pp. 249-254. Se ha conservado un dibujo firmado en 1742 por su hijo Gregorio Gallego, que se ha pensado copia del diseño del padre.
- ¹⁴ *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, plantas y alzados de la Iglesia Catedral que se está fabricando en esta ciudad de Cádiz, con que se informa a todos y satisfacen a los bienhechores afectos y amigos de la verdad*, Gerónimo de Peralta, Cádiz, s.a. [1730]. [Ejemplar en Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte Francisco Murillo Herrera, Sig. 9.510-21.083], también dado a conocer por R. CÓMEZ RAMOS, 1975, pp. 171-172.
- ¹⁵ Aunque aparentemente en 1729 Acero se despidió de la fábrica, en 1730 (un viernes 10 de febrero/marzo/noviembre) Acero estaba todavía en Cádiz enfermo y “en cama sacramentado”, pues su mujer recibió 50 pesos de ayuda de la fábrica catedralicia que había solitado. Todavía el 25 de junio de 1731, se encontraba en Cádiz, y en cierta forma aún viunculado a la obra, pues mandaba pagar por herramientas para la ejecución del modelo de la catedral. Véanse estos nuevos documentos en P. Antón Solé, 2004, pp. 27-28.
- ¹⁶ Transcripción de José Carlos Cerdán Medina y Raúl de Lucas López, 2005.
- ¹⁷ Transcripción de Concepción Hernández-Vaquero Espinosa, 2005.
- ¹⁸ Transcrito por Esther Escudero Sanz y Raquel Salvado, 2005.

Andrés de Leito: revisión pictórica

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: XXXX
Fecha de Aceptación: XXXX

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 77-90
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Andrés Deleito (de Leito) es artista relacionado en esencia con la pintura de naturalezas muertas y con la *vanitas*. La incorporación al catálogo de su obra de diversas creaciones de temática religiosa, entre ellas una *Anunciación* firmada, mueve a redefinir su perfil artístico en la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. La revisión de su obra pictórica, con el análisis de sus recursos compositivos y estilísticos, lleva también a atribuirle algunos nuevos bodegones así como una *Vanitas* tenida hasta ahora por obra de Antonio de Pereda.

PALABRAS CLAVE

Leito. Deleito. Siglo XVII. Escuela de Madrid. Pintura religiosa. Bodegón. Vanitas.

ABSTRACT

Andres Deleito (de Leito) is, in essence, an artist linked with the Still-life and the *Vanitas*. The addition of several religious-themed paintings into his Work catalogue, among them one signed painting representing the *Annunciation*, leads to redefine his artistic profile within the School of Madrid in the second half of the Seventeenth Century. The review of his Work and the analysis of his stylistic and compositional resources, leads also to the allocation of further still-life creations and one *Vanitas*, regarded as a painting by Antonio de Pereda

KEY WORDS

Leito. Deleito. 17th Century. School of Madrid. Religious Painting. Still-life. Vanitas.

El nombre de Andrés Deleito -en puridad de Leito, así su firma en lo documental¹- aparece indefectiblemente asociado al mundo de la *vanitas* y de las naturalezas muertas, pues no otra cosa en esencia conocemos hoy de su obra. La información hasta el momento acopiada sobre su persona es sin embargo escasa, lo que unido a la misteriosa atmósfera de muchas de sus creaciones ha llevado a tenerle por un artista enigmático², consideración que comporta en sustancia el reconocimiento de lo mucho que resta por saber sobre su personalidad y su obra.

Palomino, que en su *Parnaso español pintoresco y laureado* se ocupa de maestros de dispar mérito e

influencia, lo despacha, ponderando su calidad, con una lacónica referencia en la biografía de Mateo Cerezo, al afirmar que el burgalés “pintó también bodegoncillos, con tan superior excelencia, que ningunos le aventajaron, si es que le igualaron algunos; aunque sean los de Andrés de Leito, que en esta corte los hizo excelentes”³. Nada prueba no obstante que fuera ésta la temática esencial de su pintura, como bien parece, aunque todo indica que descolló en ello, siendo tenido por lo que se ve en su día como uno de los mayores especialistas en el género. Se echa por ello más en falta si cabe la desatención de Palomino, que sin duda tiene que ver con el absoluto silencio en esto de sus fuentes⁴, si bien no es de desesti-

mar que acaso no llegara a conocerlo, por más que a veces se afirme lo contrario, pues no hay hasta la fecha ninguna evidencia de que de Leito viviera por 1680 como afirma Ceán⁵.

Un puñado de pinturas firmadas y varias atribuciones sobradamente fundamentadas conforman así hoy, no sin adherentes un siesnoes dudosos, el reducido catálogo pictórico que se ha dado en fijar de su obra, de materia poco menos que circunscrita en efecto a cuadros de *vanitas* y cocinas. Excepción bien conocida en ello y muestra singular de su peculiar manera de pintar es la *Expulsión de los mercaderes del Templo* (Fig. 1) del Museo del Prado, firmada (cat. 3125; óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.); pero la inclusión frecuente de figuras en sus bodegones, con derivación a obras como la *Mujer con cisne*, de paradero desconocido⁶, es síntoma claro de que no hubo de desarrollar una temática tan restringida.

Ejemplo notorio de su atención a la pintura narrativa sería así su participación en el ciclo de la Vida de san Francisco de Asís del convento segoviano de esta advocación, que aún llegó a conocer Ponz⁷. De sus palabras se hace eco Ceán, quien con mayor detalle refiere que “Leytopintó con José Sarabia los quadros que están en el claustro del convento de S. Francisco de Segovia, y representan la vida del santo fundador, con mejor gusto de color que corrección de dibujo, y con sobrada manera”⁸.

En su testamento, otorgado en noviembre de 1663, es el propio pintor quien, enfermo y en el previsor afán ordenar deudas y hacienda, da información sobre esta serie, bien que en términos no del todo precisos: “Hice –declara– diferentes pinturas a ynstancias del padre fray hernando de la Rua guardian que fue del convento de S fran^{co} de Segovia. y en dha ciudad, y retocado de lo qual me deue cantidad de mrs mando se ajuste y se cobre la cantidad que me esta deuiendo”⁹. Peter Cherry ha aclarado en parte este punto al comprobar que en las cuentas de convento se mencionan en 1656 once pinturas que colgaban en el claustro, que en 1659 se colocaron (¿otras?) doce y que cinco más fueron acabadas por un pintor no identificado de Madrid, seguramente de Leito, llevadas a Segovia en 1661 y retocadas con colores finos¹⁰. Felipe Gil de Mena se encargó de completar en 1662 el ciclo, razón por la que probablemente Palomino atribuyó todo lo del claustro al vallisoletano¹¹, como entiende Cherry. La enorme diferencia estilística y técnica entre la pintura del madrileño y la del vallisoletano permite estimar que no habría sido difícil discernir lo realizado por cada uno –Sarabia sería en esto en algo así como tercero en discordia–; pero desafortunadamente nada ha quedado de la serie claustral¹².

El mismo testamento refleja la dedicación de Andrés de Leito a la muy habitual temática sacra, al referir que había recibido una partida de carbón a cuenta de una pintura de la *Natividad de Cristo* que debía realizar por

encargo de D. Juan Bautista, así como que el tesorero del conde de Chinchón le había entregado 100 reales en parte de pago de dos lienzos que aún no había comenzado a pintar y cuyo asunto había dejado a su plena discreción¹³. Las circunstancias vitales determinaban empero que el artista dispusiera que en caso de no poder dar cumplimiento a sus compromisos se devolviera lo cobrado. En este punto puede valorarse como significativo el que no conste expresamente que alguno de estos encargos hubiera de ser una naturaleza muerta. De Leito no era desde luego sólo pintor de bodegones y cuadros de *vanitas*.

Bien conocido y atribuido desde hace años a Juan Carreño de Miranda es un lienzo del Festín de Baltasar (óleo sobre lienzo, 106 x 161,8 cm.)¹⁴, hoy en colección particular de Massachusett (Fig. 2), cuyo tema movió a pensar en la reclamación en 1648 al maestro asturiano por el mercader de lonja Juan de Segovia de “un lienzo de pintura de la Zena de Rey Baltasar., bueno y en toda perfección...de su mano”¹⁵, aunque sólo así por razones temáticas, al aceptarse que el original reclamado había de ser el perteneciente al Bowes Museum, como apreciara Pérez Sánchez¹⁶. Se entendía con ello que había de tratarse simplemente de un asunto del particular interés de Carreño y segunda interpretación suya en suma del pasaje bíblico, cifrándose a la postre la atribución de manera tácita en aspectos estilísticos y técnicos, de los dominantes terrosos y dorados a la abocetada factura y los destellos lumínicos. Pero nada hay similar en pureza en su producción pictórica, por más que pueda establecerse que su autor tuvo presente diversos aspectos de la versión de Carreño.

Más allá de sus dimensiones, es ésta una pintura con el desenfado de un boceto y de aspecto muy cercano a la firmada *Expulsión de los mercaderes de Templo* de Andrés de Leito, en el Museo del Prado. La ambientación nocturna, la multiplicación de las luces artificiales, las formas en contraluz, las estilizaciones figurativas y la nerviosa factura dejan lugar a pocas dudas, aunque falta el elemento grumoso, la luz dorada, las evanescencias o las formas espumosas de ésta y otras de sus más características creaciones.

La escena tiene lugar en un profundo espacio palaciego de apariencia teatral, ambientación nocturna y perspectiva oblicua, ocupado por dos larguísimas mesas paralelas entre sí y respecto al eje de la sala, detrás de una de las cuales emergen incontables cabezas que dan idea de otras mesas menores. La estancia, de elevados muros sobre los que voltea una gigantesca bóveda de cañón, va iluminada por candelabros y por grandes lámparas cuajadas de velas y se ve adornada por una inabarcable galería escultórica –los dioses de oro y plata de que se habla en el Libro de Daniel–, por encima de la cual se desarrolla a una no menos extensa doble serie de tribu-

nas con tapices colgantes en las que incontables curiosos se asoman a contemplar tan extraordinario banquete. Éste lo protagonizan personajes de aspecto exótico -los mil príncipes invitados por Baltasar, sus mujeres y concubinas-, destacando en primer término un grupo sirvientes de ropas orientales que atiende a los comensales, entre plateros y mesas que desbordan de riquísimas vasijas de oro y plata, robadas por Nabucodonosor en el templo de Jerusalén, que el rey Baltasar hizo traer al palacio para agasajar a sus invitados. Un pesado cortinaje rojo con una gran borla, recogido hacia una columna y compensado con otro azul más ligero, y varios soldados, descansando unos y vigilantes los otros, se resuelven en fuerte contraluz en primer plano, sobresaliendo por su individualización un pajecillo con antorcha y un guerrero de casco empenachado y banda roja, ambos de espaldas. Todas las formas vienen definidas mediante un luminoso contorno, nervioso y discontinuo, que llega a lo extremo en los portadores de viandas que hacen su entrada en la sala con los brazos en alto y en los soldados apostados en el lado izquierdo.

La identificación iconográfica del tema viene dada por la presencia en lo alto de una mano que en arranque de la bóveda escribe en letras capitales las misteriosas palabras “*Mane Teqel Fares*”¹⁷ —aquí “*MANE ERE PHARI*”, del fondo hacia afuera—, que sólo el profeta Daniel sería a la postre capaz de interpretar. Ninguno de los presentes parece percatarse aún del prodigio.

Todo tiene un aspecto impreciso, monocromático, abigarrado e irreal. Los principales focos lumínicos, casi incandescentes, están en la apertura del fondo y en las mesas; otro más difuso, a la izquierda, detrás de la cortina, iluminando con menor contraste a sirvientes y bandederos. Los destellos con que resalta el barroco repujado metálico de la soberbia vajilla, análoga en suntuosidad y factura a los ricos recipientes de tantas pinturas de Andrés de Leito, rescatan también de la oscuridad las estilizadas figuras de la galería escultórica, afines a las de los relojes de mesa de sus cuadros de *vanitas*. Las luces de las velas y la que sube de los manteles definen el contorno de las tribunas y las imprecisas formas de quienes se asoman en ellas.

No otro modo de entender el espacio, las arquitecturas, las esculturas con que se adornan, los personajes que emergen de la más profunda oscuridad y algunas espectrales figuras lejanas o, lo que parece más concluyente, el pesado cortinaje recogido en primer plano encontramos en la *Expulsión de los mercaderes* del Museo del Prado, aunque la escena principal queda envuelta en una característica luz dorada y ofrece una factura grumosa y un sentido veneciano del color.

La primera composición dista de ser original, inspirándose en el aguafuerte del mismo asunto del manierista Jan Harmensz. Muller¹⁸ (Fig. 3), de una nocturna

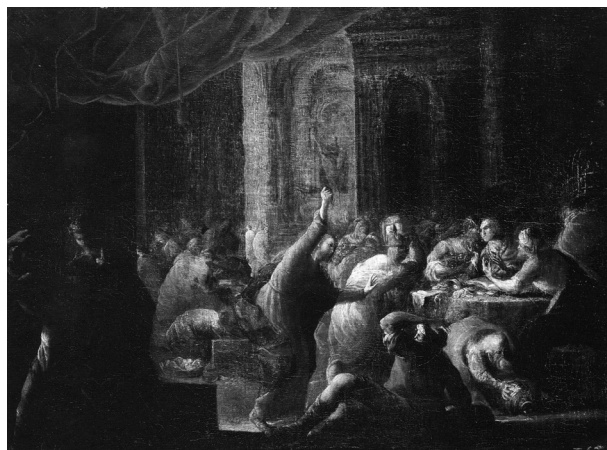


Fig. 1. Andrés de Leito. *Expulsión de los mercaderes de Templo*. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 2. Andrés de Leito. *Festín de Baltasar*. Massachusetts, colección particular.



Fig. 3. Jan Harmensz. Muller. *Festín de Baltasar*, © Trustees of the British Museum.



Fig. 4. Andrés de Leito. *Anunciación*. 1662. Segovia, Santísima Trinidad.

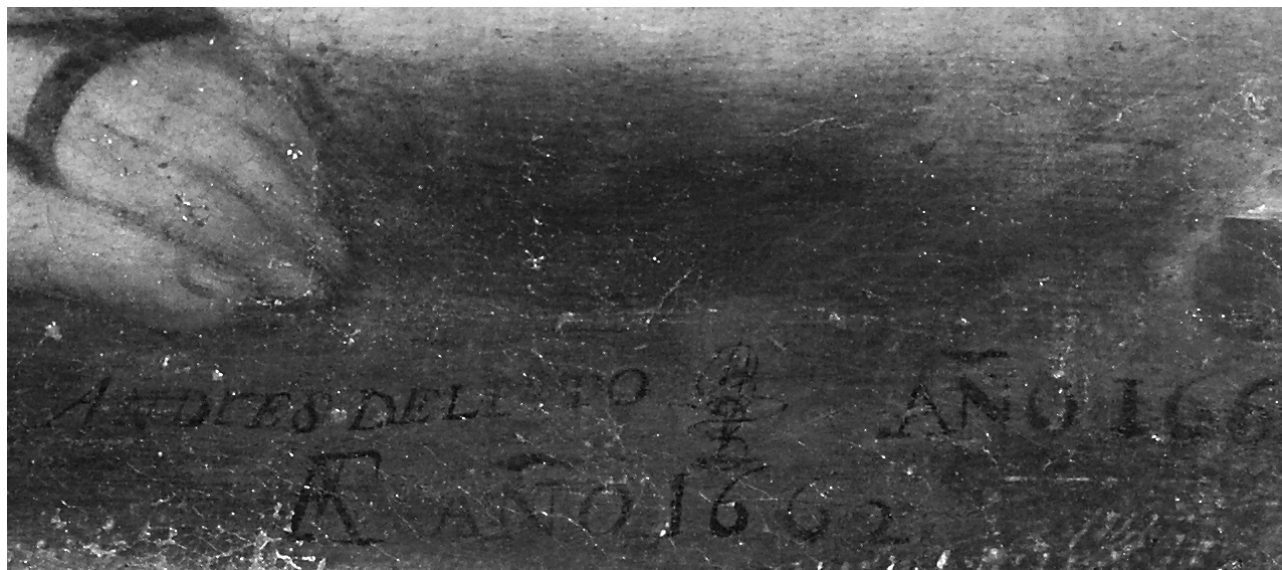


Fig. 5. Andrés de Leito. *Anunciación*: detalle de la firma. 1662. Segovia, Santísima Trinidad.

ambientación prerrembrandtiana, donde la escena discurre en perspectiva oblicua, de izquierda a la derecha, y en la que no faltan los sirvientes, las ricas vasijas, una fantástica lámpara con figuras portadoras de antorchas y una tribuna en la que se asoman algunos personajes. De Leito confiere sin embargo al pasaje un aspecto fantasmagórico, aquí ausente, merced a lo abocetado y nervioso de las formas, captando el titilar de las luces artificiales, y desarrolla el pasaje bíblico en una estancia abovedada con un cegador foco de luz al fondo, casi a la manera del tintoretiano *Hallazgo del cuerpo desan Marcos*, enfatizando la inmensidad perspectiva y haciendo patente la grandiosidad de banquete con la adición de una segunda mesa¹⁹. No es difícil reconocer algunos de los personajes de la estampa de Muller, como el sentado de espaldas con el brazo extendido, debiendo de notarse que la composición está invertida, por lo que la mesa de la estampa es aquí la de lado derecho. Pero es notorio que de Leito conocía además la versión de Carreño, quien también en parte sigue a Muller, y que de él toma la idea de las figuras recortadas en contraluz, de la multiplicación de las velas, de los plateros y de la monumentalidad arquitectónica.

De estilo y luminosidad bien distinta es una pintura de la *Anunciación* (Fig. 4) existente en la iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia (117 x 153 cm.), en la que destaca una fecha claramente manipulada ("*AÑO 1602*"), a la derecha, sobre el manto de la Virgen, pero en la que aún puede leerse también junto al pie de san Gabriel la firma del pintor, algo barrida, con la fecha original consignada por partida doble²⁰: "ANDRES DELE(I)TO - rúbrica - AÑO 1662/Æ AÑO 1662", que incluye desde luego el monograma del artista (Fig. 5)²¹. Se hace así patente que al tiempo que trabajó para el claustro de los franciscanos -"en dha ciudad"-, atendió de Leito otros encargos segovianos; no hay constancia no obstante de cuál sea la procedencia de esta pintura. Hubo de ser por entonces cuando cayó enfermo, con lo que Gil de Mena concluyó ese mismo año la serie de la Vida de San Francisco. La cuestión, ante el difícil engranaje estilístico y técnico con lo que hasta hoy conocíamos de su pintura, es si estamos precisamente ante el momento final de su obra.

Encontramos en este caso a un de Leito de cromatismo luminoso y ligero y un tanto desmañado en lo figurativo. La escena tiene un desarrollo horizontal, con la Virgen y el arcángel arrodillados frente a frente. Ella en un reclinatorio, semitapado por un pesado manto verde y de frontal tallado en forma de garra, sobre un almohadón borlado y bajo un pesado cortinaje rojo con destellos dorados a modo de dosel; él con el lirio en la mano, señalando hacia lo alto, donde aparecen el Espíritu Santo y el Padre Eterno entre nubes con acompañamiento de angelillos desnudos, uno de los cuales pulsa las teclas de un



Fig. 6. Juan Carreño de Miranda. *Anunciación* (1653). Madrid, Hospital de la VOT.

ANDRES DELEITO
Æ

Fig. 7. Andrés Deleito. Firma de una *Vanitas* de la colección Duques del Infantado, según J. Cavestany.

órgano portátil: nada de la atmósfera nocturna y misteriosa y de las evanescencias en él usuales. El modelo de referencia es a todas luces la *Anunciación* pintada nueve años antes por Juan Carreño de Miranda para el Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid (Fig. 6).

La escena se sitúa en una terraza palaciega abierta a un jardín de recortados parterres -verdadero *hortus conclusus*- en la que la nobleza arquitectónica viene dada por una columna clásica. María recibe al emisario celestial levantando la mirada de su libro de rezos y expresa el acatamiento de la disposición divina con el gesto de llevarse la mano derecha al pecho al tiempo que levanta la contraria en ademán salutorio. Viste luminosa túnica roja con cuello bordado de perlas y oro y manto azul. Sobre la tarima, cubierta en parte con una alfombra oriental, descansa el cesto de labor, alusivo al trabajo que conciliaba con la vida de oración. San Gabriel, con las alas en extraña disposición, lleva una sedosa túnica blanca, adornada con un gran broche en el pecho y otros menores en las mangas, y una sobreveste dorada, orlada de perlas y con pequeñas borlas, que ciñe con un lazo azul. Es figura que arrastra en lo tipológico el recuerdo de las poco agraciadas muchachas que habitan sus inconfundibles cocinas. El tratamiento de las telas, con una pincelada plumosa y desenfadada, definiendo texturas, pliegues y reflejos, deja ver algo de las peculiaridades técnicas del siempre personal de Leito, sobre todo en la túnica del arcángel y en el pesado dosel²², donde la pro-

ximidad a Cerezo y a Recco Bravo, siempre subrayada en relación con sus bodegones, deviene en ligereza, brillantez cromática y luminosidad –más intensas en el grupo del Padre Eterno y los angelillos–, en línea con pintores como Rizi, González de la Vega, José Moreno o Francisco de Solís, de su misma generación, alejándose curiosamente de Carreño, en cuya composición se inspira. En lo técnico nos encontramos poco menos que en las antípodas de todo lo hasta hoy conocido como suyo y aun del *Festín de Baltasar*; pero, como habrá ocasión de comprobar, de Leito, verdadero maestro del color, fue artista de recursos pictóricos diversos, bien que desigual en sus logros.

Plenamente suya es a nuestro entender la *Magdalena penitente* (óleo sobre lienzo, 185 x 160 cm.) del Museo de Arte Sacro de Corella Fundación Arrese (Fig. 8), que concilia en parte la ligereza cromática de la *Anunciación* de Segovia con el enrarecido cromatismo y la vaporosa atmósfera de sus cuadros de *vanitas*. La santa figura rodilla en tierra en la entrada de una gruta, o ante una forma rocosa cubierta de vegetación, teniendo en su mano un crucifijo en el que concentra su mirada, de extraña expresión vacua. Lleva larga cabellera rubia y se adorna con un suntuoso vestido dorado que deja al descubierto uno de sus senos, en alusión a su pasado de mujer pública, cubriéndose de manera parcial con un manto azul que comprime a la altura del pecho. El gesto facial, la redondez de las formas y la conformación del brazo y de la mano remiten directamente al modelo tipológico de la Virgen en la *Anunciación*, resultando corroborada la relación figurativa entre ambas pinturas en el particular tratamiento del pie, dibujado de manera análoga al del arcángel san Gabriel. A lado descansan, en tierra, un libro abierto y una calavera –pequeña *vanitas* de objetividad naturalista inusual en él–, que recuerda en su escorzo a las de Pereda. Sobre una roca de aspecto cúbico –*sedes virtutis*²³– apoyan un segundo libro y un flagelo. El vértice superior izquierdo lo ocupan unos angelillos revoloteantes y casi transparentes que portan juguetones el pomo de los perfumes, ineludible atributo iconográfico de la penitente que parece sacado de cualquiera de sus pinturas de *vanitas*. La luminosidad aquí es extrema. No otra la que tiñe el paisaje que se abre a la derecha, con poco más que un estilizado tronco inclinado junto al curso de un arroyo de aguas cristalinas y unos lejos de conformaciones rocosas azuladas que se confunden en el horizonte con otras ocre de aspecto más geométrico, acaso una ciudad en ruinas. La ligereza, el aspecto vivaz y los tonos fríos son nuevos en un de Leito que nos tiene desacostumbrados al tema del paisaje; pero en el tratamiento de las telas adquiere la textura imprecisa, como ensoñada, asimilable a los espejos o las Deesis de sus más conocidas y características creaciones, conjugándose todo con la empastada textura de los objetos tra-



Fig. 8. Andrés de Leito. *Magdalena penitente*. Corrella (Navarra), Museo de Arte Sacro (Fundación Arrese).

ídos a primer plano y la enérgica pincelada de los ramaños pintados en lo alto y los brotes que nacen en tierra.

Procede también aquí el pintor, desde la lección cromática de Carreño en la *Magdalena* de la Academia de San Fernando, a partir de una estampa (Fig. 9), grabado en este caso del mismo tema de Willem de Passe sobre composición de Crispijn de Passe el Viejo²⁴, de donde toma el gesto de la santa, con la cabeza inclinada en ángulo muy marcado, el modo de llevar a mano al pecho, la disposición de la calavera en el suelo, la idea del libro abierto sobre la repisa y la masa rocosa que emerge a espaldas de la penitente. Los detalles difieren (ropas, facciones, cabello, paisaje, crucifijo, etc.), al igual que la peculiar expresión de la Magdalena, de mirada enajenada, y el sentido del color. Pero su mayor aportación está en los angelillos mirróforos que revolotean con el pomo cristalino y azul con adornos de oro, así como en el juego cromático de los tonos sepías, terrosos, dorados y ultramarinos y la fría luminosidad azulada del rompimiento de gloria y del paisaje.

Escasas diferencias encontramos en la muy deteriorada *Magdalena penitente* (óleo sobre lienzo, 174 x 123,5 cm.) de la ermita de la Virgen de la Piedad de Herrera de Pisuergra (Palencia), sin duda de la misma mano (Fig. 10)²⁵. Es pintura de formato algo más vertical, lo que lleva a su autor a dotar a la figura de una disposición más erguida y de mayor esbeltez. Los ele-



Fig. 9. Willem de Passe, según Crispijn de Passe, el Viejo. *Magdalena penitente*. © Trustees of the British Museum.

mentos son sin embargo los mismos, del paisaje a los angelillos que portan el pomo, pasando por las ropas de la santa, la repisa rocosa, los libros, el flagelo, el crucifijo, la cueva o la calavera, en análogo tratamiento y encuadre. El gesto de la anacoreta, desprovisto de la expresión de la de Corella, es más sereno, y las ropas cubren por entero su pecho, en atención al decoro, lo que le confiere paradójicamente una apariencia más mundana, por la compostura y cuidado en su rico atuendo. Pero el mal estado de conservación y la suciedad impide valorar con justeza calidades cromáticas y texturas, amén de diversos aspectos y pormenores (adorno del vestido, paisaje, ángeles), si bien no deja de advertirse un mayor dominante de los azules y un menor ornato en las ropas. Es de otro lado interesante comprobar la mayor proximidad tipológica al algo esquemático arcángel de la *Anunciación* de Segovia. En lo compositivo el referente está de nuevo en el grabado de Crispijn de Passe, quizá aquí más cercano, aunque no cabe descartar que conociera de Leito alguna de la versiones de



Fig. 10. Andrés de Leito. *Magdalena penitente*. Herrera de Pisuergra (Palencia), ermita de la Virgen de la Piedad.

San Francisco en oración debidas a El Greco o de él derivadas²⁶. En la parte inferior izquierda hay contados trazos de lo que pudieran ser restos de una firma.

Íntimamente relacionado con estas pinturas de la Magdalena está un *San Jerónimo penitente* (óleo sobre lienzo; 184 x 157 cm.) aparecido en fechas recientes en el comercio de arte madrileño²⁷, cuyas características y dimensiones inducen a pensar que bien pudo formar pareja con la de Corella (Fig. 11). Fue pintado sin ningún género de dudas por el mismo autor. La composición se revuelve en este caso en una estructura diagonal, con el santo semiarrodillado en la entrada de la gruta de Belén, prácticamente desnudo, con una piedra en la mano derecha y un crucifijo en la otra —el mismo que ella—, girándose ante el sonido de la trompeta del Juicio del ángel que aparece en lo alto, a la izquierda. El capelo, colgado el lado contrario, y las ropas cardenalicias, desordenadamente dispuestas sobre la roca en improvisado reclinatorio, completan con el león, que se asoma por la izquierda, la calavera y el libro abierto, en tierra, la normal panoplia de atributos iconográficos del santo como ermi-



Fig. 11. *Andrés de Leito. San Jerónimo penitente. Madrid, Coll y Cortés, Fine Arts.*

taño, cuya desnudez se ve aquí apenas mitigada por un breve trozo de finísima tela blanca con puntilla, inusual particularidad esta última que habla del despojo de un alba u otro paño litúrgico.

Es obra que deriva directamente del lienzo del mismo asunto pintado hacia 1660 por Alonso Cano (Fig. 12) (Granada Museo de Bellas Artes), al parecer realizado ya en Madrid²⁸ y que dio lugar a algunas versiones de taller y a diversas copias²⁹, aunque hay también algo de la estampa de Agostino Carracci sobre la *Aparición de la Virgen a san Jerónimo* de Tintoretto (Fig. 13), seguramente de segunda mano. La diagonalidad misma, adaptando el paisaje a la inclinación de la figura, está ya en Cano, quien recurre también a ello en su famoso *San Juan en Patmos* (Budapest. Museo); pero el cambio de formato lleva a comprimir la escena, reduciéndose de manera drástica los lejos. Los elementos son los mismos,

bien que con diferencias estilísticas, plásticas y tipológicas sustanciales. La recia figura de Cano, de poderosa anatomía, da paso así a la bastante más frágil y nada nervuda de un anciano de complexión menuda y delgada, agitadas barbas blancas y expresión inquieta. El estilizado y resbaladizo tratamiento pictórico del desnudo rehuye cuanto pudiera aproximarse al análisis descriptivo de un cuerpo castigado por la edad y las privaciones, lo cual tiene mucho que ver con usos técnicos que se asocian a de Leito. Haciendo gala sin embargo de una verdadera especialización en el género de la *vanitas*, la objetividad en la representación de la calavera y el libro, en primer plano, sobrepasa en naturalismo lo de Cano y aún las creaciones de propias en tal materia³⁰. En este aspecto la proximidad a la *Magdalena* de Corella es absoluta. De igual modo en lo compositivo, con una zona oscura sobre la que se define la figura penitente y la luminosa apertu-



Fig. 12. Alonso Cano. *San Jerónimo penitente*. Granada. Museo de Bellas Artes.



Fig. 13. Agostino Caracci, según Tintoretto. *Visión de S. Jerónimo*. © Trustees of the British Museum.

ra a un escueto paisaje y hacia el cielo, aquí en área continua. La transparencia y el sentido del color no son otros, y el sereno paisaje, también ahora con un arroyo cristalino, evanescentes construcciones y formas rocosas, es casi el mismo, en una luminosa y suave gama de grises, dorados y rosáceos de muy ligera factura. La misma pincelada fluida y entonación encontramos en la parte alta, donde se hace presente la también etérea figura del ángel que anuncia al anacoreta su muerte, sólo en lo tipológico relacionable con Cano y de una factura y luminosidad que enlaza con los juguetones angelillos que llevan el frasco de los ungüentos de María Magdalena. La espumosa transparencia y el aspecto acaracolado de las ligerísimas ropas, de suave coloración cambiante (azules, rosas y blancos) no encuentran comparación en ningún pintor madrileño de su tiempo, a no ser de manera mínima en Carreño por 1660. Un aspecto también rizado adquiere el sinuoso contorno del oscuro paraje que sirve de refugio al santo, en mayor grado de lo apreciado en el lienzo de Corella, mientras que el desenfado en la factura y la brillantez del rojo manto cardinalicio no están muy lejos de los valientes alardes cromáticos del mismísimo Valdés Leal.

Pero hablar de De Leito es hacerlo inevitablemente de *vanitas* y bodegones. Entre las más significativas se cuentan desde luego la que fue de la colección García Diego y Ortiz, en propiedad particular (Fig. 14)³¹, y las dos que lo fueron de la colección de los Duques del Infantado en el castillo de Viñuelas, hoy en paradero desconocido (Figs. 15 y 16); todas firmadas y compuestas de igual forma³². Su peculiar ejecución pictórica, plenamente acorde con el cuadro del Museo del Prado, define

uno de los capítulos más homogéneos y característicos de este, por otro lado, acomodaticio autor.

Elemento común en ellas es la representación de la *Deesis*, expresión de la inexorable Justicia Divina³³, pero también el reloj de mesa, referido al no menos inapelable transcurrir del tiempo, el libro desencuadernado y abierto con las hojas dobladas –lo fugaz o el deterioro de la memoria–, un perfumero –la volatilidad y la frivolidad de lo mundado–, las joyas y los objetos preciosos (collares, cadenas, sortijas, broches, algún dije y una venera santiaguista), así como un retrato de faltriquera –la memoria de la amada–, un brillante recipiente con monedas de oro y plata y otros ricos frascos o una opulenta urna de bronce. Y en las que fueran de los duques del Infantado, la calavera –la muerte misma–, la corona de laurel –los honores terrenales– y el candil de pie con luces ya mortecinas, metáfora de cómo se extingue la vida. Un completo jeroglífico en suma de la futilidad de la existencia terrena.

Los elementos se disponen sobre un mantel, en una atmósfera misteriosa y nocturna. A un lado, amontonados, todos los objetos preciosos: cadenas, collares, broches, el retrato amatorio, las monedas y en algún caso un cofre abierto, detrás; más al fondo, arriba, la evanescente *Deesis*, con Cristo resucitado, sentado con la cruz, y San Juan Bautista y la Virgen arrodillados como intercesores, entre nubes, con acompañamiento de ángeles y acaso otros santos, siempre en cuadros semi-iluminados con apariencia de visión lejana. En el centro queda el reloj, de similar y de esmerado diseño, que se adorna con figurillas de una estilización manierista, y en lado contrario el libro y el espejo, cuya superficie no llega a refle-

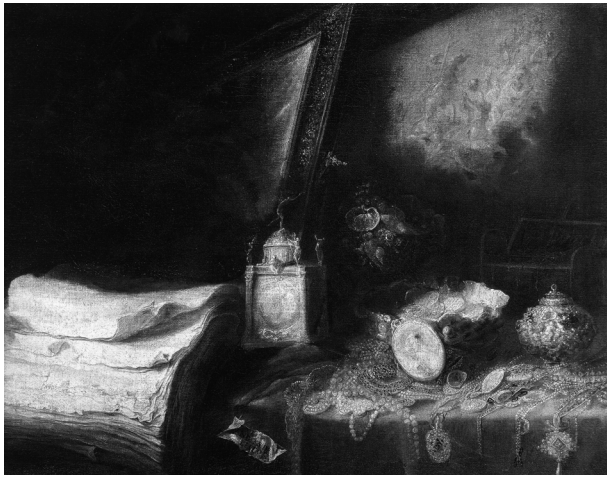


Fig. 14. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, colección particular.



Fig. 15. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, paradero desconocido (antes col. Duques del Infantado).
Foto Archivo Moreno. I. P.C.E., Ministerio de Cultura.

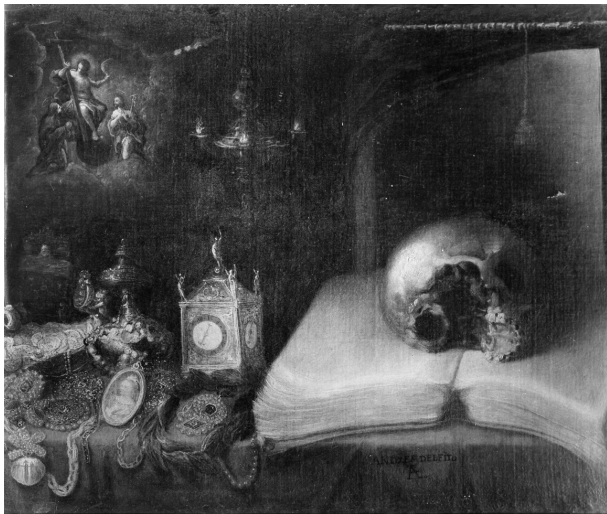


Fig. 16. Andrés de Leito. *Vanitas*. Madrid, paradero desconocido (antes col. Duques del Infantado).
Foto Archivo Moreno. I.P.C.E., Ministerio de Cultura.

jar ninguno de los objetos. En los dos lienzos que fueron de la colección Infantado en este mismo lado se dispone la calavera, bien sea debajo o encima del libro, y detrás del reloj, en la penumbra, el candil, cuyas llamas tienen como aquél señala el tiempo contado. Son elementos en los que hemos de poner nuestra atención.

Escasa relación guarda con esto la luminosa y muy ordenada *Vanitas* (91 x 202 cm.) adquirida por la Real Academia de San Fernando (inv. 1.430), en la que los objetos, muchos los mismos pero siempre de distinto diseño, se disponen de manera ordenada y muy separados entre sí sobre un mantel y delante de una ventana (Fig. 17). Su factura ni siquiera tiene que ver con la

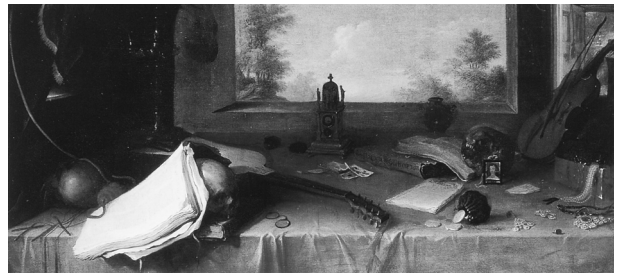


Fig. 17. Anónimo. *Vanitas*. Madrid, Real Academia de BB. AA. de San Fernando.

Anunciación de Segovia, por mencionar la más diáfana de las composiciones que hoy sabemos suyas³⁴. Es por todo ello a nuestro juicio una atribución a poner en cuarentena.

A la colección Blanco Soler perteneció hasta hace no mucho una *Vanitas*, firmada “ANTONIO PEREDA / FECIT” (Fig. 18), que no llegó a ser incluida por los profesores Angulo y Pérez Sánchez entre las creaciones relacionadas con el vallisoletano³⁵ y que recientemente ha sido analizada como obra autógrafa³⁶. Nada sino la firma justifica sin embargo pensar en semejante autoría, pues carece de su minuciosa y adornada precisión en el dibujo, su característica ejecución pictórica y su concreción plástica, presentando por el contrario el aspecto acuoso y ensoñado de las firmadas por de Leito, aunque de composición menos elaborada y de factura más seca. La relación con las dos pinturas otrora conservadas en el castillo de Viñuelas es muy estrecha³⁷. Sobre una mesa cubierta con un mantel rojo y desbordada de objetos, que sobresalen iluminados en el primer plano de una oscurísima estancia —Cherry llegó a preguntarse si Leito no pintaba estos temas de noche—, descansa abierto un libro

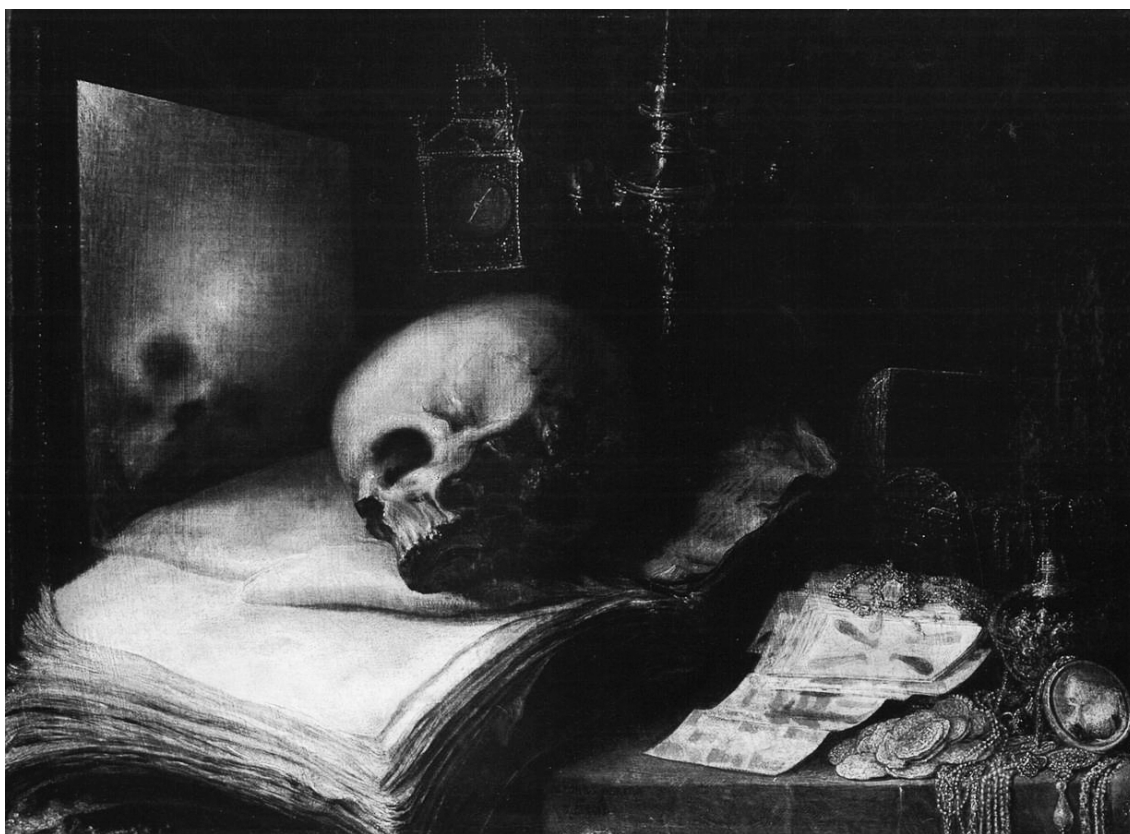


Fig. 18. *Andrés de Leito. Vanitas. Madrid, antes colección Blanco Soler.*

viejo y desencuadernado y sobre él una calavera que siniestramente redobra su imagen en el reflejo tenebroso de un espejo, dejándose ver en segundo plano un reloj de mesa y un candil cuyas llamas se extinguen. La mortecina luz de éste extrae de la oscuridad los destellos metálicos, como pespunteados, de la propia lámpara, el reloj y un pequeño cofre abierto del que proceden las riquísimos collares, cadenas, colgantes y demás joyas que con los naipes, las piezas de oro y plata, un retrato femenino de faltriquera y un precioso perfumero de cristal azul y oro se desparraman por la mesa, llegando a colgar varias cadenas fuera de ella. El escorzo de la calavera, muy del gusto de Pereda pero sin su convincente e inconfundible plasticidad³⁸, adolece de cierta imperfección y dureza, de igual modo que las versiones del castillo de Viñuelas. El libro, deteriorado por el tiempo, posee la apariencia reblandecida de los propios, y los demás objetos son casi exactos, comenzando por el retrato amatorio, con la miniatura de una joven en actitud melancólica, virtualmente idéntico al que aparece en dos de las versiones firmadas, siendo los naipes de la baraja española, habituales en otras pinturas del tema —así en Pereda—, el único elemento nuevo, como expresión el azar, pero también del juego mismo en calidad de imagen de los vicios humanos. El espejo, en el que la belleza busca su afir-

mación y que en este caso devuelve el propio rostro de la muerte, alude claramente a la vanidad. La ausencia por el contrario de la vaporosa representación del Juicio Final, tan definitoria en sus otras versiones, supone una limitación en lo compositivo y en la lectura misma del tema, si bien se diría que una de las imprecisas figurillas que remata la caja del reloj lleva una cruz, lo que puede entenderse como una alusión sutil al tema de la Redención.

Del análisis estilístico y el aspecto de los distintos elementos se infiere que la firma legible en el frente de la mesa es todas luces apócrifa, cosa aunque infrecuente no excepcional, y que estamos en definitiva ante una creación del mismísimo de Leito. Pereda, de quien nos dice Palomino que era analfabeto³⁹, acostumbraba a trazar la suya con grandes letras capitales latinas bien formadas, a veces en acomodación perspectiva, que nada tiene que ver con la descuidada escritura que aquí declara su autoría.

Capítulo de gran interés en la obra de Andrés de Leito es desde luego el de los bodegones⁴⁰, en los que la técnica fogosa y el brillo espumeante de los accesorios ha llevado a Pérez Sánchez advertir un sentido de la luz y el color concordante con el de los florentinos Cecco Bravo, Orazio Fidani, o el flamenco-toscano Livio Meus, con



Fig. 19. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con figuras (El invierno)*. Madrid, colección Juan Abelló.



Fig. 20. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con figuras (El otoño)*. Madrid, colección Juan Abelló.



Fig. 21. Jacob Matham, según P. Aertsen. *Bodegón de cocina con figuras*. © Trustees of the British Museum.

nexo por establecer⁴¹. Pero como bien ha subrayado en relación con los lienzos de la colección Abelló (106,5 x 165 cm.) (figs. 19 y 20), sus composiciones enlazan con la pintura flamenca del siglo XVI, especialmente Aertsen, a través de grabados de Jacob Matham. Se hace esto patente sobre todo en el *Bodegón de cocina con figuras*, conocido como *El invierno*⁴², en el que una joven, acosada por un hombre de sombrero exótico que bebe o se lleva una tajada a la boca, aparece sosteniendo una bandeja metálica con un asado de ave. La relación con el grabado de Jacob Matham (1603) sobre composición de Pieter Aertsen⁴³ —“con privilegio de Su Majestad Católica”—, en el que una mujer sentada en la cocina pre-

parando unas aves se gira al notar la mano de un rudo campesino sobre su hombro, es en efecto incuestionable, si bien los demás elementos y modelos figurativos y la composición como tal en nada se asemejan (Fig. 21). De Leito, que como en otras importantes pinturas ya analizadas nos sorprende no firmando —no así en otras de menor entidad—, retrata una despensa opulenta, con ricas viandas sobre una repisa cuyo frente aparece labrado con la misma profusión y adorno que las vasijas, presidiendo el conjunto un fastuoso frutero barroco de plata con exuberantes asas, patas de garras y formas henchidas, lleno de uvas y manzanas; casi una firma. Hay



Fig. 22. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con carne*. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.

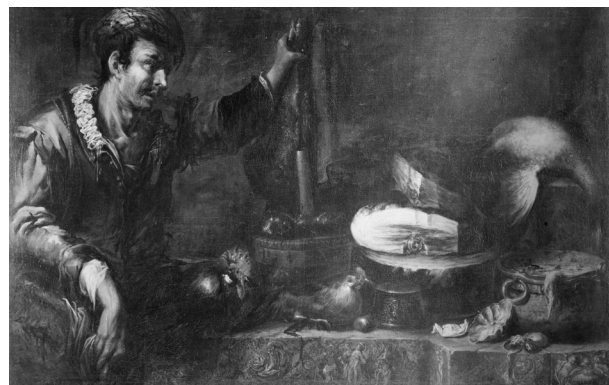


Fig. 23. Andrés de Leito. *Bodegón de cocina con pescado*. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.

también un no menos suntuoso jarrón, una botella, un pastel, un queso, una hogaza depan y un ave sin desplumar, y entre las sombras se adivina al fondo el brillo de un perol de cobre colgado. Una escena para el placer de los sentidos y de inequívoco componente erótico, como subraya P. Cherry, sin el contrapunto a lo mundano que introducen Aertsen o Beuckelaer, como con su referente luego Velázquez, en la incorporación al fondo de algún pasaje o parábola evangélica, en entorno o estancia adyacente⁴⁴. En lo cromático la homogeneidad con obras como la *Vanitas* que fue de la colección García Diego y la *Expulsión de los mercaderes* resulta incontestable.

La segunda *Cocina con figuras* de la colección Abelló, conocida como *El otoño*, desarrolla una composición análoga, de oscura atmósfera, con una joven que porta una bandeja con membrillos, granadas y uvas, detrás de la cual asoma un campesino que acaricia insinuante una tórtola y que recuerda en sus facciones al rudo personaje de estampa de Matham. En la repisa, cuyo frente aparece también en este caso labrado, ahora con algún elemento figurativo, hay cardos, berzas, un melón, membrillos y más granadas, así como un recipiente metálico repujado, con tapa, turrónes, ristras de ajos y de embutidos, en disposición escalonada. En la pared cuelgan un costillar y algunas de aves.

El ingrediente erótico de la escena, ordenada en sentido inverso a la anterior, es el mismo, como posiblemente también en la desaparecida *Mujer con cisne* que mal conocemos hoy sólo por una oscura fotografía, en la que también aparece un hombre en la penumbra⁴⁵. Pero quizá el impreciso elemento figurativo de los relieves de las repisas -acaso una escena de significación religiosa por desentrañar- ponga el contrapunto moral, como se da en uno de los lienzos del Instituto Amatller, de un modo desde luego más forzado que en Aertsen. Parece cuestionable, no obstante, que ambas pinturas formaran parte de un ciclo de las Estaciones, como se ha dado entender⁴⁶, pues frente a la avenencia del bodegón de *El*

otoño, con sus frutos de temporada (melones, uvas, membrillos, granadas), la unidad de los elementos de *El invierno* resulta inespecífica.

Una contraposición más nítida se da entre los dos lienzos firmados del Instituto Amatller de Barcelona: *Bodegón de cocina con carne* y *Bodegón de cocina con Pescado* (104 x 164 cm); también en este caso con las figuras, hombre y mujer, en lados opuestos (figs. 22 y 23). Cherry sugiere que ambas pinturas se interrelacionan de un modo más estrecho, considerando que el hombre mira con expresión de deseo a la muchacha que hacendosa limpia el pescado en el otro lienzo⁴⁷. Parece excesivo entenderlo en estos términos, más allá de la manifiesta antítesis de contenidos. Cabría pensar así mismo en una contraposición dialéctica del temperamento sanguíneo y el flemático, plasmada también de forma explícita en el gesto de las figuras, pero es muy escaso el margen imaginable para los complementarios. Se ha hablado incluso de la oposición entre el Carnaval y la Cuaresma; sin embargo la opulencia del bodegón de pescado, con el espléndido y aparatoso recipiente de refrigerar, en el que la nieve enfría una suntuosa jarra, una frasca y unos mariscos, se nos antoja reñida con una idea verdaderamente cuaresmal -abstinencia sí (queso y pan, además de pescado; también ostras), mas no desde luego ayuno-, en oposición al bodegón de carne. Qué duda cabe que los manteles cuaresmales de las grandes mesas desbordaban excelencia y abundancia, y en mayor grado. En tal sentido en ningún caso hay que entender que tal bodegón de pescado sea de vigilia, pues la contraposición de ambos en modo alguno comporta así la natural entre cocina parva y cocina magra⁴⁸.

Un ave muerta sin desplumar, análoga a la de "El otoño", un par de pollos vivos, un jamón, unas libras de carne y una buen nutritiva sopa de ave, en una olla junto a la que vemos unos menudillos y una plumas, componen, con un molde y diversos cacharros, el bodegón de la segunda cocina, en la que asume el protagonismo el ya

referido personaje masculino, de ajadas ropas y mirada vidriosa. El friso labrado que adorna la repisa de piedra presenta una escena de martirio que se ha identificado con la degollación del Bautista, con lo que se dio en entender ambos cuadros podrían tener algún significado religioso⁴⁹ y aun la contraposición de la muerte cristiana al deseo carnal⁵⁰; de otra forma, y cuando menos, la mera inserción moralizante y dignificadora de una humilde pintura de género mediante un tema cristiano. El relieve del lado derecho es una tarja labrada entre dos *putti* en la que el artista dispone su firma (“ANDRES DELEITO”); los de la repisa del pescado son ornamentales, si bien no falta una figurilla infantil, y la firma se aparece entre los elementos vegetales (“ANDRES DELEITO / F.”).

Es en estas composiciones donde de Leito se manifiesta en su mayor bravura pictórica, de modo particular en el tratamiento de figuras humanas y las ropas, con largas pinceladas, en una ejecución rápida y sin vacilaciones, de igual forma que en los ramajos y las plantas de la *Magdalena* de Corella. Pero la penumbra se adueña una vez más de la escena y envuelve las viandas en una atmósfera que deshace en gran medida toda tactilidad, como hace sin limitaciones en los cuadros de *vanitas*. Sus recursos técnicos van sin embargo más allá de las dos fórmulas así conciliadas, pasando de lo matérico a una ligereza casi etérea, de las formas deshinchadas o espumosas a las concreciones táctiles y de la transparencia y la brillantez cromática a las texturas grumosas, los contraluces, lo esponjoso o lo difuso, con un particular sentido de color –su principal baza, como entendió Ceán– que en ocasiones se aproxima al siempre más versátil Mateo Cerezo.

En el catálogo de la obra pictórica de Andrés de Leito hay que incorporar también un *Bodegón de peces* (78 x 99 cm) de la colección Santamarca, de Madrid (Fig. 25), tenido antes por creación del napolitano Giuseppe Recco y supuesta pareja de otro, copia del firmado por el burgalés perteneciente al museo de San Carlos, de México, que siguiendo a Pérez Sánchez asignan Buendía y Gutiérrez Pastor al propio Cerezo el joven⁵¹. El mismo Pérez Sánchez hizo notar sin embargo que el aspecto labrado de la repisa en la que están los peces y los demás objetos, en talla con motivo de roleos, es común a algunos bodegones de A. de Leito, y la atribución consta ya en Cherry en grado de sugerencia⁵².

El lienzo representa sin duda un puesto de mercado en una vieja construcción palaciega, con un capazo, del que se desparraman sobre la losa los peces, junto a una perola, en la que otros están a remojo, y un utensilio de descamar, y otros pescados (jureles o pescadillas) en una repisa algo más elevada, al fondo⁵³. Hay elementos que evidencian un estrecho parentesco con la pintura de Cerezo, como el modo de plasmar las calidades metálicas de la cazuela de cobre o el aspecto de los pescados

principales, sin rayar en su altura. La ejecución apunta así a de Leito bajo influencia del burgalés, desde el adorno de la repisa a la menor tersura de los peces, o la blandura del que cuelga medio fuera del perol –de igual modo una cabeza de pollo en la cocina de carne del Instituto Amatller–, así como la atmósfera y un cierto descuido en el desarrollo perspectivo de la columna.

En el comercio artístico madrileño apareció hace tres años una *Naturaleza muerta con dos pescados* (óleo sobre lienzo, 40,5 x 55,5 cm.), de tonos rojizos, que fue convenientemente atribuida a de Leito y que representa dos besugos o doradas, de lomos plateados, detrás de las cuales emergen, en la indefinición de la penumbra, un limón cortado, las formas redondas de un par de cebollas, las hojas de alguna verdura y el perfil acaso de algún cacharro (Fig. 24)⁵⁴. En lo estilístico es también pintura deudora de Cerezo el joven y cercana a la manera del napolitano Giuseppe Recco, pero la valentía en los trazos oscuros que definen las formas y en el más impreciso dibujo de las verduras y elementos del segundo plano, la entonación rojiza, derivada de la imprimación y el descuido en la preparación, del que en buen grado resulta la fatiga de propio lienzo en el área de los segundos planos⁵⁵, mueve en efecto a considerar seriamente su atribución a de Leito, mostrando en lo tonal y en factura una notoria proximidad al de la Fundación Santamarca⁵⁶.

En lo que se refiere a aspectos personales del artista, lo esencial de lo conocido está en su testamento, dado en Madrid el 11 de julio de 1663, que P. Cherry publicó algo extractado y que ahora transcribimos íntegro⁵⁷. En él, las referencias esenciales a la serie de San Francisco de Segovia y lo relativo a las pinturas que tenía encomendadas antes de caer enfermo, como va dicho. También por él sabemos que era hijo de Francisco de Leito y de Adriana Ramírez, que tuvo dos hermanos, Francisco y Domingo y que casó con Úrsula de la Heras, sin que por entonces (1663) tuvieran descendencia. No hay sin embargo indicación de dónde vivía en Madrid ni de dónde había de ser enterrado, más allá de la disposición de que, llegado el caso, lo fuera en su iglesia parroquial, lo que habla a las claras de que carecía de vivienda en propiedad. Consta por el contrario que había heredado conjuntamente con sus hermanos unas casas paternas en la villa Valdemoro, pendientes de partición. Nombró por testamentarios a su mujer, a Julián de Paredes y a María van de Pere, a quien dice “mi señora”. Cherry se pregunta sobre el significado exacto de tal deferencia –¿parentesco?, ¿servidumbre? (todo puede ser)–, para concluir aclarando que María era hermana del pintor Antonio van de Pere y que había estado casada con Cristóbal de las Heras, hermano de la mujer de Andrés de Leito. No otra cosa sabemos de este asunto, pero quizá no está de más recordar que van de Pere había sido a la



Fig. 24. Andrés de Leito. Bodegón de peces. Madrid, colección Santamarca.

postre el artista llamado a pintar en 1600 la bóveda de la iglesia de Valdemoro, en lo que bien habría podido mediar de Leito, vinculado de alguna forma a esta localidad.

La revisión de los libros sacramentales a la búsqueda de una partida de bautismo ha sido infructuosa por lo que se refiere al pintor⁵⁸, pero en el libro de bautizados de la iglesia de Santa María de la localidad se registra el 29 de octubre de 1608 el bautizo de Úrsula de las Heras, hija de Francisco de las Heras y Quiteria de la Huerta⁵⁹. Las variables concurrentes –nombre, apellido, cronología y relación local– parecen demasiado específicas para pensar en una coincidencia, y la fecha no hace, por lo temprana, sino reforzar nuestras dudas de que de Leito siguiera en activo en la década de 1680, como afirma Ceán Bermúdez, pues en supuesto de que no fuera menor que su mujer sería ya por entonces un hombre de más de setenta años. Ciertamente es que en este plano nos movemos en niveles puramente especulativos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Testamento de Andrés de Leito.

Madrid 11 de julio de 1663, ante Antonio Rodríguez.

AHP de Madrid. protocolo 9084, fols 345r-346v.

Publicado parcialmente por P. Cherry, *op. cit.*, p. 539

“Testameno de Andres de Leyto Ramirez

En en nombre de Dios amen. Sepan quantos esta publica escriptura de testamento ultima y postrera boluntad vieren como yo Andres de leyto Ramirez Pintor, hijo legitimo de francisco de Leyto y Adriana Ramirez su muger difunctos que santa gloria ayan estando enfermo



Fig. 25. Andrés de Leito. Bodegón con dos pescados. Madrid, colección particular.

de la enfermedad que Dios Nro Señor fue seruido de Darne pero en mi Juiçio y entendimento natural creyendo como firmemente Creo en el misterio de la santissima Trinidad Padre hijo y espiritu santo y en todo aquello que tiene cree y confiesa la Santa madre yglesia tomo por mi yntercesora y abogada a la Virgen santa maria y a todos los Sanctos y Sanctas de la Corte del Cielo para que ynterçedan por mi Alma y deseando ponerla en carrera de salbacion ago y ordeno mi testamento en la manera siguiente-

-Lo primero encomiendo mi alma a Dios nro Señor que la crio y redimio con su preciosa sangre y el Cuerpo Mando a la tierra Donde y para la que fue formado y quando a boluntad de su diuina Magd fuera seruido de lleuarme de la presente vida mi cuerpo sea sepultado en la parroquia donde fuere parroquiano al tiempo de mi fallecimto. en la parte donde eligieren mis testamentarios y mi entierro y acompañamiento y cantidad de misas por mi alma todo se lo dejo a dispusicion y boluntad de mis testamentarios con que las misas que se dijeren no sea menos de çiento abiendo con que mandarlas decir con todo lo demas que pudiera acer sobre que les encargo las conciencias=

-Mando a las mandas forçocas y acostumbradas vn real para todas ellas con que las aparto del dro de mis bienes.

-Declaro me dio d. Juan Baupta que biue junto a la parroquial de S Sebastian desta villa nueue seras de carbon con ditamen que le hiciera vna pintura del nacimiento de nro Señor y auriendola hecho se ajustaria el precio y Dandome Dios Salud. Y estoy determinado a hacer a dha pintura y no ha co(n)stado hauersela hecho y entregadosela mando se ajuste con el susodho lo que ymporta dha (sic) carbon se le pague.

-Declaro que el Thes^{or} del conde de chinchon que no me acuerdo de su nombre me a dado cien rreales en

quenta de haverme encomendado le hiçiera dos lienços de pintura a mi eleçion y asta agora no los e echo y no los pudiendo açer se le buelban los dhos cien rreales.

-Declaro hice diferentes pinturas a ynstancias del padre fray hernando de la Rua guardian que fue del convento de S^{to} fran^{co} de Segovia. y en dha ciudad, y retocado de lo qual me deue cantidad de mrs mando se ajuste y se cobre la cantidad que me esta deuiendo

-Declaro quedo por fin y muerte de dhos mis padres una casa en la villa de Baldemoro y otros bienes quiero se aga particion y benga a cada vno lo que nos toca entre francisco y domingo de leyto mis hermanos y la parte que me tocara benga a mis herederos.

-Y declaro que estoy cassado con dona Vrsola de heras mi muger y de nuestro matrimonio no tenemos ningun hijo al preste. Mas es mi boluntad que se digan por mi yntencion ocho misas por las personas de quien las pueda ser a cargo de alguna cosa que no me acuerdo.

-Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo en el contenido deyo y nombro por mis testamentarios y albaceas a Julian de Paredes y a Maria de bandeper mi sra y a la dha doña Vrsula de heras mi muger y a cada vno dellos ynsolidum a los quales doy todo mi poder cumplido para que entren en todos mis bienes muebles y raices y dellos vendan los necesarios y de su valor cumplan y paguen este mi testamento y les doy este poder en tiem-

po que fuere necesario acer que sea pasado el Año del Albacea(z)go y cumplido y pagado este mi testamento en el rremanente que quedare de todos mis bienes muebles y rraices dros. y acciones que en qualquier manera me pertenezcan deyo y nombro por mi heredera Unica en todos ellos a dona Vrsula de heras mi muger que quisiera tener mucho que dejarla esto por quanto no tengo herederos ascendientes ni descendientes forçosos

-Mando vna pintura A Angel heras la que la dha mi (mu)ger gustare.

-Y con esto reboco y anulo y doy por de ningun valor ni efeto otros qualesquier testamentos cobdiçilos poderres para testar qualesquier dispusiciones que antes desta aya hecho y ortorgado por escripto o palabra que quiero que ninguna balga ni agan fee en juicio ni fuera del salbo este que al preste otorgo que quiero que balga por mi testamento ultima y postrimera boluntad y en aquella uia y forma que de dro mejor lugar aya y asi lo otorgue ante el preste escriuano y testimos en la V^a de Madrid a once dias del mes de Jullio de mil y seiscientos y sesenta y tres años siendo testigos Juan fernandez el m^{or} y Juan fernandez su hijo y Acasio martin Phelipe figueroa francisco de Madrid residentes y vecinos desta corte y el otorgante a quien yo el ss^{no} doy fee conozco lo firmo

Andres de Leito

Ante mi Ant^o Rodriguez

NOTAS

¹ En sus pinturas, donde firma con mayúsculas y donde no establece nítida separación entre la preposición y el apellido, su nombre aparece no obstante siempre como DELEITO.

² Alfonso. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 336.

³ Acisclo A. PALOMINO, *El Parnaso español pintoresco laureado*, en *El Museo pictórico y Escala óptica*, ed. Madrid, Aguilar, 1947, p. 978. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, III, p. 34) no hace sino seguir a Palomino, al afirmar que “Leyto se distinguió en los bodegones, en que pocos le aventajaron”.

⁴ Nada dice sobre Cerezo ni sobre de Leito Lázaro DÍAZ DEL VALLE, quien, en contra de lo que se ha dado en entender, en su *Origen e ilustración de nobilísimo y Real Arte de la Pintura* (1656) presta escasa atención a los “Pintores Españoles Famosos”, ocupándose preferentemente de los de la Antigüedad y de los italianos, siguiendo en lo referido a éstos a Vasari.

⁵ A. CEÁN BERMÚDEZ, *loc. cit.* No hay noticia de un supuesto informe de 1680 que menciona Ingvar BERGSTRÖM (*Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid, Ínsula, 1970, p. 76), seguramente debido a una errónea traducción.

⁶ La reproduce Peter CHERRY, *Arte y Naturaleza. El Bodegón español del siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 240, fig. 174.

⁷ A. PONZ (*Viage de España* – Madrid, 1787, X, c. VIII, p., 248. 36) se limita a consignar: “36. En el Convento de San Francisco está pintada la Vida de San Francisco por un tal Andrés de Leyto, y otro profesor llamado Sarabia”.

⁸ La identificación de Sarabia con el pintor sevillano de este nombre es cosa de A. CEÁN, *op. cit.*, III, p. 34.

⁹ A.H.P. Madrid, prot. 9084, fol. 346r.

¹⁰ P. CHERRY, *op. cit.*, p. 237. A este retoque con colores parece referirse de Leito en su testamento (*infra*).

¹¹ PALOMINO, *op. cit.*, p. 977.

¹² Ninguna de estas pinturas aparece en la selección realizada por Castelar y Perea que terminó por pasar al Museo de la Trinidad, como ocurrió sin embargo con el *Jubileo de la Porciúncula* de Francisco Caro (Museo del Prado; depósito en el Museo de La Coruña). Nada hay que pueda identificarse en principio con pinturas de esta serie en el Museo Provincial, en la Catedral o en otras iglesias ni recintos conventuales segovianos. Del adorno de claustro de la hoy Academia de Artillería nada dice Diego QUIRÓS MONTERO, *Legado artístico del ex-convento de San Francisco*, Segovia, 1997.

¹³ Véase el apéndice documental.

¹⁴ José Manuel ARNAIZ, “Cuadros inéditos del siglo XVII español”, *Anuario del Departamento de Historia del Arte* III (1991), pp. 109-111. Con la misma atribución, en el Catálogo de la Exposición *Luces del Barroco. Pintura del siglo XVII e España*, Castellón de la Plana, enero-marzo 2005, pp. 62-63; también sin reserva, Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO y Ángel Mario CARREÑO (*Juan Carreño Miranda. Vida y obra*. Oviedo, 2007, p. 210), que no dejan de apreciar en su limitación cromática un poso rembrandtiano.

¹⁵ Recogido por Mercedes AGULLÓ, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* Madrid, 1981, p. 54.

- ¹⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño*, Avilés, 1985, p. 100.
- ¹⁷ Dan. 5.6 y Dan. 5.25.
- ¹⁸ Adam BARTSCH, *Le peintre graveur*. Viena, 1803, III, 265.1; FILEDT KOK, *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. The Muller dynasty*. vol. 2. Rotterdam, Sound & Vision Publications, 1999, p. 43, núm. 1.
- ¹⁹ Un planteamiento análogo a de Leito lo encontramos hoy en *Le Début du Film* de Miquel Barceló (1985), donde las nerviosas formas abocetadas de los espectadores emergen de la oscuridad de una sala cinematográfica abovedada y adornada con en sus muros con alguna escultura, en un encuadre oblicuo de profunda perspectiva que concluye en el destello luminoso de la pantalla.
- ²⁰ Mostrada en la exposición *El Alcázar Restaura- 2007*, celebrada en los sótanos de la fortaleza; sin catálogo. Su limpieza, más que restauración es ya de hace algún tiempo y no ha suprimido la falsa fecha, en blanco.
- ²¹ El complicado garabato que figura tras el nombre del pintor es sin duda una rúbrica. El monograma no parece expresión del término *faciebat* sino la misma firma monogramada del pintor: “AN LF: AN(dres) L(eito) F(ecit).” Está con algunas variantes en otras pinturas suyas. La fecha “ANO 1602” es burdo añadido.
- ²² Un detenido estudio técnico de la pintura de Andrés de Leito, en Rafael ROMERO, *El bodegón español del Siglo de Oro. Su naturaleza oculta*. (en prensa). En el análisis de algunos aspectos técnico de una de las cocinas de la colección Abelló, señala la existencia de unos trazos caóticos “realizados a pincel con gran soltura y ligereza y pintura muy oscura bastante fluida, directamente sobre la preparación”, que pueden sin duda compararse con lo que aquí se aprecia sobre todo en el contorno de la cabeza de la Virgen, resaltándola sobre la cortina.
- ²³ Sobre el simbolismo de la piedra de forma cúbica en relación con la pintura de temática ascética, pero también como oposición a la siempre inestable esfera, véase Rafael GARCÍA MAHIQUES, “‘Sedes Virtutis quadrata’. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes”, en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el Arte y en la Literatura del Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 2000, pp.209-223.
- ²⁴ F. H. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949, núm. 14; en ed. Van Gent & Co., 1974, p. 194, núm. 14: Anteriormente en Daniel FRANCKEN, *L’Oeuvre gravé des van de Passe*, París, 1881, 317. Lleva la inscripción: “S. MARIA MAGDALENA, / Heu nimum placui mundo, nec Magdalis essem/ Munda, nisi Christo sanguine tota forem / / Wil. Pass. Fe.”. Forma parte de la serie *Pecadores Arrepentidos*, ca. 1616.
- ²⁵ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, (dir.) *Inventario artístico de Palencia*, Madrid, 1980, vol. II, p. 96. Se resalta en el inventario como pintura de calidad destacable. Según muestra la reproducción fotográfica correspondiente, estaba entonces alojada en un retablo de traza clasicista.
- ²⁶ Valga el caso del ejemplar conservado del Fine Arts Museum de San Francisco.
- ²⁷ Galería Coll y Cortés, Madrid. Procede de colección particular madrileña.
- ²⁸ Véase sobre éste, H. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y Arquitecto*, Madrid, 1983, p. 86 y 138, y en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición IV Centenario, Granada 2001-2002, pp. 87-88.
- ²⁹ Al ejemplar del Museo de Prado (Cat. 626) hay que añadir el del palacio arzobispal de la Zubia (Catedral de Granada) y otro del mismo museo catedralicio granadino. No hay duda de que el mismo Herrera Barnuevo se inspiró en parte en Alonso Cano para su *San Jerónimo penitente* del monasterio de El Escorial, a pesar de su representación frontal, que hay que relacionar de otro lado con una figura la gran *Crucifixión* de Tintoretto (Venecia, S. Rocco).
- ³⁰ P. CHERRY ha resaltado en diversas ocasiones el escaso naturalismo de las *Vanitas* de A. de Leito, cuya visión vaporosa de las formas resulta contraria a la todo afán de objetividad (Cf. William B. JORDAN y Peter CHERRY, *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid, Ediciones El Viso, 1995, p. 99).
- ³¹ Propiedad en la actualidad de doña María Márquez de la Plata.
- ³² Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (com.), *D. Antonio Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1978, núm. 56. La *Vanitas* que fue de García Diego muestra un papel doblado, con la firma ANDRES DE/LEITO F.; en al menos una de las que fueron de los duques del Infantado aparece un monograma análogo al de la *Anunciación* de Segovia, que reproduce Cavestany.
- ³³ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. Catálogo de la exposición. Madrid, 1983, pp. 112-113; *La Nature Morte espagnole, du XVI^e siècle à Goya*. Paris, Office du Livre, 1987, p. 12 (en Tokio, 1992, *Pintura española de bodegones y floreros*, pp. 107, núms. 33 y 34, en japonés); literalmente en Joan Ramón TRIADÓ, *El Bodegón*, Barcelona, Carroggio, 2003, pp. 74-77. Javier MOYA MORALES et alt. (Catálogo de la exposición *Real Chancillería de Granada. V Centenario. 1505-2005*, Granada, 2005, p. 32; figs. en pp. 145 y 258) valoran esta *Vanitas* como jeroglífico de la Justicia Divina. La difusa representación del tema sacro motivó que en algún momento se llegara a pensar que lo pintado en la que fue de la colección García Diego era el Bautismo de Cristo (*Velázquez y lo Velazqueño*. Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte. Madrid, 1960, p.119).
- ³⁴ Como obra de Deleito en E. VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 91. Se incorporó a los fondos de la Academia con esta atribución en el 2001 (M.S.A., en *Real Academia de San Fernando Madrid. Guía del Museo*. Madrid, 2004, p. 134).
- ³⁵ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña. Segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1983. No se menciona siquiera entre las obras de atribución recusada.
- ³⁶ E. VALDIVIESO, *op. cit.*, p. 90. Señala que es obra firmada en 1665 pero que la fecha no resulta visible en la actualidad.
- ³⁷ El propio profesor Valdivieso no deja de indicar que los elementos son los mismos, entendiendo sin embargo que esta pintura, que estima de Pereda, serviría de modelo a de Leito en las suyas.
- ³⁸ Pereda tomó sin duda alguna de las suyas del *De Humanis corporis fabrica libri septem* de Andrea Vesalio (Basilea, 1543) –secunda noni capitis–, figura, p. 38.
- ³⁹ PALOMINO, *op. cit.*, p. 959. Destaca que tenía una excelente biblioteca, especialmente de pintura y en varios idiomas, pese a lo cual “no sabía leer ni escribir (cosa indigna, y más en un hombre de esta clase) de suerte que, para firmar un cuadro, le tenían que escribir la firma en un papel”.
- ⁴⁰ Su estudio viene siendo continuado desde Ramón TORRES MARTÍN (*La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona, 1971, pp. 79-80) que reprodujo por vez primera las Cocinas con figuras entonces en la colección Sucesores de Rodríguez y Jiménez, hoy en la colección Abelló.
- ⁴¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *D. Antonio de Pereda*. n 56; *Pintura española de bodegones...*, p. 112. Ángel ATERIDO (*El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edilupe, 2002, p. 81) subraya que en apreciación del mismo autor el nexo existente es una incógnita. Aún más complejo resulta si como parece de Leito muere por 1663, dada la estrecha proximidad cronológica.
- ⁴² La identificación no es unánime, siendo mencionado en ocasiones como “El Invierno” (cf. R. ROMERO, *loc. cit.*).
- ⁴³ F. H. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam, Menno Hertzberger, vol XI, s.a., p. 232, núm. 323 (B.166).

- ⁴⁴ En el caso del referido grabado de J. Matham, un pasaje alusivo a la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, como en los otros de la serie; la parábola del Hijo Pródigo o la Cena de Emaús.
- ⁴⁵ Véase P. CHERRY, *op. cit.*, fig. 174. Reproducción de una fotografía de la Witt Library. Courtauld Institute of Art.
- ⁴⁶ Es aspecto particularmente recalado por A. ATERIDO, *op.cit.*, p. 80.
- ⁴⁷ P. CHERRY, *op. cit.*, p. 237.
- ⁴⁸ En su forma más conocida en dos famosos grabados de Hieronymus Cock (1563) sobre composiciones de Brueghel el Viejo (Bartsch. 154 y 159).
- ⁴⁹ Así apreciado por Pérez Sánchez, según W. B. JORDAN y P. CHERRY (*op. cit.*, p. 100) y A. ATERIDO, *op.cit.*, p. 80.
- ⁵⁰ P. CHERRY, *op. cit.*, p. 240.
- ⁵¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ *Colección Santamarca, Pinturas restauradas en 1983 por la Fundación Banco Exterior de España*. Madrid, 1984, p. 42, núms. 16 y 17; Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Mateo Cerezo (1637.-1666)*. Burgos, 1986, p. 154. La limpieza de este lienzo en 1683 mostró sin embargo la dispar calidad respecto a su supuesta pareja.
- ⁵² P. CHERRY, *op. cit.*, p. 247, nota 124.
- ⁵³ R. BUENDÍA e I. GUTIÉRREZ PASTOR (*loc. cit.*) señalan que este bodegón o acaso una copia fue fotografiado por el Servicio de Recuperación, núm. 9616.
- ⁵⁴ Agradezco su conocimiento y las apreciaciones estilísticas, así como la imagen que reproduzco, a Ismael Gutiérrez Pastor.
- ⁵⁵ Véase sobre este particular R. ROMERO, *op cit.* (en prensa), referido sin embargo a los cuadros de la colección Abelló.
- ⁵⁶ Hay que recusar por el contrario la autoría de Andrés de Leito en la *Naturaleza muerta con armadura* vendida en Madrid (Durán, mayo de 1987) y en tres ordenados bodegones con festones y frutos localizados de antiguo en colección particular, que figuran como suyos en el fondo del Archivo Mas-Amatller, núms. G-51521-51523.
- ⁵⁷ Véase apéndice documental.
- ⁵⁸ A. P. Valdemoro. Revisados los libros sacramentales de bautizados 3 a 5 (1598-1629), no se registra el bautizo de ningún de Leito (Deleito, De Leyto), excepto el de cierta María, hija de Juan Fernández de Leyto e Isabel García, el 20 de diciembre de 1613.
- ⁵⁹ A. P. Valdemoro, Libro III-5 (Bautizados: 1604-1613), fol- 107v: “En la villa de Valdemoro en veynte y nueve dias del mes de octubre de mil y seiscientos y ocho años yo Alonso fernz teniente cura baptice a ursula hija legitima d fran^{co} de las heras y de su muger quiteria de la huerta y nacio e diez y ocho del dho mes fueron sus padrinos gaspar de huerta y lucia de huerta testigos fran^{co} de ocaña correas y Michael fernandez por la verdad lo firme ff^o ut supra. Izdo Al^o fernndez Barquero”; al margen: “Michael / P^o”. Hermanos de Úrsula serían Matías (6 de junio de 1610) e Isabel (16 de junio 1612). En mismo Francisco de las Heras parece que estuvo casado con anterioridad con Isabel Pérez, con la que tuvo al menos dos hijos Josefa (25 de marzo de 1603) y Sebastián (2 de mayo de 1606). No hemos dado empero con la partida de bautismo de Cristóbal de las Heras.

Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid)

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 13 de septiembre de 2008-11-02
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008-11-02

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 7-18
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

El pintor Antonio Palomino realizó dos encargos para la iglesia parroquial de Navalcarnero (Madrid). En torno a 1707 se ocupó de una Virgen dando el rosario a Santo Domingo para el ático del retablo de la Virgen del Rosario (hoy retablo del Sagrado Corazón). Unos años después, en 1723, se desplazó a la villa para realizar tres pinturas murales para la bóveda de la nave central de esta misma parroquia, de las que sólo dos han llegado a nuestros días.

PALABRAS CLAVE

Barroco; Retablo; Pintura mural; Escuela española; Iconografía dominicana

ABSTRACT

The painter Antonio Palomino made two orders for the parish church of Navalcarnero (Madrid). Around 1707 dealt with a Virgin giving the rosary to Santo Domingo to the attic of the altarpiece of the Virgin of Rosario (today altarpiece of the Sacred Heart). A few years later, in 1723, travelled to the village for to make three murals for the vault of the nave of the same parish, of which only two have reached today.

KEY WORDS

Baroque; Altarpiece; Mural; Spanish School; Dominican Iconography.

No por conocido deja de ser interesante este pasaje artístico que relaciona la biografía de Antonio Palomino (1655-1725) con la villa madrileña de Navalcarnero¹. Hace casi cuarenta años el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez publicó la primera noticia sobre los trabajos del pintor de Bujalance en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Ofreció una atinada opinión –hoy todavía válida– sobre las pinturas que decoran la bóveda encamionada de su nave central y despejó muchas dudas y excesos atributivos sobre las que se exhiben en la capilla de la Inmaculada Concepción, conocida como capilla de la Virgen². Los estudios históricos recientes, realizados para el Plan Director de este conjunto parroquial, no han hecho más que confirmar estas atribuciones y ampliar el catálogo de obras de Palomino atesoradas en este magnífico templo³.

LA COFRADÍA DEL ROSARIO Y SUS RETABLOS

Nuestro recorrido ha de comenzar en el retablo de la desaparecida cofradía de la Virgen del Rosario. Su existencia como entidad organizada está documentada desde 1582, ajena a cualquier vinculación con la orden de los PP. Predicadores⁴. Debió de nacer al calor del fervor religioso despertado en la sociedad hispana por la victoria cristiana en la batalla de Lepanto (1571), atribuida a la Virgen del Rosario por el papa dominico Pío V.

La cofradía se regía según las leyes sancionadas por la costumbre, sin que haya constancia de la existencia de unas ordenanzas o constituciones escritas aprobadas por las autoridades del Arzobispado de Toledo. Anualmente, en los primeros días de octubre, los cofrades elegían un alcalde, dos mayordomos, un capellán, un escribano, un

procurador, un contador y dos priostes. Ellos eran los responsables de gobernar y administrar un pequeño presupuesto que se nutría principalmente de limosnas y donaciones. El dinero recaudado se gastaba en las festividades religiosas que celebraba la cofradía: la del Rosario, el primer domingo de octubre; y la del Patrocinio, en el segundo del mes de noviembre. Días señalados en los que no faltaban representaciones teatrales y festejos taurinos.

El epicentro de sus actividades religiosas se hallaba en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, en torno a una imagen de la Virgen del Rosario, cuyo altar fue enriquecido con un retablo en la segunda década del siglo XVII. Se desconocen las circunstancias relacionadas con su construcción que debió estar finalizada en septiembre de 1620, cuando la cofradía contrató su dorado con Jerónimo López, pintor y dorador vecino de Toledo⁵. Por sus condiciones sabemos que este primer retablo contaba con dos cuerpos superpuestos articulados con seis columnas. Sus tableros fueron decorados con pinturas de San Gregorio, Santo Domingo, San Francisco y los Santos Papas Sotero y Cayo.

Este retablo permanecería en el muro norte de la parroquia de la Asunción hasta 1707. En este año sucumbió —como enseguida veremos— al embate de la ola artística de signo barroco que en el templo navalcarnereño se dejaba notar desde mediados del siglo XVII. Primero, en las decoraciones de la capilla de la Inmaculada Concepción, con la construcción de un retablo-camarín diseñado por Pedro y José de la Torre a finales de 1660⁶. Pocos años después, en 1666, le tocó el turno al retablo mayor quinientista de la iglesia, sustituido por uno nuevo trazado por Juan de Lobera y construido por Juan Gómez Lobo⁷. El citado Lobera diseñaría también el retablo de Andrés Muñoz (hoy de la Virgen del Pilar) y una carroza procesional —ya desaparecida— para la Inmaculada Concepción, en 1672 y 1678 respectivamente⁸. En este último año le llegaría la renovación al retablo de la cofradía de la Asunción (hoy retablo de la Milagrosa) —sobre el que enseguida volveremos— y en 1684 se levantaron los retablos laterales de la citada capilla de la Inmaculada contratados por Juan de Ferreras⁹.

De esta forma, en apenas tres décadas, la marea barroca se había llevado por delante los últimos vestigios de la retablistería postescurialense, seduciendo con sus formas caprichosas y sus artificios compositivos a las autoridades parroquiales y —lo que es más importante— a los responsables de las cofradías enraizadas en la villa. Buena parte de esta renovación no se entendería sin el afán de engrandecimiento y emulación que movió las decisiones de estos cofrades, en un contexto de exaltación religiosa que superaba los límites de los propios templos.

Tampoco hay que desdeñar el impacto causado por recursos y elementos artísticos tan novedosos como el

camarín, introducido por Pedro de la Torre en la capilla de la Virgen, o la columna salomónica. Los cofrades de la Asunción quisieron incorporar el primero a su nuevo retablo (hoy de la Milagrosa), aunque para ello hubiera que romper el muro del crucero y acceder a su imagen titular a través de la vieja sacristía. Y fueron los primeros —hasta lo que hoy se conoce— en incorporar las columnas salomónicas a la estructura de su retablo, cuya ejecución contrataron en 1678 al maestro de arquitectura Juan Fernández¹⁰.

En 1707 le tocó el turno al viejo retablo de la Virgen del Rosario que por aquel entonces apenas contaba con un siglo de existencia. El 6 de junio de ese año José Jiménez, maestro de arquitectura avecindado en Madrid, se comprometió a construir un nuevo retablo según los diseños representados en una traza, un perfil y una planta¹¹. Tendría que estar terminado en un año por el precio de 10.000 reales, incluidos el valor de un lienzo para el ático y dos nuevas esculturas que habrían de flanquear a la imagen principal de la Virgen del Rosario. En el documento contractual se citaban los artistas que debían ejecutar estas obras: la pintura de la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo* habría de ser “*executada por mano de don Antonio Palomino*”; y las esculturas de San José y San Blas “*de mano de Miguel de Rubiales*”.

La advocación de estas esculturas secundarias cambió poco tiempo después gracias al deseo de Jerónimo de Orgaz, vicario perpetuo de la parroquial, expresado en su primer testamento (mayo de 1708)¹². Fue su voluntad ofrecer 100 pesos a la Virgen del Rosario para que se tallaran dos imágenes de Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer. En el documento el vicario anunciaba que ya había entregado 900 reales al licenciado Agustín de Fuenlabrada para cumplir este fin. Y así debió de ser porque el inventario parroquial de 1725 confirma que las estatuas de los santos dominicos flanqueaban a la Virgen del Rosario en su retablo¹³.

Esta variación repercutió en el trabajo de Jiménez pues, al parecer, las nuevas imágenes no fueron ejecutadas por el maestro nominado en la escritura de obligación, el citado Rubiales¹⁴. No hay que descartar que el propio Jiménez se encargara de su talla. Su perfil profesional, el de un maestro llegado a la Arquitectura desde la práctica manual de la Escultura, no iría en contra de esta hipótesis. Sea como fuere, todas las esculturas de este retablo desaparecieron durante la Guerra Civil.

El retablo de la Virgen del Rosario —hoy dedicado al Sagrado Corazón de Jesús (Fig. 1)— significó un paso más en la evolución de esta manifestación artística que tan bien representada se halla en la iglesia parroquial de la Asunción. Toda su estructura fue concebida para potenciar la calle principal y única, en la que se veneraba la desaparecida escultura de la Virgen del Rosario. Las columnas salomónicas, adelantadas sobre el fondo del



Fig. 1. Retablo de la Virgen del Rosario (hoy del Sagrado Corazón de Jesús). 1707. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora.

retablo, sirven para enmarcar el centro de la composición. En este esquema las imágenes de los flancos, dispuestas sobre peanas ricamente talladas, son un mero recuerdo de las antiguas calles laterales sacrificadas para que la mirada del espectador se concentre en la talla principal.

Si por algo destaca este retablo es por su decoración, de talla minuciosa y preciosista. Buenos ejemplos de ello son los racimos de uvas, hojas y pámpanos que recorren el fuste de las columnas salomónicas; o los cogollos vegetales que se desparraman por el frontón del ático o bajo la cornisa del primer cuerpo. Culminan la evolución barroquizante de un repertorio decorativo nacido en forma de florones de hojas carnosas y cartilaginosas a mediados del siglo XVII, de la mano de maestros retablistas como Pedro y José de la Torre o Juan de Lobera. En cierto modo, los ornatos vegetales ocupan los huecos dejados por la desaparición —en algún caso, descomposición— de los elementos arquitectónicos que conformaban el tradicional orden clásico. Favorecen además la transición entre el cuerpo bajo y el superior, superando la vieja y rígida compartimentación del retablo español.

En el contrato de 1707 no se menciona al autor de las trazas de este retablo. No hay que descartar que salieran de la mano del maestro contratista, el citado José



Fig. 2. A. Palomino. La Virgen dando el Rosario a Santo Domingo. Ca. 1707. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).

Jiménez, del que apenas se conoce su biografía profesional. Tal vez se trate del escultor del mismo nombre y apellido documentado en Madrid desde 1687¹⁵. Cuatro años después formaba parte del grupo de arquitectos y escultores que se obligaba a afrontar los gastos provocados por un pleito sobre un repartimiento de soldados¹⁶. En este grupo también se encontraba el escultor Miguel de Rubiales.

José Jiménez es más conocido por su participación decisiva en la construcción del retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Leganés. En 1700 firmó unas condiciones de esta obra que se adicionarían a la traza presentada tiempo atrás por Manuel Arredondo. Jiménez introdujo notables diferencias en el proyecto original que, tras la subasta oportuna, fue ejecutado por José Benito de Churriguera a partir de 1701¹⁷.

LA PINTURA DEL ÁTICO

El nuevo retablo de la Virgen del Rosario estaba terminado a finales de agosto de 1708, sin que se tengan noticias de su dorado ni del lienzo de pintura encomendado a Palomino. De su primitiva iconografía sólo ha lle-

gado a nuestros días un lienzo del ático, dedicado a la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo de Guzmán* (Fig. 2), y un óleo sobre tabla de *Santa Bárbara* que decora la puerta del sagrario (Fig. 3). Las esculturas del Sagrado Corazón de Jesús, San Antonio de Padua y San Ignacio de Loyola fueron incorporadas en los años cuarenta del siglo XX para sustituir a las destruidas durante la Guerra Civil.

Queda por averiguar si el citado lienzo de Santo Domingo es el mismo que los cofrades de Navalcarnero encargaron a Palomino. La reciente restauración del retablo ha dejado al descubierto un cuadro de gran calidad, una verdadera obra de caballete, que sorprende por su colorido, por su minuciosidad descriptiva y por la capacidad del pintor a la hora de representar la perspectiva aérea que envuelve la escena.

La composición está dividida en dos ámbitos separados por una franja de nubes de aspecto espeso y corpóreo, como gustaba representar el artista de Bujalance: arriba, el celestial, la rompiente de gloria, con la Virgen, el Niño y los querubines; y abajo, el ámbito terrenal, ocupado por Santo Domingo arrodillado sobre un escalón. Esta última escena termina en su parte más profunda con un paisaje crepuscular proyectado detrás de lo que parece el balaustre de un antepecho. Este último podría delimitar la presencia de un espacio interior del que formarían parte los citados escalones y lo que parece un frente de altar decorado con unos apliques dorados. En la parte inferior izquierda se representan los símbolos de Santo Domingo¹⁸. El perro con un hachón encendido en su boca, cuya luz se proyecta sobre un globo terráqueo, testimonia el fuego de Jesucristo que el santo encendería con su predicación, según el sueño que tuvo la beata Juana de Aza, su madre. Alude también al nombre latino del santo, “Dominicus”, y a su extensión “Dominicanus” (“Dominus” = Señor; y “canis” = perro), como el guardián de la viña del Señor. A los pies del citado perro aparece la azucena blanca, símbolo de la pureza de su alma.

El centro de la composición está dominado por el argumento principal de la obra: el rosario que une y asocia los dos ámbitos a través de las manos de la Virgen y Santo Domingo. La posición escorzada de la mano del santo es idéntica a la que se recrea en la *Virgen del Rosario con San Antonio de Padua y Santa Teresa*, obra firmada por Palomino y que hace unos años se conservaba en una colección particular gaditana¹⁹. El parecido podría extenderse a los modelos iconográficos de la Virgen y del Niño, a los rosarios o a las citadas nubes y querubines.

El cuadro de Navalcarnero guarda un parentesco muy cercano con otro lienzo firmado por el cordobés: la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo* (1,54 x 2,24 ms.), que hoy se exhibe (Fig. 4) en el Museo de Arte de Seattle²⁰. Se desconoce su origen y fecha de ejecución,



Fig. 3. ¿A. Palomino? *Santa Bárbara*. Navalcarnero. Retablo de la Virgen del Rosario.

no debiendo ser esta última muy lejana del cuadro que nos ocupa. Ambos comparten idénticas soluciones compositivas e iconográficas: las dos diagonales que dividen y jerarquizan la escena, la posición de la Virgen con el brazo extendido y los tipos físicos del Niño, la Virgen y Santo Domingo, amén del perro que sostiene el hachón encendido. En el cuadro de Seattle el Santo mira a María en el momento justo de recoger el rosario, que en este caso no se halla en el centro de la escena.

PALOMINO DOMINICANO

Así pues, la atribución a Palomino del cuadro de Navalcarnero se basaría en dos circunstancias: en su cercanía estilística y compositiva con otras obras del pintor cordobés; y en la mención al mismo en el contrato de ejecución del retablo de la Virgen del Rosario, que –recordemos– fue suscrito en 1707. A falta de otros documentos sobre esta obra, como las cartas de pago que no han aparecido, el lienzo podría datarse en este año o, a más tardar, en 1708.

En esta época Palomino era un pintor maduro, que se hallaba en la plenitud de su vida profesional. Hacía pocos meses que había tenido su primer contacto cono-

cido con los PP. Predicadores, en concreto, con los dominicos del convento de San Esteban de Salamanca. En el testero del coro de su iglesia había pintado su famoso *Triunfo de la Iglesia* con importante presencia de los santos de la orden. La erudición de Palomino y sus conocimientos sobre iconografía dominicana debieron acrecentarse con el contacto con los frailes del convento de Salamanca.

Tal vez en estos primeros años del setecientos Palomino pintó también el cuadro de la *Virgen dando el rosario a Santo Domingo* del Museo de Arte de Seattle. Ambas composiciones son deudoras del cuadro del mismo tema que en 1689 pintara Ignacio Ruiz de la Iglesia y que hoy se conserva en la iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima de Venta de Baños (Palencia). Este último se construye con la intersección de dos diagonales formadas por la Virgen-Santo Domingo y por las nubes que dividen el ámbito terrenal y divino. En el centro de la misma se halla el rosario traspasado a Domingo de Guzmán. Por último, el perro blanquinegro, colores de los predicadores, se halla en el ángulo inferior izquierdo, como en los lienzos pintados por Palomino.

No fue éste el único modelo iconográfico de Santo Domingo utilizado por Antonio Palomino. A sus pinceles también se atribuye un óleo sobre lienzo de *Santo Domingo* (208 x 145 cm.), de cuerpo entero, que se conserva en el convento de dominicas de San Sebastián (Guipúzcoa). Su mano derecha levanta un ramo de lilas, mientras que la izquierda sujeta un libro abierto apoyado sobre su cadera. A los pies del santo se asoma el perro con el hachón en la boca, muy similar al del cuadro navalcarnereño, como lo es la silueta del balaustre que cierra la escena.

EL CAMARÍN

El del retablo de la Virgen del Rosario fue el tercer camarín realizado en la iglesia parroquial de Navalcarnero. El primero, el que gustó y abrió el camino a esta fórmula compositiva tan asociada al Barroco, fue el camarín de la capilla de la Inmaculada Concepción trazado por Pedro y José de la Torre. Le siguió en 1678 –queda dicho– el que se improvisó en el retablo del crucero dedicado a la Asunción (hoy retablo de la Milagrosa).

Como este último, el camarín de la Virgen del Rosario nació a partir de la profundización del nicho principal que cobijaba la imagen titular. Para ello hubo que romper el muro (norte) que servía de apoyo al retablo y separaba la iglesia de una habitación trasera que la cofradía hermana de la Inmaculada Concepción utilizaba como sala de juntas. El nuevo vano resultante se protegió con un ventanal de vidrio emplomado y con una reja que per-



Fig. 4. A. Palomino. *La Virgen dando el Rosario a Santo Domingo*. Seattle Art Museum.

mitía el acceso a la imagen desde su parte posterior. Se hallaba enfrente y casi en la misma vertical que un ventanal del muro exterior de la citada habitación. De este modo la luz natural llegaba de forma indirecta hasta el nicho del retablo entonando su interior. Esta circunstancia –la de contar con iluminación trasera– fue aprovechada para decorar los muros de este nicho con pinturas que reforzaron la significación mariana de la imagen. Por desgracia, la restauración acometida tras la Guerra Civil destruyó casi en su totalidad estas pinturas murales dejando sus restos ocultos bajo una gruesa capa de pintura roja²¹.

La restauración llevada a cabo en el 2007 ha puesto al descubierto los restos de esta decoración mural: incisiones, trazos de carboncillo y marcas de policromías, de lo que parecía una rompiente de gloria con grupos de querubines y con la paloma del Espíritu Santo pintada en la parte superior de la rosca. El estilo de estos escasos trazos permite plantear la hipótesis de que fueran pintados en los primeros años del siglo XVIII, cuando se fabricó el nuevo retablo. Estos restos aportan pocas referencias para que podamos distinguir la mano de su autor y menos aún para atribuirlos a Palomino.

Por último, el actual retablo de la Virgen del Rosario conserva un pequeño óleo sobre tabla, también sin firmar, que decora la puerta de su sagrario. Representa a *Santa Bárbara* (Fig. 3), sentada, apoyada en una mesa y con la torre de tres ventanas a sus espaldas. Sujeta con su mano izquierda una palma de martirio y levanta con la derecha una custodia u ostensorio del que salen rayos de luz. Los rasgos de la cara y el tratamiento de los paños acercan esta pintura a los modelos femeninos manejados por Antonio Palomino. No se puede decir lo mismo de las nubes y el tratamiento atmosférico en general, un tanto alejado del aspecto masivo y compacto habitual en su pintura. Sea como fuere, los estudiosos del pintor no han de olvidar esta pequeña obra que pudo haber llegado a Navalcarnero con el lienzo de Santo Domingo que decora el ático del retablo.

A IMAGEN Y SEMEJANZA: EL RETABLO DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

La introducción del retablo de la Virgen del Rosario reactivó la carrera hacia el Barroco más desaforado. Su novedosa decoración dejó en “evidencia estética” al retablo de San Ignacio de Loyola, situado justo enfrente, en el crucero sur²². Hubo que esperar hasta 1725 para que los PP. Jesuitas del Colegio de Navalcarnero, cuyo rector era al mismo tiempo párroco de la Asunción, remediaran este desfase. En ese año contrataron la ejecución de un nuevo retablo al maestro José Calderón, un perfecto desconocido para la historia de la arquitectura y del arte en España²³. La traza, de autoría no declarada, fue aprobada por el P. Juan José de Frías.

Las condiciones de este contrato son sumamente reveladoras para conocer las esencias de este proceso de “barroquización” que estaban sufriendo las formas artísticas de la parroquia navalcarnereña. El nuevo retablo de los jesuitas debía de realizarse “*según y como está la planta y alzado del retablo que oy tiene el altar de Nuestra Señora del Rosario sito en dicha Parrochial*”. Es decir, como dictaba la costumbre, los dos retablos enfrentados del crucero tendrían que guardar la misma disposición. Ahora bien, se introdujeron algunos cambios relacionados con su decoración. El primero pasaba por insertar unas “cortinillas” que simulaban estar recogidas en los laterales del retablo. Por expreso deseo de los comitentes, el fuste de las columnas salomónicas se ornaría “*con cogollos de rosas en lugar de racimos y ojas de parra*”; y por último, en el ático se harían dos adornos para situar los atributos de San Ignacio.

El nuevo retablo (Fig. 5) debió de estar colocado en su sitio en el verano de 1726. Según la escritura de obligación, el trabajo de la madera en blanco costaría 7.500 reales, una cantidad más baja que la gastada en el retablo

de la Virgen del Rosario, tal vez porque no hizo falta esculpir las imágenes del cuerpo principal. Las hechuras de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Francisco de Borja procedían del retablo antiguo, el que fue sustituido en 1725²⁴. En el ático se situó un lienzo de *La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga* (Fig. 6), santos jesuitas canonizados en 1727; y en la puerta del sagrario una tabla dedicada a *San Francisco de Borja*. Los documentos no aportan ningún dato sobre la autoría de estas pinturas.

Así pues los jesuitas de Navalcarnero quisieron que la estructura arquitectónica de su retablo fuera como la de su vecino de enfrente. Pero, sin embargo, marcaron distancias en cuanto a su decoración dando un paso más en este proceso de “barroquización”. Las indicaciones del contrato de 1725 demuestran a las claras el agotamiento de las formulaciones arquitectónicas, sepultadas por meras variaciones y redundancias decorativas que poco aportaban a la evolución del retablo. Por otro lado, confirman que jesuitas, cofrades y autoridades parroquiales compartían una misma inclinación estética, expresada con diferentes matices.

No queda más que relacionar esta pareja de retablos con los que se conservan en el crucero de la citada iglesia de San Salvador de Leganés, dedicados a San José y a la Virgen del Pilar. Se atribuyen a José Benito de Churiguera, quien en 1717 trazó dos retablos para este mismo lugar, sin que haya constancia documental de que también los ejecutara²⁵. Sus estructuras arquitectónicas guardan una gran semejanza con los retablos del crucero de Navalcarnero. Los de Leganés presentan una mayor exhuberancia decorativa, propia del repertorio de su probable autor, que llega a todas las superficies y recovecos de los retablos. Son la mejor demostración de que aún quedaba margen, aunque muy limitado, para seguir recargando la ornamentación de estas máquinas; y de que maestros como Churiguera o Jiménez eran capaces de interpretar y llevar a la madera un lenguaje formal plenamente barroco que era del agrado de los comitentes eclesiásticos.

LA BÓVEDA ENCAMONADA Y SUS “VENTANAS” PICTÓRICAS

Pocos años después Palomino tendría la ocasión de trabajar de nuevo en la iglesia parroquial de Navalcarnero. En este caso, como culminación de una reforma arquitectónica de gran calado que merece ser explicada²⁶.

La iglesia vieja de Navalcarnero, la que se levantó a partir de 1520-1530, presentaba una planta longitudinal de tres naves elevadas a diferente altura y separadas por las arquerías de piedra (Fig. 7) que hoy todavía se pue-



Fig. 5. Retablo de San Ignacio de Loyola (hoy de la Virgen del Carmen). 1725. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora.



Fig. 6. Anónimo. La aparición de la Virgen a San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga. Ca. 1727. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).

den contemplar. Las naves se cubrían con armadura de madera: las laterales en colgadizo y la central a dos aguas. Al interior se articulaban con un alfarje de estructura desconocida, lo más probable con un modelo que seguía la tradición constructiva de la carpintería de armar hispano-mudéjar. Era, en definitiva, un templo modesto, adecuado a las necesidades de un lugar joven, fundado en 1499, que a lo largo del siglo XVI iba a conocer un crecimiento demográfico muy relevante.

Sin entrar en mayores detalles, esta armadura se mantuvo en su sitio hasta la segunda década del siglo XVIII. Por aquel entonces su estructura arrastraba serios problemas de estabilidad motivados por el desgaste sufrido por el paso del tiempo y, en especial, por la construcción de la capilla de la Inmaculada Concepción (1619-1644) cuya cubierta se había enlazado con el tejado de la nave del Evangelio de la iglesia²⁷. En 1712 el visitador eclesiástico había mandado reparar la “pared maestra” de la contigua puerta Serrana (norte) por amenazar ruina²⁸. Se aprovechó la ocasión para adelantar parte del muro, con la citada puerta, hasta alinearla con el ingreso de la capilla de la Inmaculada²⁹. Y al mismo tiempo hubo que pro-

longar las armaduras de la techumbre hasta la nueva línea de la fachada norte. Esta obra debió de terminarse en el verano de 1720, tras la tasación realizada por Juan Álvarez Puerta, maestro mayor del Arzobispado de Toledo³⁰.

Todos los indicios apuntan a que fue entonces cuando se construyó una bóveda encamonada en el interior de la nave mayor³¹. Se trataba, en realidad, de un techo abovedado con una parte central plana de gran anchura y unos laterales curvos donde se articularon lunetos ciegos. Estaba fabricada con una capa de yesón tendido sobre cuerdas que rodeaban un entablado de madera (entomizado), a su vez cosido a los tirantes de la vieja armadura quinientista. Era, en definitiva, una solución constructiva muy económica pues con pocos medios se ocultaba la citada armadura, con todos sus desperfectos, se fingía un abovedamiento clásico y se ofrecía una amplia superficie para decorar. Años atrás había sido puesta en práctica con éxito en la nave mayor de la cercana ermita de la Veracruz, decorada por un mar de yeserías ornamentales y escenas figurativas. En el caso de la parroquia se optó por concentrar esta decoración en tres compartimentos pintados por Antonio Palomino.



Fig. 7. *Bóveda encamonada de la nave mayor. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).*

La fabricación de esta bóveda encamonada ha de relacionarse con la única estancia documentada de Palomino en Navalcarnero. En 1723 el pintor solicitó al rey ausentarse durante quince días para “pasar a la Villa de Naval Carnero a una dependencia de su profesión”³². Esta dependencia, claro está, tenía que ver con su profesión de pintor. El citado año coincidiría con el final de la construcción de la bóveda central, lo que ayudaría a ratificar –amén del estilo de las pinturas que la decoran, como ya adelantara Pérez Sánchez– su atribución a Palomino. Ahora bien, con algunas salvedades que hay que matizar, en lo que respecta a la *Adoración de los Reyes Magos*.

Las pinturas murales ocupan los paneles centrales de esta peculiar bóveda, dentro de unos marcos ficticios pintados para la ocasión. Abre este pequeño ciclo la *Anunciación* (Fig. 8), situada en el tramo de bóveda más cercano al coro de la parroquia. Le sigue, en el centro, la *Adoración de los Pastores* (Fig. 9); y más allá, lindando con el crucero, la *Adoración de los Reyes Magos*. Originalmente su posición respecto al espectador fue calculada para que éste contemplara el ciclo desde los pies de la iglesia (Fig. 7) hasta su cabecera.

Sin embargo, en la actualidad, la *Adoración de los Reyes Magos* aparece invertida y con un estilo diferente al de sus compañeras. Esta circunstancia tiene una explicación. Fue debido a que en el año 1898 esta parte del techo se hundió, teniéndose que trasladar el culto de la parroquia a la cercana ermita de la Veracruz³³. El hundimiento se produjo en una zona muy sensible de su arqui-

tectura, justo a la altura de la “cicatriz” formada entre el cuerpo de la iglesia, levantado en las primeras décadas del siglo XVI, y su cabecera, construida a partir de 1580 como una ampliación del templo que nunca se culminaría. Dicho de otro modo, en esta zona se localizaba una fricción sin resolver de dos fábricas de diferente naturaleza estructural. Y de esta incompatibilidad nacieron las fisuras y las habituales filtraciones y humedades que acabaron por arruinar la parte más oriental de esta bóveda encamonada.

La caída de este techo afectó gravemente a la pintura mural de la *Adoración de los Reyes Magos*. En consecuencia, la escena tuvo que rehacerse –tal vez siguiendo la composición de la pintura original– por una mano voluntariosa que, con buen criterio, quiso marcar la diferencia respecto a las originales de Palomino. Y lo hizo girando el sentido de la escena repuesta. Lo que significaría, hasta que no se demuestre lo contrario, que no pudo reaprovecharse ninguna parte de la pintura original. El resultado fue muy modesto, inferior en calidad a sus vecinas.

Aclarado este pequeño enigma es preciso centrarse en las dos pinturas que han llegado a nuestros días. La *Anunciación* destaca por ser una composición equilibrada, en la que se conjugan la serenidad de la Virgen y la irrupción del arcángel Gabriel. El tipo iconográfico de este último responde a los patrones acostumbrados en la obra del pintor cordobés: cuerpo robusto, dotado de gran movimiento, con la túnica agitada por el viento y una especie de capa roja que envuelve al anunciador. Su rodilla descansa sobre una nube de aspecto corpóreo, casi rocoso, cuyo final se distingue en el horizonte, como si fuera la senda seguida por el arcángel, gracias a un magistral dominio de la perspectiva aérea. La Virgen, por su parte, se gira en una posición escorzada ante la presencia angelical. Su gesto parece verse intensificado por el atril de pie curvo. Recuerda la figura de María de la *Anunciación* de Palomino que se conserva en el convento de las MM. Carmelitas Descalzas de Lerma (Burgos)³⁴.

La *Adoración de los pastores* es obra indudable de Palomino. Guarda un gran parecido con otras obras del pintor, en especial, con el *Nacimiento* de la parroquia de Alcocer (Guadalajara) y con el cuadro del mismo tema conservado en el Consejo de Estado³⁵. La Virgen recuerda el tipo iconográfico empleado por el pintor en la *Dolorosa* del retablo mayor de la ermita de San José de Azcoitia (Guipúzcoa)³⁶. Un parecido relevante porque este último cuadro fue pintado en 1722, un año antes de la fecha propuesta para la realización de las pinturas que nos ocupan.

Las pinturas murales de la parroquia de la Navalcarnero son una muestra inestimable del arte tardío de Palomino. Nos acercan a una etapa poco conoci-



Fig. 8. A. Palomino. *La Anunciación*. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco)..



Fig. 9. A. Palomino. *La Adoración de los pastores*. Navalcarnero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (foto J. Velasco).

da de su práctica pictórica que culminaría un año después con los frescos de la cartuja del Paular, desaparecidos para siempre. En cierto modo, estas pinturas se hallan en plena sintonía con el ingenio desarrollado por las autoridades parroquiales en la construcción de la bóveda encamonada de la nave mayor. Con los escasos

medios económicos de la época ocultaron con un sistema abovedado ficticio las carencias y los desperfectos de la vieja armadura quinientista. Palomino extendió esta peculiar “ilusión” pintando al fresco tres escenas que aparentaban ser otros tantos lienzos con sus respectivos marcos fingidos.

NOTAS

- ¹ Quisiera expresar mi agradecimiento al P. Domingo Iturgaiz Ciriza por sus valiosos comentarios sobre las obras de Palomino relacionadas con los santos de la Orden de Santo Domingo.
- ² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Notas sobre Palomino pintor”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 179, 1972, pp. 256-257. A falta de una monografía actualizada y ambiciosa, con reproducciones de calidad, sobre la vida y obra de Palomino, sigue siendo necesaria la consulta de la monografía de J. A. GAYA NUÑO, *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, 1956. Otro acercamiento menos exhaustivo a la vida y obra del pintor cordobés, en E. M. APARICIO OLMOS, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966.
- ³ En el año 2003 el ayuntamiento de Navalcarnero presentó el Plan Director de Restauración del Conjunto Parroquial de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, redactado por el arquitecto don José Miguel Rueda Muñoz de San Pedro. La iglesia parroquial ha sido reconocida en los últimos tiempos con las declaraciones de Monumento Histórico Artístico (R.D. 423/1983-I-12) y de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Conjunto Histórico (D. 266/2000-XII-14).
- ⁴ (A)rchivo (P)arroquial de (N)avalcarnero, N.0-10, s.f. (1582).
- ⁵ (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos Notariales de (M)adrid, pr. 30.351, fs. 482-284, citado por P. CORELLA SUÁREZ, “El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la Iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXII, Madrid (1985), pp. 81-96.
- ⁶ Sobre la génesis de este retablo, véase J. L. BLANCO MOZO, “Exaltación y triunfo de la Virgen. La carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma*, vol. XVII, 2005, pp. 118-199; M. AGULLÓ Y COBO, “Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 184, 1973, p. 395; P. CORELLA SUÁREZ, *Guía de la provincia de Madrid. Navalcarnero*, Madrid, 1977, [p. 15]; e ÍDEM, “La capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XV, pp. 163-170; y M. AGULLÓ Y COBO, “Pedro, José, Francisco y Josepe de la Torre, arquitectos de retablos”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, 1997, p. 38.
- ⁷ P. REVENGA DOMÍNGUEZ, “Precisiones documentales sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Navalcarnero”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, 1998, pp. 245-256.
- ⁸ BLANCO MOZO, pp. 121-122.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 119-120. Estos retablos fueron sustituidos en 1802 por los que hoy se pueden contemplar en la capilla de la Virgen: San Jerónimo (lado del Evangelio) y San Juan Bautista (Epístola).
- ¹⁰ AHPM, pr. 30.402, fs. 349-350 (11-XI-1678). No hay que confundir este retablo con el mayor de la iglesia, también dedicado a Nuestra Señora de la Asunción. El primero fue propiedad de la cofradía de la Asunción y de San Sebastián, cuya existencia está documentada desde por lo menos 1582, en APN, N.0-10, s. f. (1582).
- ¹¹ AHPM, pr. 30.445, fs. 96-97 (6-VI-1707).
- ¹² AHPM, pr. 30.435, fs. 80-83 (25-V-1708).
- ¹³ APN, N.5-1, fs. 65-77 (25-IV-1725). Un año antes Jerónimo de Orgaz otorgó un nuevo testamento en el que dejaba 300 reales a la Virgen del Rosario, sin precisar nada más sobre las esculturas, en AHPM, pr. 30.461, f. 109 r.º (23-II-1724). El vicario falleció cuatro días después, según se anota en su partida de defunción, en APN, N.1-C-7, f. 293 (27-II-1724).
- ¹⁴ Al parecer José Jiménez solicitó a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario una cantidad por las mejoras introducidas en el retablo recién terminado. El cabildo de la entidad pía se la negó por no haber cumplido con la escritura en lo que respecta a la persona que estaba nombrada para ejecutar las esculturas. Sin aportar datos más concretos se decía que el retablo no estaba rematado *con la perfección que corresponde a la planta*, en APN, N.2-11, fs. 84-85 r.º (27-VIII-1708).
Sobre la biografía de Miguel de Rubiales, ver A. PALOMINO DE CASTRO, *El museo pictórico y Escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1715-1724 (Madrid, 1988), t. III, p. 492; J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, pp. 274-275; J. L. BARRIO MOYA, “El escultor Miguel de Rubiales (1647-1713). Una aproximación a su biografía”, en *Actas del V Encuentro de historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 1996, pp. 491-498; ÍDEM, “El escultor Miguel de Rubiales. Aportación documental”, en *Anales seguntinos*, n.º 12 (Sigüenza, 1996), pp. 227-239; e ÍDEM, “Nuevas aportaciones a la biografía del escultor alcarreño Miguel de Rubiales”, en *Anales seguntinos*, n.º 14 (Sigüenza, 1998), pp. 111-113.
Rubiales fue el autor del paso del *Descendimiento de la Cruz* que se guardaba en la madrileña parroquia de Santa Cruz hasta la Guerra Civil. En origen la pieza había pertenecido al Colegio de Santo Tomás de Madrid, en M. ESTELLA MARCOS, “Observaciones sobre el paso del Descendimiento de Miguel de Rubiales”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIV (Valladolid, 1978), pp. 479-484.
- ¹⁵ Cuando tasaba las esculturas que quedaron por muerte de doña Isabel Martínez de Braña, en AHPM, pr. 10.360, s. f. (1-II-1687), citado por M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 91.
- ¹⁶ AHPM, pr. 10.752, fs. 98 r.º-99 v.º (13-V-1691), citado por M. LASSO DE LA VEGA, marqués de SALTILLO, “Los Churruigueros. Datos y noticias inéditas (1679-1727)”, en *Arte Español*, t. XV, 1945, p. 98.
- ¹⁷ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churruigueros*, Madrid, 1971, pp. 21 y 50; ÍDEM, “Los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 177, 1972, pp. 23-32; P. CORELLA SUÁREZ, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid. Estudio y documentación del partido judicial de Getafe*, Madrid, 1979, pp. 82 y 252-253; y *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1995, pp. 288-289.

- ¹⁸ Sobre la iconografía de Santo Domingo, ver D. ITURGAIZ CIRIZA, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992, pp. 102-116.
- ¹⁹ Reproducido como perteneciente a la colección de doña Dolores Cala Humanes, de Jerez de la Frontera, en E. M. APARICIO OLMOS, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966, p. 160 y lám. 30.
- ²⁰ D. ITURGAIZ CIRIZA, “Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 209, 1980, pp. 76-83; ÍDEM, *La Virgen del Rosario y Santo Domingo*, en *el Arte*, Madrid, 2003, pp. 131-132; e ÍDEM, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española: museografía dominicana*, Madrid, 2003, pp. 327-328.
- La ficha del catálogo del Seattle Art Museum (n.º 93.9) sitúa el origen de este cuadro en Santo Domingo, capital de la República Dominicana, de donde pasó a la colección de Charles Deering. Al parecer, en 1955 los herederos de este último regalaron el cuadro a las hermanas del Sagrado Corazón de Carrollton (Miami); quienes a su vez, una década después, lo cedieron a los PP. Dominicos españoles de Miami en agradecimiento a los servicios religiosos prestados a su comunidad. En 1993 se encontraba en la Valery Taylor Galería de Arte, ver también ITURGAIZ CIRIZA, *La Virgen del Rosario*, op. cit., pp. 131-132.
- ²¹ Tanto los muros como la cristalera trasera del nicho fueron teñidos con pintura roja en la citada restauración de la postguerra. En aquel entonces la intención era que este color rojo sirviera como fondo a la nueva escultura –policromada en tonos blancos– del Sagrado Corazón de Jesús. Esta intervención, por lo tanto, contravino la función original que tenía el ventanal convirtiéndolo en opaco. En la restauración de 2007 se ha retirado esta pintura roja que teñía el ventanal y los muros del nicho.
- ²² El primer retablo de los jesuitas debió de construirse hacia 1630, después de que el 19 de agosto de este año el rector del Colegio recibiera el permiso del arzobispado de Toledo. Este documento se ha perdido, pero se conoce su existencia porque fue uno de los inventariados en 1787 en casa del párroco Gabriel Núñez de Arce, en AHPM, pr. 30.499, f. 208 r.º (19-VI-1787). El retablo de San Ignacio ya existía en 1636, cuando el visitador eclesiástico ordenaba colocar unas verjas azules en los altares de San Ignacio y del Santo Cristo, en APN, N.0-1, f. 243 v.º (7-IV-1636).
- ²³ AHPM, pr. 30.463, fs. 513-514 (9-XI-1725).
- ²⁴ Estas imágenes se describen en el inventario de la parroquial confeccionado en abril de 1725, pocos meses antes de contratarse la construcción del nuevo retablo de los jesuitas, en APN, N.5-1, f. 77 r.º (1725).
- ²⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1971, pp. 21; ÍDEM, 1972, pp. 30-32; CORELLA SUÁREZ, 1979, p. 85; y *Retablos*, 1995, p. 291.
- ²⁶ Sobre el origen y evolución arquitectónica de este templo, véase J. L. BLANCO MOZO, “Alonso de Covarrubias y la iglesia parroquial de Navalcarnero”, en *Tercer congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid “Jiménez de Gregorio”*, Madrid, 2005, pp. 75-86.
- ²⁷ El problema surgió porque la capilla de la Inmaculada Concepción (capilla de la Virgen) nació alineada con el muro del crucero que, junto con el resto de la cabecera, había sido construido en los últimos años del siglo XVI según un proyecto atribuido al arquitecto Alonso de Covarrubias, en BLANCO MOZO, 2005, pp. 79-82. Es decir, surgió con un desfase de unos metros con respecto al muro de la nave del Evangelio y de su cubierta. Hubo pues que prolongar el tejado de esta última hasta conectar con el de la capilla de la Virgen. Las autoridades eclesiásticas de entonces no hicieron más que seguir el proyecto inacabado de Covarrubias que incluía el alineamiento de los muros de las naves laterales y del crucero. Esto es, según la hipótesis arriba expuesta, el arquitecto mayor del arzobispado de Toledo pretendía ampliar la iglesia parroquial de Navalcarnero con una planta-salón, muy parecida a la que trazara para la iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe, hoy catedral de la diócesis del mismo nombre.
- ²⁸ APN, N.0-2, f. 482 v.º (2-III-1712). A falta de fondos para acometer la reparación, en 1715 hubo que apuntalar este muro y el pilar gótico más cercano, en *Ibidem*, fs. 503 y 508 v.º (1715).
- ²⁹ APN, N.0-5, s. f. (1720).
- ³⁰ Las reparaciones estuvieron a cargo Lorenzo González, maestro de obras avecindado en Madrid. El 24 de septiembre el licenciado Cristóbal de Yepes, presbítero de Navalcarnero, daba su poder a favor de Jerónimo Rubio Carrillo, vecino de Toledo, para que se pagaran los 19.555 reales que se debían al maestro de obras Lorenzo González, según la citada tasación, en AHPM, pr. 30.459, f. 338 (24-IX-1720).
- ³¹ La obra de este encamonado debió de ser incluida en un contrato de obligación suscrito el 26 de octubre de 1720 que, por desgracia, se ha perdido. La existencia de esta escritura de obligación se cita en un poder otorgado por el licenciado Cristóbal de Yepes, vecino de Navalcarnero, a favor del presbítero toledano Jerónimo Rubio Carrillo para cobrar ciertas cantidades del contador mayor de las rentas decimales, en AHPM, pr. 30.459, fs. 475-476 (30-XII-1720). El documento pasó ante el escribano toledano Francisco de Rivera Carnero, sin que se hayan conservado las escrituras de este año en el Archivo Histórico Provincial de Toledo. El dato es revelador porque en esta escribanía de las rentas decimales se suscribieron multitud de escrituras de concordia entre la dignidad arzobispal, las iglesias parroquiales y los maestros que contrataban las obras. Sobre esta posibilidad hay que tener en cuenta lo que dicen los escuetos apuntes de gastos de los libros de la visita eclesiástica. En la de 1725 se anotan los pagos realizados por la obra que se ha hecho en el cuerpo de la iglesia, en APN, N.0-5, s. f. (1725). En concreto, se abonaron 8.000 maravedíes a Juan Álvarez Puerta, maestro mayor de la catedral de Toledo, por los viajes que había hecho para reconocer y tasar estos trabajos; y otras cantidades al maestro de obras Lorenzo González, vecino de Madrid, quien pudo ser su contratista. Poco más se puede decir sobre esta intervención.
- ³² (A)rchivo (G)eneral de (P)alacio, Caja n.º 784/1, expediente personal de Antonio Palomino, citado por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIII, Madrid (1915), p. 208; su transcripción, en F. J. LEÓN TELLO y M. M. V. SANZ SANZ, *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Valencia, 1979, p. 358.
- ³³ Manuel Novillo, párroco de Navalcarnero, informó del hundimiento al obispo de Madrid-Alcalá, en (A)rchivo (H)istórico de la (D)iócesis de (G)etafe, Navalcarnero, fábrica 2-2 (1898). El gasto de esta reparación ascendió a los 3.000 reales pagados con los fondos de la fábrica, tras el pertinente permiso de la autoridad diocesana, en AHDG, Navalcarnero, fábrica 1-2 (13 y 20-III-1899).
- ³⁴ J. URREA, “Nuevas obras de don Antonio Palomino”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIX (Valladolid, 1983), p. 496.
- ³⁵ GAYA NUÑO, p. 95; y APARICIO OLMOS, p. 154.
- ³⁶ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “La ermita de San José de Azcoitia”, en *Goya*, n.º 127 (Madrid, 1975), pp. 11-17. Esta *Dolorosa* fue relacionada con una *Virgen de los Dolores* de la iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla, atribuida a Palomino, en N.

Cuestiones de iconografía mercedaria en obras madrileñas de José Jiménez Donoso, Alonso del Arco, Matías de Irala y Antonio González Ruiz.

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 20 de febrero de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 91-102
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Este trabajo estudia una serie de obras inéditas de pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII que tienen el interés común de tratar temas iconográficos relativos a la Orden de la Merced. Cada una de ellas plantea diversos problemas y a través de su análisis se ofrecen hipótesis sobre la finalidad con la que fueron creadas y su posible destino.

Son un dibujo de José Jiménez Donoso (Nueva York, The Hispanic Society), cuya iconografía se revisa y se identifica con la de San Pedro Pascual; una serie de santos fundadores de la Orden de la Merced y de santas monjas, obra de Alonso del Arco, que decoran el coro alto de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid; un complejo dibujo alegórico de fray Matías de Irala (col. privada); y un bellissimo óleo de la Virgen de la Merced de Antonio González Ruiz (Autol, La Rioja, parroquia de San Adrián y Santa Natalia), del que existe el dibujo preparatorio y la estampa posterior.

En ellos se entretienen cuestiones particulares y generales, éstas referidas fundamentalmente a los procesos de creación, de exaltación, difusión y devoción particular del culto a los santos mercedarios en la España del Barroco.

PALABRAS CLAVE

Iconografía religiosa. Orden de la Merced. Pintura religiosa. Escuela española. Madrid. Siglo XVII. Siglo XVIII.

ABSTRACT

This work studies a series of unknown paintings from Madrid-born artists from the XVII and XVIII centuries, who have a common interest in portraying topics related to the Order of Mercy. Each one of them shows different problems, and through its analysis, several hypothesis arise regarding the reasons of their creation as well as of their possible purposes.

We are talking about a drawing from Jose Jimenez Donoso (New York, The Hispanic Society) which iconography identifies itself with that of San Pedro Pascual; a series of saints which founded the Order of Mercy and the holy sister, work of Alonso del Arco, which decorate the high choir of the MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid; a complex drawing of fray Matías de Irala (private collection), and a beautiful painting of the *Virgin of Mercy* done by Antonio Gonzalez Ruiz (Autol, La Rioja, Parish of San Adrian y Santa Natalia), of which there exists a drawing in circulation and your print.

In all of the above, there are their own particular and general queries, them beign referenced fundamentally on the creation, exaltation, and particularly the worship to the cult of the holly mercedarian of the Baroque Spain

KEY WORDS

Religious Iconography. Ordre of Mercy. Religious Painting. Spanish School. Madrid. 17th Century. 18th Century.

Las vías de la creación iconográfica son siempre complejas en sus orígenes. Por lo que respecta a la de las órdenes religiosas, en este caso las de Nuestra Señora de la Merced de Redención de Cautivos, sus orígenes históricos, sus tradiciones y su literatura apologética fueron desde el siglo XVI fuente inagotable de invención plástica. En ella conviven las venerables imágenes fundacionales, con las escenas históricas de legitimación a través de la aprobación de las Constituciones y con los retratos literarios y plásticos de los santos fundadores y de los más ilustres varones de la Orden. La revisión del Concilio de Trento vino a poner cierto orden, pero finalmente la iconografía de las órdenes religiosas quedó potenciada tanto por la canonización de nuevos santos, como por su culto y la difusión de sus vidas generalmente por vía impresa y en ocasiones plástica a través de series de estampas y de lienzos destinados a la decoración de templos de especial significación, importancia o potencial económico.

Hace ya algunos años que la iconografía de la Orden de la Merced en Madrid fue objeto de atención desde el punto de vista de la historia del arte por parte de García Gutiérrez¹ y más recientemente la publicación del catálogo de pintura y escultura del convento de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid ha dado a conocer muchas de las imágenes de su patrimonio, aunque inconcebiblemente no todas².

La reciente tesis doctoral de V. F. Zuriaga Senent plantea los orígenes de esa iconografía a partir del análisis de la historia de la Orden, sus crónicas, su reforma al socaire del concilio de Trento, la literatura hagiográfica y la canonización de sus principales santos en el transcurso de poco más de cien años que discurrieron entre los siglos XVII y XVIII. El amplio repertorio sobre la iconografía de las vírgenes de la Merced, del Puig, de los santos fundadores (San Pedro Nolasco) y de los demás destacados (San Ramón Nonato, San Pedro Armengol, San Pedro Pascual, San Serapio, Santa María de Cervellón y la beata Mariana de Jesús) no agota el tema, puesto que en gran medida su trabajo se centra en Valencia, con extensiones a los restantes territorios hispanos de la antigua la Corona de Aragón, origen de la Orden, y a algunos conventos peninsulares en los que se generaron series importantes de imágenes y escenas narrativas, como los de Madrid y el de la Merced Calzada de Sevilla, de donde proceden importantes conjuntos debidos a Francisco Pacheco, Francisco de Zurbarán y los Polanco. La aplicación de una metodología rigurosa hace que las creaciones iconográficas madrileñas no tengan el protagonismo que merecen.

En las páginas que siguen se presentan algunas creaciones de iconografía mercedaria correspondientes fundamentalmente a pintores del ámbito cortesano de Madrid de los siglos XVII y XVIII, donde la Orden de la

Merced estuvo implantada en dos conventos masculinos: Mercedarios Calzados y de Descalzos o de Santa Bárbara, y con tres femeninos: el de la Purísima Concepción o de Don Juan de Alarcón, el de Don Juan de Góngora y el de San Fernando, fundado a fines del siglo XVII, de los que dos aun subsisten en sus edificios originales³. Además pueden añadirse a la nómina los conventos de Mercedarios Calzados y Descalzos de Alcalá de Henares, y el de Santa Cecilia (mercedarios descalzos) de Rivas de Jarama. Son un dibujo de José Jiménez Donoso (Nueva York, The Hispanic Society of America), cuya iconografía se revisa y se identifica con la de San Pedro Pascual; una serie inédita de santos fundadores de la Orden de la Merced y de santas monjas de Alonso del Arco que decoran el coro alto de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid; un complejo dibujo alegórico de fray Matías de Irala (col. privada); y un bellissimo óleo sobre cobre de la Virgen de la Merced de Antonio González Ruiz (Autol, La Rioja, parroquia de San Adrián y Santa Natalia), del que existe el dibujo preparatorio y una la estampa. En ellos se entretienen cuestiones particulares y generales, éstas referidas fundamentalmente a los procesos de creación, de exaltación, difusión y devoción particular del culto a los santos mercedarios en la España del Barroco.

La iconografía de San Pedro Pascual en un dibujo de José Jiménez Donoso.

Una reciente exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado de parte de los dibujos españoles de la Hispanic Society of America de Nueva York puso de relieve la riqueza de los fondos artísticos de la institución y su enorme esfuerzo en pro de la cultura española. Los ochenta y dos dibujos presentados con catalogación de Priscilla E. Muller fueron una muestra representativa de la realidad y de las dificultades del estudio del dibujo⁴. La amplia y variada nómina de autores presentados incluyó ejemplares muy destacados y seguros de maestros como José de Ribera (nº 28), Alonso Cano (nº 30), Antonio del Castillo (nº 34-41), Bartolomé Esteban Murillo (nº 42-43), Sebastián de Herrera Barnuevo (nº 44), Mateo Cerezo el Joven (nº 53), José Antolinez (nº 51), Claudio Coello (nº 55) o Francisco de Goya (nº 64-72), junto a otros más discutibles, bien sea por razón de atribución o autoría, como me parece que es el caso de *La Virgen de la Victoria*, atribuida a Francisco Rizi (nº 32), bien por razón de su identificación iconográfica, como es el caso del indudable dibujo de José Jiménez Donoso (Consuegra, c. 1632-Madrid, 1690) que se identifica como *Estudio para un elemento arquitectónico que presenta a San Pedro en prisión liberado por el ángel, con las armas papales de Clemente X en la parte supe-*

rior (Fig. 1), al que la autora dedica uno de los análisis más extensos⁵.

Absolutamente conforme con la atribución a Jiménez Donoso y con la identificación de la casi totalidad de los elementos parlantes de la composición, sin embargo su asunto no se refiere al pasaje de la vida del apóstol San Pedro relatado en los Hechos de los Apóstoles (12, 3-9), sino a la prisión de San Pedro Pascual, fraile de la Orden de la Merced y obispo de Jaén, muerto en 1300, cuyo tema repiten otros dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuidos de modo poco convincente a Francisco Rizi y Francisco Herrera el Mozo⁶. Como señala P. Muller, que considera técnicamente similares los tres dibujos, frente al abocetamiento y esquematismo de los dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, el de la Hispanic Society está mucho más elaborado, tanto en su encuadramiento arquitectónico, como en la definición de las figuras, y por ello es más evidente que no puede tratarse de la iconografía de la liberación del apóstol San Pedro por el ángel.

Atendiendo a la composición y a los símbolos que aparecen en el dibujo nos encontramos con un edículo cóncavo rematado en una venera y encuadrado con pilas-tras decoradas en el frente con estípites con escudos de la Orden de la Merced y coronados por ménsulas a modo de capitel en el frente. Está ocupado por una cartela ovalada que se remata con floreros que flanquean el escudo papal de Clemente X (1670-1676), culminado con la tiara y las llaves de San Pedro. Sobre los cuatro ángulos del dibujo, que coinciden más o menos con los lados de la cartela y los remates de las pilastras, se disponen cuatro ángeles que llevan cada uno un símbolo bien definido, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, unos grilletes, un alfanje, un báculo y una mitra. Finalmente la escena representada en el interior del medallón recoge en efecto una escena de mazmorra con algunos símbolos indubitables para la identificación del santo como la muceta correspondiente a su grado de doctor; el personaje inspirado por el Espíritu Santo lleva en las manos un libro abierto y una pluma algo borrosa en la mano derecha, mientras un ángel le proporciona la luz necesaria mediante el cirio encendido.

Las claves de la Merced (escudos de la Orden, cortado con la cruz blanca en campo rojo, correspondiente al arzobispo de Barcelona Berenguer de Palou, y las barras rojas y amarillas de la corona de Aragón), los emblemas de un obispo (mitra y báculo) prisionero (grilletes) y que sería finalmente degollado (alfanje), más el escudo de Clemente X (canonización durante su pontificado) señalan hacia un santo antes que hacia un apóstol. Todos estos datos permiten identificar la escena con una representación del fraile mercedario y obispo de Jaén San Pedro Pascual como es la de su condición de escritor en la prisión de Granada, inspirado por el Espíritu Santo y asistido por un ángel.

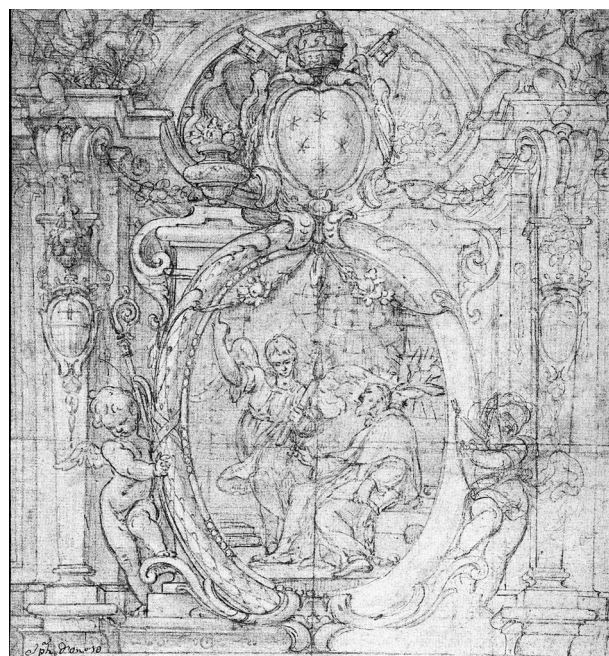


Fig. 1. José Jiménez Donoso. Estudio para una cartela arquitectónica con las armas de la Merced y del papa Clemente X y escena de San Pedro Pascual en prisión. Hacia 1670-1690. Nueva York, The Hispanic Society of America

Pedro Pascual (Valencia, circa 1225-Granada, 1300) nació en el seno de una familia de Valencia y tras la reconquista de la ciudad en 1238 el rey Jaime I le concedió una canonjía en la catedral. A instancias del fundador de la Orden Pedro Nolasco estudió en la Sorbona de París y se doctoró en teología. Tras un viaje a Roma, profesó en el convento de Valencia (6 de diciembre de 1250). Fue llamado por Nolasco a Barcelona y más tarde al reino de Granada en su anhelo de trabajar en la redención de cautivos. En Zaragoza fue nombrado preceptor del infante Don Sancho, hijo de Jaime I, quien se haría fraile mercedario y ocuparía la sede arzobispal de Toledo, tomando a Pedro Pascual como consejero. Tras la muerte del arzobispo en 1275, Pedro Pascual regresó a Valencia y viajó a través de Cataluña y Francia hasta Orvieto y Roma.

En 1294 se retiró al monasterio de Trasmiras (quizá San Miguel de Trasmiras en el obispado de Orense), del cual fue abad a petición del obispo, y en 1296 se encontraba de nuevo en Roma, siendo entonces nombrado obispo de Jaén por Bonifacio VIII, del que tomó posesión en el mes de noviembre. Dedicado a la reorganización diocesana fue apresado y conducido a Granada, disfrutando en el cautiverio de una cierta libertad, pues celebraba la misa, escribía, enseñaba el catecismo y predicaba tanto en privado como en público. El dinero recolec-

tado por sus diocesanos para su rescate lo empleó San Pedro Pascual en la liberación de niños y mujeres. Es tradición que durante esta etapa San Pedro Pascual escribió mucho sobre leyendas de santos, sobre la pasión de Cristo, una apología del cristianismo conocida como la *Biblia pequeña*, tres opúsculos sobre el padrenuestro, los diez mandamientos y el credo, y la *Historia de la impugnación de la secta de Mahoma en defensa de la ley evangélica de Cristo*, obra que enfadó a sus captores hasta provocar el encierro y la decapitación del santo. Su cuerpo fue entregado a los enviados de Jaén y Baeza, dando lugar a una disputa que benefició a los de Baeza.

Venerado desde el mismo momento de su martirio, los procesos de canonización se iniciaron en 1645 durante el episcopado jiennense de Don Baltasar Moscoso y Sandoval y fueron sentenciados por el papa Clemente X en agosto de 1670. Hasta 1679 se promulgaron diversos breves aprobando los escritos de San Pedro Pascual, concediendo su oficio y misa a la Orden de la Merced, a varias diócesis y finalmente a toda España⁷.

La iconografía de San Pedro Pascual es propia de la Orden de la Merced y de los territorios a los cuales se vinculó a lo largo de su vida. En la Valencia del siglo XVII Pablo Pontons lo representó en la cárcel en uno de los cuadros del claustro bajo de la Merced Calzada⁸, Jerónimo Jacinto de Espinosa como clérigo diciendo la misa en el cuadro pintado para el convento de la Merced de la ciudad (Valencia Museo de Bellas Artes)⁹ y Vicente Salvador Gómez en acto de escribir sobre el misterio de la Inmaculada Concepción Virgen (Valencia, Museo de Bellas Artes)¹⁰. En Andalucía, Francisco de Zurbarán lo representó en uno de los cuadros de la serie de la Merced Calzada de Sevilla (Sevilla, Museo de Bellas Artes). En Madrid algunas de sus representaciones parecen ser de fecha muy cercana a su canonización, como la pintura de Francisco Solís que lo representa como mercedario, en pie y en actitud de escribir, rodeado de ángeles con el cirio encendido y con los atributos episcopales (Huesca, Museo). La atribución del dibujo a Jiménez Donoso nos lleva a contextualizar su realización en el marco de otros trabajos del pintor para la Orden. Jiménez Donoso pintó para el convento valenciano de la Merced Calzada dos grandes cuadros en la capilla de la Comunión y otro para la antesacristía¹¹. Ponz sólo menciona los dos de la capilla de San Juan de Letrán (o de la Comunión), hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, “cuyos asuntos pertenecen a la fundación de la misma”¹², pero nada dice del cuadro de la antesacristía. Tramoyeres identificó este tercer cuadro como una escena de *San Pedro Pascual diciendo misa* que estaba firmada y fechada en 1666¹³, pero también proporcionó unas medidas para los cuadros de la capilla, que han dado lugar a alguna confusión¹⁴, quizá porque fueran erróneas o quizá porque se refirieran a los otros tres cuadros de la citada capilla no tenidos en

consideración por la mayoría de los eruditos antiguos, pero si por Orellana, quien los describe con mayor precisión y los atribuye a Espinosa¹⁵.

La precisa identificación iconográfica de la pintura de Jiménez Donoso, fechada en 1666 y por tanto anterior a la canonización del santo, descarta la posibilidad de que la composición del dibujo de la Hispanic Society estuviera destinada a la decoración del ciclo de los Mercedarios Calzados de Valencia, reconstruida a través de las distintas menciones antiguas, aunque sí demuestra cierta continuidad en el trabajo de Donoso para los Mercedarios, puesto que poco después decoraría las pechinas de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón en Madrid con cuatro lienzos circulares de *San Eutiquio* (de Constantinopla, mártir)¹⁶, *San Victoriano* (de Cartago, mártir), la *Venerable Natalia* (de Toulouse, mercedaria terciaria) y *San Pedro Pascual*¹⁷, a quien representó con el escudo mercedario y con la capa pluvial y la mitra de obispo, además del cuchillo y la palma del martirio.

Desconocemos el momento en que fue ejecutado este curioso ciclo de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, que parece estar pensado en homenaje a San Pedro Pascual, puesto que los dos santos lo acompañan se caracterizan por haber sufrido martirio por su fe: Victoriano en el año 484 por el rey arriano Humerico en su persecución de los cristianos de Mauritania y Eutiquio en el transcurso de la invasión de Constantinopla por el rey árabe Walid en 741, mientras que la beata Natalia de Toulouse (1312-1353), sólo canonizada en 1903, es recordada en el santoral de la Orden por su devoción a Cristo Crucificado con el que se la representa y por el don de la bilocación que le permitía estar a la vez en el convento de Barcelona y en África rescatando a una niña esclava natural de Calabria¹⁸. La inclusión de *San Pedro Pascual* podría llevarnos a una fecha cercana o poco posterior a 1670, año de su canonización por Clemente X, si bien existen representaciones suyas de fecha anterior. Por otro lado, la historia recientemente publicada de los patronos del convento de Don Juan de Alarcón parece apuntar a una fecha posterior a 1679 para la decoración de Jiménez Donoso¹⁹. Entre 1653 y 1679 el patronato de Alarcón correspondió a la familia de los Cortizos, banqueros de origen judío que aumentaron considerablemente su fortuna durante el reinado de Felipe IV y consiguiendo su estatus social mediante la obtención de varios hábitos militares, cargos administrativos y títulos de nobleza. La detallada escritura de patronato del 4 de agosto de 1653 obligaba a los Cortizos a terminar la fábrica en dos años, lo que más o menos vino a cumplirse, de modo que la iglesia se pudo consagrar en 1656. Como patronos se les permitía abrir tribunas en el lado del Evangelio, poner sus escudos donde les pareciera, les responsabilizaba de la construcción de los tres retablos

de la iglesia con iconografía de la Merced y con otras devociones particulares, y construir una cripta funeraria bajo el presbiterio, colocando mausoleo con esculturas en la capilla mayor. En la nueva revisión de la arquitectura intervino el hermano Francisco Bautista, el retablo mayor fue contratado con Pedro de la Torre el 15 de enero de 1654²⁰ y se le colocó el gran lienzo de Juan de Toledo, y el escultor Martín de Mayre realizó el mausoleo y varios escudos que debían ser colocados en el exterior, entre ellos uno de tres varas para la fachada de la calle de la Puebla. Los golpes de fortuna de los Cortizos, establecidos y a salvo de la Inquisición en Nápoles desde 1656, pero siempre al servicio de Felipe IV, hicieron que a finales de 1679 el patronato fuera vendido, o casi entregado en pago de deudas, a la duquesa de Montaña. Lo que ocurrió a continuación en el convento de las monjas Mercedarias puede intuirse: eliminación de la memoria de los Cortizos como patronos anteriores, tanto del recinto exterior como del interior de la iglesia conventual, con la excepción de los tres retablos, lo que seguramente obligaría a realizar ciertos retoques en la decoración. Es probable que los lienzos circulares de Jiménez Donoso, ideales para cubrir los huecos de unas pechinas que quizá lucieron en su momento de máximo esplendor las armas de los Cortizos, se deban a uno de estos retoques y sean por tanto posteriores a 1679.

Volviendo al dibujo de la Hispanic Society, ni Palomino ni Ponz²¹ registran acontecimiento u obra alguna relacionada con una pintura semejante de José Jiménez Donoso. Por su estructura arquitectónica y su carga emblemática, el dibujo no evoca un simple lienzo, sino más bien la composición para una portada de libro. En este sentido vale la pena recordar que algunas de las composiciones más complejas sobre San Pedro Pascual surgidas de artistas del siglo XVII tienen relación con ilustraciones para libros, como la estampa de Mariano Gimeno y fray Claros para ilustrar las obras del santo mercedario (Madrid, 1676)²² o la de Francisco Quesadez²³. En Madrid Pedro de Villafranca abrió estampas destinadas a ilustrar la *Regula et constitutiones...* de la Merced (Valencia, 1664), incluyendo en ella a los Santos Pedro Nolasco, Ramón Nonato y Pedro Pascual, y los *Annales del Orden de los descalzos de... la Merced* de fray Pedro de San Cecilio (Barcelona, 1669); y Pedro González Ruiz y Gregorio Fosmann ilustraron la *Regula et Constitutionis...* de fray José Linas (1691), lo que igualmente indica una cierta demanda foránea de este tipo de composiciones a artistas de Madrid²⁴.

Pero tampoco puede descartarse que se relacione con algún lienzo para un guión o estandarte procesional con motivo de la canonización. A este respecto Orellana menciona que en 1691 el canónigo y pintor Vicente Vitoria realizó para los franciscanos descalzos de Valencia el estandarte de la canonización de San Pascual Bailón,

en el que por una cara se había pintado iba pintado al *Papa presentando a San Pascual Bailón vestido de pontifical a Dios* y por el otro unos *Ángeles ofreciendo al santo un cáliz con su Hostia*²⁵.

En ninguno de los cinco conventos mercedarios de Madrid (Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara, Mercedarios Calzados²⁶, Mercedarias de Don Juan de Alarcón y Mercedarias de Góngora) registra Felipe de Castro ninguna composición semejante a la del dibujo de Donoso²⁷.

Tampoco se encuentra en los conventos de Alcalá de Henares y de Rivas de Jarama, analizados por Zaragoza Arribas²⁸. Ni siquiera en el de cercana Toledo, tan estrechamente ligada a Madrid en lo artístico en la segunda mitad del siglo XVII y en cuya catedral Jiménez Donoso fue maestro mayor, hemos hallado rastro de un encargo semejante, aún a pesar de las solemnes fiestas de la canonización de San Pedro Pascual celebradas por los mercedarios del convento de Santa Catalina, que según la tradición había fundado el propio santo²⁹. El libro está dedicado al cardenal Don Pascual de Aragón, que en 1661 había presentado en Roma las cartas para la canonización, y las fiestas discurrieron durante tres días de octubre de 1673, sin procesiones, pero con sermones, luminarias, fuegos y adorno de altares por todo el convento, destacando el mayor en el que junto a las imágenes de la Virgen y de los santos más importantes de la Orden (Pedro Nolasco, Ramón Nonato, Pedro Armengol, María de Cervellón y los Santos Juanes), en el que se puso a San Pedro Pascual con un collar en sol de rayos de diamantes en cuyo centro estaba el Santísimo Sacramento. Había además muchos “cuerpos enteros y medios cuerpos de plata”, que también ocupaban la cornisa del templo, y candelabros y ramilletes del mismo metal. Al lado de la epístola lucía un aparador lleno de piezas de plata y oro³⁰. En algunos altares dispersos por el claustro y otras dependencias del convento había altares provisionales con esculturas de Nápoles “que con esto se da a entender su hermosura” y con lienzos de San Pedro Pascual (en la portería), de Carlos II (en el paso del claustro a la iglesia), de San Pedro Pascual diciendo misa al lado de un moro y un niño acólito de cautivo, y en lo alto un ángel con un cáliz con fuentes de sangre (junto al De Profundis). Más festivo, el claustro se decoró con paisajes de la anchura de los antepechos y con “estatuas de jardín” de medio cuerpo en cada columna³¹.

Otro aspecto de la relación de Jiménez Donoso con la Orden de la Merced es el que une con don Juan José de Austria, a quien retrató en la década de 1670 en el lienzo que el Museo del Prado tiene depositado en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, pues don Juan José era patrón desde 1659 del convento mercedario de Herencia (Ciudad Real) en territorio de la orden militar de San Juan de Malta y había hecho una importante donación para la construcción de la capilla mayor del templo³².

La serie de santos fundadores y varones ilustres de Alonso del Arco en el coro de la Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

Hace algo más de veintitrés años, gracias a la amable acogida de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón tuve la ocasión de visitar las dependencias conventuales y realizar algunas fotografías de conjuntos decorativos completos y aún intactos en su interior. El que decora el testero del coro bajo está compuesto por ocho lienzos horizontales de santos fundadores y reformadores de ordenes religiosas: San Jerónimo (jerónimos), San Francisco de Asís (franciscanos), San Ignacio de Loyola (jesuitas), San Pedro Nolasco (mercedarios), San Agustín (agustinos), Santa Teresa de Jesús (carmelitas descalzas), Santa Catalina de Siena (dominicas) y Santo Domingo de Guzmán (dominicos), que han sido atribuidos sin razón a Francisco Rizi³³, cuando en realidad algunos se encuentran firmados por José García Hidalgo con sus características iniciales ligadas, lo que queda corroborado sin lugar a dudas por el estilo. Rodean a un espectacular lienzo de la Asunción de la Virgen, obra de escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, que ha sido atribuido a Juan Carreño de Miranda³⁴, aunque no sea de su estilo. Su dinamismo, colorido claro y pincelada untuosa y flexible se alejan por completo de los modelos monumentales de García Hidalgo, interpretados con un peculiar colorido terroso y rojizo.

Más chocante que las clasificaciones incorrectas de este ciclo es la ausencia del catálogo de pinturas del convento de las Mercedarias de Alarcón de algo tan visible y significativo para la Orden como la serie de diez pinturas de santas monjas destacadas de varias órdenes religiosas junto con otras de santos fundadores y monjas de la Orden de la Merced que decoran los lados de las ventanas y huecos ciegos de los cinco lunetos de los dos tramos laterales, más el de cierre a los pies en el coro alto³⁵. Con las peculiaridades que veremos, son obra de Alonso del Arco (1635-1704), quien firmó las de *San Pedro Nolasco* y de *San Ramón Nonato* (Figs. 2 y 3), dejando en todos, incluso en los mal restaurados, el sello inconfundible de sus tipos humanos y de su estilo³⁶. Por las circunstancias históricas del convento y el cambio de patronato experimentado en 1679 es probable que el ciclo se pintara a partir de 1680³⁷. Integran la serie tres santos mercedarios: *San Pedro Nolasco* portador de la cruz patriarcal abanderada con el escudo mercedario en la bandera blanca y con dos niños con escapularios arrodillados a los pies (Fig. 2), *San Ramón Nonato* con ropas de cardenal, custodia y cruz patriarcal (Fig. 3), y *San Pedro Pascual* como sacerdote oficiante con cadenas al cuello y arrodillado ante el Niño Jesús. Los otros siete lienzos representan a monjas como *Santa Clara de Asís* con el ostensorio que sirvió para ahuyentar a los asaltan-

tes de su convento (Fig. 4); *Santa Escolástica* con cogulla negra de amplias mangas, libro y crucifijo (Fig. 5); *Santa Catalina de Siena* coronada de espinas entre dos ángeles (Fig. 6); *Santa Magdalena de Pasis* con rosas en el hábito, corona de espinas y crucifijo (Fig. 7); *Santa María de Cervellón* o *del Socorro*, con azucenas y carabela (Fig. 8); otra *Santa Mercedaria* (¿*Santa Natalia de Toulouse*?) a la que se le aparece Cristo con la cruz a cuestas trayéndole una palma de martirio (Fig. 9); y la *Beata Mariana de Jesús*, expectante ante la visión del cáliz con la ostia resplandeciente.

Los lienzos de *San Pedro Pascual* y de la *Beata Mariana de Jesús* se encuentran flanqueando los lados de la ventana del muro de los pies del coro y tienen la peculiaridad de ser los dos que ofrecen una apariencia y estilo más alejado del de Alonso del Arco. El de la Beata Mariana, a pesar de estar firmado de modo ilegible por un pintor del siglo XX, presenta el aire y el estilo compositivo de los restantes lienzos de la serie, no así el de San Pedro Pascual, distinto en composición y en canon. Esto plantea la duda de si ambos lienzos han sido repintados sobre otros más antiguos de Alonso del Arco o si fueron incorporados en el siglo XX para completar el conjunto.

Con las excepciones señaladas, todas las composiciones y modelos encajan dentro del estilo más característico de Alonso del Arco. Algunas merecen un breve comentario. La iconografía de la *Beata Mariana de Jesús* parece derivar del cuadro de Vicente Carducho, hoy en el Museo de Almería. Por su parte, la de *Santa María de Cervellón* presenta un problema algo más complejo, puesto que su composición coincide al pie de la letra con la de una estampa del grabador madrileño Diego de Obregón (documentado entre 1669 y 1693), dedicada a doña Teresa de Leiba y de la Cerda, hija primogénita del conde de Baños, y en cuyo pie figura Juan Cano (de Arévalo) como dibujante³⁸. Aunque todo nos sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, no es posible establecer ninguna precedencia entre la pintura y la estampa.

La Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de fray Matías de Irala.

Fray Matías de Irala (Madrid, 1680-1753) fue una de las personalidades más curiosas e independientes del ambiente artístico madrileño de la primera mitad del siglo XVIII³⁹ y el autor del dibujo de la *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (Fig. 10). Nació en Madrid en enero de 1680, aunque su familia descendía del caserío guipuzcoano de Anzuola. En 1704 ingresó en el convento de la Victoria de los frailes Mínimos de San Francisco de Paula. Para entonces ya se había formado como pintor, pues en 1702 entendía en la tasación



Fig. 2. *Alonso del Arco. San Pedro Nolasco. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 3. *Alonso del Arco. San Ramón Nonato. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*



Fig. 4. *Alonso del Arco. Santa Clara de Asís. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 5. *Alonso del Arco. Santa Escolástica. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

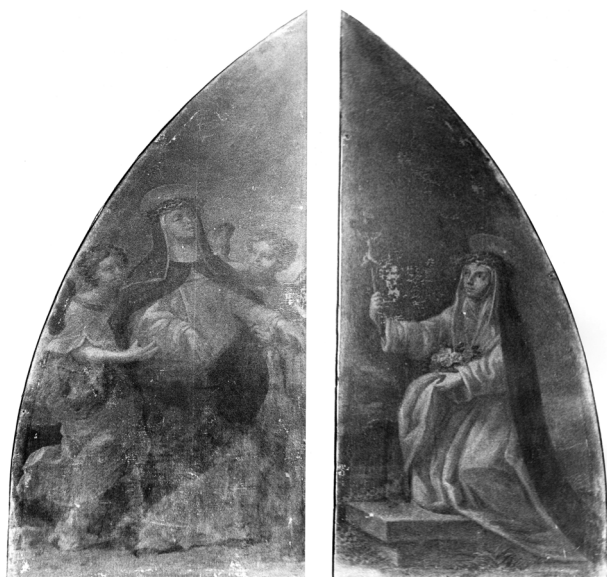


Fig. 6. *Alonso del Arco. Santa Catalina de Siena. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 7. *Alonso del Arco. Santa Magdalena de Pazis. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*



Fig. 8. *Alonso del Arco. Santa María de Cervellón o del Socorro. Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

Fig. 9. *Alonso del Arco. Santa mercedaria (¿Santa Natalia de Toulouse?). Madrid, Convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón.*

de alguna colección artística madrileña. Por fortuna, sus antiguos biógrafos nos legaron datos muy precisos sobre su personalidad, con los cuales se ha podido establecer el esquema general de su biografía⁴⁰, ilustrada en los últimos tiempos con el conocimiento de su pintura y de sus estampas. Compaginó la vida religiosa, rigurosamente observada, con la actividad artística desarrollada tanto en Madrid, como fuera de la Corte. Su vocación en este terreno y sus ansias de perfeccionamiento le llevaron a matricularse en 1753, el mismo año de su muerte, en la recién creada Academia de San Fernando⁴¹.

Su obra abordó tanto la teoría de la pintura, como la práctica. Fue autor de un tratado o cartilla de dibujo, con láminas demostrativas, que tituló *Método sucinto i compendio en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornadas con otras reglas útiles*, en el que incluyó escenas bíblicas, de historia de España, composiciones alegóricas, modelos de ángeles, de las expresiones del alma, de arquitectura,... Como pintor, las pocas obras identificadas hasta ahora corroboran las afirmaciones generales hechas por Ceán Bermúdez, especialmente el *San Francisco Javier, Apóstol de las Indias*, de hacia 1720 (Navarrete, La Rioja, iglesia parroquial de la Asunción) y el *San Pantaleón*, de 1738 (Colmenar Viejo, ermita de los Remedios)⁴². Las estampas, sueltas o para ilustrar todo tipo de obras, retratos reales, frontispicios de libros, de temas religiosos y de devoción, temas literarios o de carácter científico, especialmente anatómico, son abundantes, sin que aún se haya agotado ni su catalogación ni su sistematización cronológica.

Con la precisión que caracteriza todos sus trabajos, este dibujo⁴³ representa una *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* a través del triunfo de la Virgen María, ante la que se arrodillan los santos más representativos del instituto religioso. Se trata de un gran dibujo a tinta y aguada sepia, firmado en el ángulo inferior izquierdo con la habilidad de un pendolista y grabador: "*Fr. Matias de Yrala*"⁴⁴. La hoja se halla cuadrículada a lápiz, lo que permite pensar que el dibujo pudo ser trasladado a un lienzo o grabado a fin de imprimir estampas. Aunque no se conozca ni uno ni ejemplares de las otras es necesario tener en cuenta las dos posibilidades dadas las especiales aptitudes artísticas del fraile mínimo.

La composición se desarrolla en dos planos. En el superior aparece la Virgen María con el hábito y escapulario de la Merced, con un sol radiante sobre el pecho, con cetro en la mano derecha y corona imperial. Ocupa un carro triunfal con dosel tirado por una pareja de águilas montadas por sendos angelitos que tocan los timbales echados sobre los lomos de las aves. Su modelo recuerda al que aparece en la estampa de la *Venerable María del Santísimo Sacramento*, llamada la *Quintana*, que

Irala dibujó en 1734 o poco después: María con hábito blanco, escapulario y correa, pero sin escudo mercedario. El Niño Jesús sostiene el globo terráqueo coronado por una cruz, y bendice desde el pescante del carruaje. Desde el punto de vista iconográfico la escena se enriquece con la presencia de un vigoroso San José en el lado izquierdo de la imagen y la de Dios Padre y el Espíritu Santo en el ángulo superior derecho, completando las figuras de las dos Trinidades. El resto de la escena lo constituye una nutrida población de ángeles niños tocando trompetas y violines, o enarbolando banderolas y telas. Uno de ellos ofrece al Niño Jesús un racimo de uvas y un pan, en clara alusión eucarística. Todo este plano adopta una disposición diagonal, determinada por la colocación oblicua del carro avanzando.

El plano inferior se dispone de modo casi simétrico, conforme a una cierta perspectiva monofocal que termina en la fachada de un templo con torres laterales y cúpula. A uno y otro lado se disponen arrodillados personajes ilustres de la Orden de la Merced. En el izquierdo se reconoce claramente a Santa María de Cervellón, de linaje noble emparentado con los condes de Cervellón y fundadora de la rama femenina de la Orden, que lleva en sus manos la carabela alusiva a sus milagros de intercesión en el mar. Junto a ella aparece una seglar, con el escudo mercedario sobre el pecho, de identificación problemática con alguna de las figuras femeninas de importancia en los orígenes de la Orden, ya sea en razón de lo abultado de su vientre la madre de San Ramón Nonato, siempre y cuando esto no sea una licencia del ampuloso estilo barroco; ya Santa Colagia (muerta en 1295), una de las compañeras de Santa María en la fundación de la rama femenina de la Merced; ya una simple mujer de las seglares terciarias. La tercera figura femenina tampoco reúne rasgos individualizados como para identificarla con absoluta certeza, si bien podría tratarse de la Venerable Madre Natalia, una monja representada por José Jiménez Donoso en las pechinas de la iglesia de las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid, sin más atributo que un gran crucifijo en las manos⁴⁵. Los personajes del lado derecho son varones. Su identificación tampoco es fácil. Frente a Santa María de Cervellón aparece un noble vestido con calzas, espada a la cintura y manto que descubre su cabeza en gesto reverencial, que luce sobre el pecho una cruz patada, y que podría identificarse con el rey Jaime I. A su lado, el anciano mercedario puede identificarse con el fundador San Pedro Nolasco. El tercer personaje es un curtido trabajador, payés o marinero, que besa el escudo de la Merced, ataviado con una barretina, en representación de los devotos seglares.

No es la única vez que Irala realizó una composición mercedaria, pues Zuriaga Senent recoge como obra anónima una *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*,



Fig. 10. Fray Matías de Irala. *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Colección particular.

Jaime I y San Raimundo de Peñafort (Visión del 1º de Agosto), de la que no se indica origen ni destino, pero cuyo estilo responde claramente al del grabador franciscano⁴⁶.

Cronológicamente la *Alegoría de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* se inscribe en la primera

mitad del siglo XVIII, si bien parece una obra madura y avanzada del pintor de la que ignoramos su finalidad. Sin duda alguna se trata de una de las alegorías más complejas que conocemos de la Orden de la Merced, una obra creada por Irala en Madrid como feliz resultado de su formación teológica y de las instrucciones de su cliente,



Fig. 11. Antonio González Ruiz. *Virgen de la Merced*. 1749. Autol, La Rioja, parroquia de San Adrián.



Fig. 12. Antonio González Ruiz. *Virgen de la Merced*. 1749. Colección particular.

y estilísticamente resuelta con la habitual habilidad, efervescencia de formas y figuras dinámicas del artista que cuajan toda la hoja. La amplia obra de Irala se compone fundamentalmente de estampas frecuentemente datadas, tanto sueltas, como para ilustrar libros, lo que hace que este campo de su producción sea el más importante a la hora de establecer una cronología general de su actividad. Por el contrario, las pinturas son escasísimas, aunque van surgiendo poco a poco nuevos ejemplos de su actividad como pintor de lienzos y como decorador mural del sagrario de la Cartuja de Miraflores de Burgos, llegando a residir en el convento que su orden tenía en la ciudad⁴⁷.

Como se señaló más arriba el dibujo está cuadrícula-do para facilitar su trasposición a un formato mayor o a otro soporte. Desde este punto de vista es probable que fuera preparatorio para un lienzo de una institución mercedaria. En este sentido, tras un periodo constructivo en la segunda mitad del siglo XVII, en la primera mitad del siglo XVIII se adornó el convento de MM. Mercedarias Descalzas de Don Juan de Góngora, cuya decoración pictórica de las pechinas y de los lienzos de los altares de la nave, con la excepción del de *San Pedro Mártir de Verona* y *Santa Catalina de Siena*, obra de Pedro Atanasio Bocanegra, y del desaparecido lienzo de José

de Cieza⁴⁸, nunca ha sido desentrañada⁴⁹. Se da la circunstancia de que el altar de San Nicolás de Bari del brazo de la epístola contiene semioculto tras la imagen moderna del santo un lienzo de *San Nicolás de Bari rescatando al niño Adeodato* o *Traslado de Adeodato por San Nicolás de Bari*, obra indiscutible del estilo de fray Matías de Irala, que parece indicar que en alguna medida el fraile mínimo participó en la decoración de la iglesia en la primera mitad del siglo XVIII. Todos los altares colaterales corresponden a una característica estética madrileña de la primera mitad del siglo XVIII, con elementos que recuerdan a José de Churriguera, Teodoro Ardemans, Pedro de Ribera y otros ensambladores y escultores, siendo muy semejantes a los de otros conventos como los de las Trinitarias. En principio, la iconografía de San Nicolás de Bari podría parecer algo ajena a la Orden de la Merced, sin embargo se halla estrechamente unida a ella en dos sentidos: primero, como iconografía de un santo destacado por sus rescates de cautivos cristianos en la figura de Adeodato, y segundo, como santo al que estaba dedicada la ermita de Portell, en la diócesis de Solsona, donde la madre de San Ramón Nonato intercedió ante la Virgen para tener descendencia, a donde el



Fig. 13. Atribuido a José Campeche. *Virgen de la Merced*. Colección particular.

santo acudía a rezar, donde se le apareció la Virgen, donde tomó el hábito blanco, origen del convento de San Ramón y en donde milagrosamente la mula cargada con su cadáver se detuvo para que fuera enterrado⁵⁰. ¿No podría haber sido el dibujo de Irala boceto para alguno de los retablos de esta iglesia, incluido el mayor que se renueva en la segunda mitad del siglo el siglo XVIII⁵¹?

La multiplicación de una idea: dibujo, óleo y estampa de la *Virgen de la Merced* según Antonio González Ruiz.

No es completamente desconocida una pintura al óleo sobre cobre de la *Virgen de la Merced*, firmada y fechada en 1749 por Antonio González Ruiz (Corella, 1711-Madrid, 1788)⁵² que se conserva en la sacristía de San Adrián y Santa Natalia de Autol (La Rioja), pues se dio noticia de ella hace más de tres décadas⁵³, aunque desde entonces haya quedado algo olvidada o inconvenientemente publicada (Fig. 11). Se trata de una pequeña obra maestra, correspondiente a unas fechas de corta producción del pintor, entre la que se halla el *Retrato de una monja*, fechado en 1750 (Pamplona, Museo de Navarra)⁵⁴.

La Virgen aparece frontalmente sentada sobre un trono de nubes, coronada de estrellas y vestida con un



Fig. 14. José Campeche. *Virgen de la Merced*. Instituto de Cultura Puertorriqueña.

amplio hábito blanco de minuciosos plegados partidos en infinitos quiebros. Sobre su lado derecho el Niño Jesús se gira para encontrarse con un niño vestido de rojo al que entrega el escapulario de la Orden. A los pies de la Virgen yacen unos grilletes alusivos a la redención de cautivos asumida por la Orden de Nuestra Señora de la Merced. González Ruiz ejecutó de la obra dentro de los cánones de su estilo y del gusto barroco del momento: formas anatómicas rotundas en el rostro redondeado de la Virgen y en las anatomías de los niños, colorido cálido y claro potenciado por el hábito blanco mercedario, un lenguaje de expresiones cercanas y directas hacia el fiel que fomenta la devoción y en lo pictórico un cuidadoso dibujo, cuyo complaciente trazo se desarrolla en un sinfín de plegados entre los cuales se introducen las sombras graduando su intensidad en una rica gama de grises que otorgan una notable profundidad a la composición frontal.

No cabe la menor duda de que esta sencilla y refinada composición fue objeto de un atento planteamiento inicial por parte de González Ruiz, siguiendo el método de su formación madrileña con Michel-Ange Houasse y la recibida en París, Roma y Nápoles (1732-1737) antes de regresar a Madrid para proseguir su carrera como

pintor en el seno de la corte de Fernando VI y de la Academia de San Fernando. Tal es así que se conoce la existencia de un dibujo a carbón con toques de clarión que compareció en al menos dos ocasiones en el mercado de arte de Madrid (Fig. 12). Su composición y sus medidas coinciden al pie de la letra con las del óleo de Autol, aun a pesar de hallarse algo recortado en su lateral derecho, hasta hacer desaparecer los grilletos y parte de la figura del niño con bonete rojo⁵⁵. El estilo del dibujo es afín al de otros conocidos y bien identificados de González Ruiz, por lo que no hay duda de que se trata de una obra suya y estudio preparatorio para el óleo sobre cobre de Autol.

Desde el punto de vista iconográfico la imagen que muestran el óleo y su dibujo preparatorio puede considerarse convencional en el manejo de los atributos más comunes de la Orden: su hábito blanco, el escudo y el escapulario de la Merced, y unos grilletos. Sin embargo es el destino que se le dio el que hace de esta pintura una obra importante dentro de la iconografía y de la difusión del culto a la Virgen de la Merced. En el convento de MM. Mercedarias de Alarcón de Madrid se conserva la prueba de que la composición de Antonio González Ruiz fue grabada y dada a la estampa con una evidente finalidad de difusión del culto mercedarios. Se trata de una estampa coloreada, catalogada como obra de Antonio González Ruiz quizá por llevar pies de impresión que no se citan, aunque el pintor no será más que el autor de la composición, como demuestra el óleo de Autol que no se menciona⁵⁶, mientras que el grabador podría haber sido Juan Bernabé Palomino, suegro de González Ruiz desde comienzos de la década de 1740.

Aun así la trascendencia de esta estampa sería poca de no haber sido por la elevada cantidad de copias y versiones realizadas por pintores de toda condición, muchas de las cuales se sitúan en la América Hispana y se vinculan con mayor o menor acierto al pintor puertorriqueño José Campeche (1751-1809). Las mismas MM. Mercedarias de Alarcón conservan una directa versión de la estampa, como atribuida a la escuela de Maella, respetuosa con el original de González Ruiz en la figura de la Virgen, que se enriquece con velo y corona regia borbónica sobre su cabeza, mientras que el complemento de numerosos querubines y ángeles portadores de escapularios y rosas son de calidad inferior⁵⁷. De gran refinamiento es una versión adjudicada a Campeche, con el grupo central sin variaciones respecto al modelo de González Ruiz, a excepción de la corona sobre la cabeza y los rostros más alargados en todas las figuras, grupo que se completa con cuatro querubines distribuidos simétricamente a los lados de la Virgen de la Merced y por dos medias figuras de cautivos a sus pies que llevan en sus manos cadenas y grilletos (Fig. 13)⁵⁸. Sigue el modelo de Campeche del Instituto de Cultura Puertorriqueño, aunque muestra leves variaciones en la ausencia de corona y en las ropas cerradas de los cautivos que cambian de color (Fig. 14)⁵⁹. Son los ejemplares de más calidad atribuidos a Campeche⁶⁰, en todo caso muy distintos de otros de contradictoria calidad considerados como obras suyas, en especial el de la colección de Antonia Marieta Font, del que se dice que deriva una copia del obispado de Puerto Rico, aun más apegada a la composición original y también con los dos cautivos⁶¹.

NOTAS

¹ Pedro Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ, *Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra*. Madrid, 1985. Tirada aparte de la revista *Estudios*.

² M.^a de los Ángeles CURROS Y ARRES, O.M. y Pedro Francisco García Gutiérrez. *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Escultura. Volumen I, y Catálogo de Pintura Volumen II*. Madrid, 1998.

³ Existe una tesis doctoral de M. Inmaculada ZARAGOZA ARRIBAS, *La Orden de Nuestra Señora de la Merced en Madrid y su provincia: arte, artistas e iconografía*, realizada bajo la dirección de la Dra. Trinidad de Antonio Sáenz y presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1996, cuya consulta ha resultado ser interesante, aunque poco provechosa para los fines de este trabajo.

⁴ Priscilla MULLER, *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America del Siglo de Oro a Goya*. Edición a cargo de José Manuel Matilla. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

⁵ *Idem*, n.º 50, pp. 191-195.

⁶ Ángel M. de BARCIA. *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, números 469 y 382. Los pies de las reproducciones del catálogo de *Dibujos españoles de la Hispani Society...* los atribuyen conjuntamente a “Francisco Rizi y Herrera el Mozo”, confusión que aclara el texto dando a Rizi el número 469 (fig. 66) y a Herrera el número 382 (fig. 67).

⁷ Dario CABANELAS, O.F.M., “6 de diciembre. San Pedro Pascual (+1300)”, en Lamberto de ECHEVERRÍA y Bernardino LLORCA, S.I. (directores). *Año Cristiano. IV. Octubre-Diciembre*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, pp. 493-501.

Además de las menciones en las crónicas generales, fuentes impresas del siglo XVII para la comprensión de la figura de San Pedro Pascual son las siguientes: Fray Pedro CECILIO, *Vida y martirio de San Pedro Pascual de Valencia* (Granada, 1629); Juan VILLEGAS PARDO, *Del sexto obispo de Jaén Don Pedro el mártir* (1600), incluida en la obra de Martín XIMENA JURADO, *Cronología de los obispos de las ocho diócesis antiguas del reino de Jaén* (Madrid, 1652); Fr. Juan de la PRESENTACIÓN, *El Macabeo evangélico. Vida del Glorioso Doctor San Pedro Pascual de Valencia... del... Orden de Nuestra Señora de la Merced...*. Madrid, Gabriel de León, 1671; Felipe COLOMBO, *Compendio de la vida del glorioso mártir San Pedro Pascual de Valencia* (Madrid, 1673 o 1676); y Fray Juan Bautista BEREGO, *Resumen de la vida del glorioso mártir San Pedro Pascual de Valencia* (Valencia, 1704). Diversas conmemoraciones han dado lugar a estudios varios sobre San Pedro Pascual: así la revista *Obra Mercedaria*, n.º 226 (Valencia, 2000), estuvo dedicada a conmemorar el Séptimo centenario de la muerte del santo. También existen libros sobre la inauguración y la clausura del *III centenario de la Canonización de San Pedro Pascual* (Valencia, 1972).

- ⁸ Marcos Antonio de ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*. Edición preparada por Xavier de Salas. (Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español). Madrid, 1930, p. 212.
- ⁹ Óleo sobre lienzo, 173,2 x 124,1 cm. 1660.
- ¹⁰ Óleo lienzo, 132 x 100. Firmado. Hacia 1660.
- ¹¹ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 1038.
- ¹² Antonio PONZ, *Viaje de España 1. tomos I-IV*. Madrid, ed. Aguilar, 1988, p. 667, tomo IV, carta III, parágrafo 19.
- ¹³ Luis TRAMOYERES BLASCO, *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, 1915, p. 25.
- ¹⁴ Véase el estado de la cuestión en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado-Palacio de Villahermosa, 1986, p. 321.
- ¹⁵ ORELLANA, *op. cit.*, 1930, 144.
- ¹⁶ Sobre San Eutiquio, co-patrono de la ciudad de Jerez de la Frontera, donde la Virgen de la Merced es a su vez la patrona, véase el libro de Martín de ROA, *Santos Honorio, Eutichio, Estevan, patronos de Jerez de la Frontera. Nombre, sitio, antigüedad de la ciudad, valor de sus ciudadanos*. Sevilla, 1617. Hay reimpresión de la editorial Extramuros Facsimiles, Sevilla.
- ¹⁷ M.^a de los Ángeles CURROS Y ARRES, O.M. y Pedro Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ, *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura. Volumen II*. Madrid, 1997, pp. números 11-14, pp. 46-57. Según el referido catálogo son óleos sobre lienzo, circulares, y miden 105 cm de diámetro. Aunque las fotografías en color no son buenas, permiten hacerse idea de las obras. En sus catalogaciones, a pesar de los rótulos que identifican a los santos, se desliza el error de confundir al representado San Victoriano, con la mártir cordobesa Santa Victoria, sobre la que se argumenta en la catalogación. El estilo de Donoso es absolutamente claro en otras cuatro pinturas del convento: una *Virgen con el Niño sobre el creciente lunar*, y otras tres pinturas de medidas equivalentes que representan a *Santa Gertrudis*, *San Antonio de Padua* y *San Antón Abad*. Con anterioridad, Zaragoza Arribas lo había identificado como “Santa Victoriana” (*op. cit.*, II, 1996, p. 1040), aun cuando consta correctamente en el *Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*, Madrid, 1983, p. 26.
- ¹⁸ *La familia mercedaria*. Recurso digital www.scribd.com/word/download/219905?extension=pdf pp.12-13.
- ¹⁹ Juan Carlos HERNÁNDEZ NÚÑEZ, “La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el patronato de los Cortizos”, en *Reales Sitios*, n.º 167, 2006, pp. 50-67.
- ²⁰ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, *op. cit.*, 2006, pp. 58-60.
- ²¹ Antonio PONZ, *Viaje de España. 2. Tomos V-VIII*. Madrid, Ed. Aguilar, 1988, tomo III, segunda división, parágrafos 35-40, pp. 72-75. La descripción es extensa frente a las brevísimas y sin apenas datos de los restantes conventos mercedarios de Madrid.
- ²² Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981, tomo I, 886-6, p. 418, ilustración para *Sancti Petri Paschasii... Martyris Opera*, Madrid, Bernardo de Villadiego, 1676.
- ²³ *Idem*, tomo II, 1743-5, incluida en *La cándida flor del Turia*, Valencia, 1671, que reproduce García Gutiérrez, *op. cit.*, 1985, fig. 83, sin indicar procedencia.
- ²⁴ PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, tomo III, 2252-42, p. 258 y 2252-58, p. 261, ilustrada.
- ²⁵ Marcos Antonio de ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*. Edición preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930, p. 273.
- ²⁶ Para los Mercedarios Calzados, véase Luis CERVERA VERA, “Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de Nuestra Señora de la Merced”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, XVII, 1948, n.º 57, pp. 275-371.
- ²⁷ Claude BEDAT, “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿esbozo inédito de una parte del “Viaje de España” de Don Antonio Ponz?, en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, p. 213 (fuera de texto).
- ²⁸ ZARAGOZA ARRIBAS, *op. cit.*, 1996, vol.II.
- ²⁹ Fray Felipe COLOMBO, *Relación de las fiestas que el Real Convento de Santa Catalina de Toledo... consagró... a S. Pedro Pascual... con tres sermones y un Epítome de la Vida del santo...* Madrid, 1674. Ejemplar de la BN de Madrid, sig. R/24562.
- ³⁰ Sobre este aspecto y las fiestas barrocas en general, véase el texto de María Paz AGUILÓ ALONSO, “Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración”, en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Tomo I, Madrid, 1994, pp. 295-304.
- ³¹ COLOMBO, *op. cit.*, pp. 103-114.
- ³² Elvira GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José de Austria y las Artes (1622-1679)*, Madrid, 2005, p. 370.
- ³³ CURROS ARES y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, volumen II, 1998, pp. 88-103, números 26 a 33. Según estos autores se trata de óleos sobre lienzo, que miden 0,76 x 2 m. Zaragoza Arribas los considera obras anónimas (*op. cit.*, II, 1996, p. 1041). Un *San Francisco de Asís*, de idéntica composición y estilo al de las Mercedarias fue “expertizado” en la revista *Galería Anticuaria*, n.º 221, noviembre 2003, p. 139. De no ser por la diferente medida (180 x 57 cm ancho por alto) y porque se dice pertenecer a colección particular de Madrid, aseguraría que se trata del mismo lienzo de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.
- ³⁴ *Idem*, pp. 81-84, n.º 24. Óleo sobre lienzo, mide 1,90 x 3,22 m.
- ³⁵ Tampoco los recoge ZARAGOZA ARRIBAS, *op. cit.*, II, 1996, p. 1042.
- ³⁶ Aunque carece de un estudio actualizado que recopile su abundante obra, Alonso del Arco ha sido objeto de atención por parte de Natividad GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco”, en *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, pp. 347-385 y láminas I-XII. Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, “Tres nuevas obras de Alonso del Arco”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 1972, pp. 534-537. GALINDO SAN MIGUEL, “Dos nuevos cuadros de Alonso del Arco”, en *Archivo Español de Arte*, XLVI, 1973, pp. 353-355. Id., “Alonso del Arco, un fresquista inédito”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, 1980, pp. 451-460. De la abundante obra de Alonso del Arco son prueba las numerosas varias informativas de obras cuyas dispersas por toda España. Algunas de ellas corresponden a JAVIER RIVERA, “Dos pinturas de maestros menores madrileños: Francisco de Lizona y Alonso del Arco”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 477-480. Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, “Una pintura inédita de Alonso del Arco en Murcia”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, 1983, pp. 289-291. Natividad Galindo San Miguel, “Presencia de Alonso del Arco en el Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 11, 1983, pp. 111-114. José Manuel ARNAIZ, “Dos cuadros inéditos de Alonso del Arco y una puntualización”, en *Archivo Español de Arte*, LIX, 1986, n.º 233, pp. 90-93. Juan NICOLAU CASTRO, “Tres nuevos lienzos de Alonso del Arco en Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, LXIV, 1991, pp. 372-375.
- ³⁷ HERNÁNDEZ NÚÑEZ, *op. cit.*, 2006.
- ³⁸ Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional. Tomo II, H - Q*. Madrid, 1982, n.º 1520-10.
- ³⁹ Sobre Fray Matías de Irala puede verse la bibliografía siguiente: Antonio BONET CORREA, *Fray Matías de Irala, grabador madrileño del siglo XVII*. Madrid, 1979. Id., *Vida y obra de Fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Madrid, 1979. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Una pintura de Fray Matías de Irala en Navarrete, y cuatro dibujos”, en *Berceo* (Logroño), n.º 102, enero-junio de 1982, pp. 39-53. Id., “Loas y

- obras de Matías de Irala”, en *Goya. Revista de Arte* (Madrid), nº 181-182, 1984, pp. 44-49. Laura RODRÍGUEZ PEINADO. “San Pantaleón: una pintura firmada por Fray Matías de Irala”, en *Goya. Revista de Arte*, nº 249 (1996), pp. 151-154. José Luis BARRIO MOYA, “Algunas noticias sobre Fray Matías de Irala, grabador y pintor del siglo XVIII”, en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (San Sebastián), tomo LIII, 1997-1, pp. 123-128.
- ⁴⁰ Especialmente José Antonio ÁLVAREZ DE BAENA, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid, 1789, tomo IV, pp. 98-99. Y Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo II, pp. 310-312.
- ⁴¹ Enrique PARDO CANALIS. *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando, de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 11.
- ⁴² Otras publicadas sólo se conocen a través de fotografía antigua, como un *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* (Cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V”, en *Archivo Español de Arte*, LVIII (1981), nº 231, p. 220 y fig. 11).
- ⁴³ Fue presentado en la exposición *Siglo XVIII. El arte de una época*. Vitoria, Fundación Caja Vital, abril-mayo 2003, p. 77, con medidas erróneas.
- ⁴⁴ Papel verjurado, pluma y aguada sepia. Mide 190 x 120 mm. Firmado: “Fr. Mathías de Yrala”.
- ⁴⁵ CURROS Y ARES Y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, volumen II, 1998, pp. 52-54.
- ⁴⁶ ZURIAGA SENENT, *op. cit.*, 2005, III, pp. 507-508, nº 005326.
- ⁴⁷ Este suntuoso conjunto constreñido en el reducido espacio del Sagrario de la Cartuja de Miraflores tras el retablo mayor de Gil de Siloe fue mencionado por algunas guías del siglo XIX, vinculándolo ya entonces a Irala (J. ÁRIAS DE MIRANDA, *Apuntes históricos de la Cartuja de Miraflores de Burgos*. Burgos, 1843, p. 80). Recientemente ha sido mencionado y rescatado del olvido por René Jesús PAYO HERNANZ, *El artista burgalés en la época ilustrada*. Burgos, 2005, pp. 138-139, pero queda pendiente de un próximo estudio iconográfico de sus alegorías eucarísticas y de sus trampantojos.
- ⁴⁸ Elías TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid. reedición de los dos fascículos publicados en 1927*. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Madrid, Instituto de España, 1979, pp. 189-190, que recoge las noticias de Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez.
- ⁴⁹ El *Inventario Artístico de Edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*. Madrid, 1983, pp. 91-96, ni siquiera menciona la decoración de las pechinas con la pintura de los cuatro evangelistas entre fragmentos de arquitectura y escudos heráldicos, aunque reproduce una de ellas (fig. 67).
- ⁵⁰ ZURIAGA SENENT, *op. cit.*, 2005, I, p. 340, nota 607, p. 346, nota 622, y p. 353. Sobre la iconografía de San Nicolás de Bari, vista a través de obras de pintores madrileños (Herrera el Mozo, Alonso del Arco, Van de Pere, José Jiménez Donoso), véase Fernando COLLAR DE CÁCERES, “Sobre iconografía de San Nicolás de Bari y algunas pinturas madrileñas. A propósito de un lienzo del Museo de Guadalajara”, en *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, nº 1, 2006, pp. 18-48.
- ⁵¹ Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA, “El retablo mayor del convento de Mercedarias de la Purísima Concepción de Madrid”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 13, nº 25, 2004, pp. 197-214.
- ⁵² La bibliografía fundamental sobre González Ruiz está constituida por los siguientes títulos: José Luis ARRESE, *Antonio González Ruiz*. Madrid, 1993. Sobre su faceta de dibujante véase el artículo de M.^a Camino PAREDES GIRALDO, “Antonio González Ruiz (1711-1788). Introducción al conocimiento de sus dibujos”, en *Príncipe de Viana*, LIII, nº 196, 1992, pp. 299-336. La misma Paredes Giraldo fue comisaria de una exposición en el Museo de Navarra de Pamplona y en la Fundación Castellruiz de Tudela bajo el título *Antonio González Ruiz (Corella 1711- 1788 Madrid)*. S.I./s.a. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ “Algunos retratos desconocidos de Antonio González Ruiz”, en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa. Tomo II*. Madrid, 1994, pp. 911-920. La tesis doctoral de M.^a Paredes Camino Giraldo sobre el pintor, leída en la Universidad de Navarra, no ha sido publicada.
- ⁵³ José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (director), *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo I (Ábalos-Cellorigo)*. Madrid, Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975, p. 159. Se trata de un óleo sobre cobre que según el citado *Inventario* mide 0,375 x 0,295 cm. La medida debió de ser tomada enmarcado, pues en realidad mide un poco más, hasta alcanzar los 39,5 x 28,5 cm. Está firmado y fechado “Antonio / Gonzalez / fat. a 1749”.
- ⁵⁴ María del Camino PAREDES GIRALDO, en *Caylus. De la Edad Media al Romanticismo*. Madrid, 1993-1994, pp. 156-159.
- ⁵⁵ Catálogo de la subasta de Edmund Peel & Asociados, Madrid 15 de diciembre de 1988, lote 20. Catálogo de Alcalá Subastas, Madrid 12 y 13 de noviembre de 2001, nº 61, catalogado como obra de Escuela española, hacia 1700. Medidas 39,3 x 28,5 cm.
- ⁵⁶ CURROS ARES Y GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, volumen II, 1998, nº 66, pp. 191-193. Supongo que será este ejemplar de la estampa el que conocen M.^a Cruz de Carlos y Elisa D’Ors y tienen presente al catalogar una pobre imagen de la *Virgen de la Merced* que sigue el modelo de González Ruiz (véase p. 108, nº 48 en *Catálogo de Arte Mercedario*. Catálogo de exposición, Madrid, ayo-septiembre, 2003).
- ⁵⁷ *Ibidem*, nº 57, pp. 164-166. Óleo sobre lienzo, 0,54 x 0,43 metros.
- ⁵⁸ Óleo sobre tabla de caoba, de 51 x 37,5 cm. Puesto a la venta en Alcalá Subastas de Madrid, 3 y 4 de diciembre de 2002, nº 34.
- ⁵⁹ TAYLOR, *op. cit.*, 1988-1989, p. 24, lámina en color, y pp. 174-175. Mide 101,9 x 66 cm.
- ⁶⁰ La figura de Campeche ha sido objeto de numerosas atribuciones de toda índole, que sólo en las últimas décadas van siendo depuradas. La bibliografía más actualizada sobre el pintor está compuesta por las obras de Teodoro VIDAL, *José Campeche. Retratista de una época*. San Juan Puerto Rico, 2005. Id., *Cuatro puertorriqueñas por Campeche*. Puerto Rico, 2000. Catálogo de la exposición *José Campeche y su tiempo*. Metropolitan Museum of Nueva York y Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, 1988-1989. René TAYLOR, “José Campeche y la Ilustración”, en *Reales Sitios*, nº 99, 1989, pp. 21-34. Juan Antonio GAYA NUÑO, “José Campeche, el colega de Goya en Puerto Rico”, en *Goya. Revista de Arte*, nº 67, 1965, pp. 2-11.
- ⁶¹ Véase *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, XX, nº 77-78, 1972, pp. 166-169, núms. 32 y 31 respectivamente.

Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la *Jornada de Barcelona* de 1802

Ángel López Castán
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 3 de septiembre de 2008
Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 20, 2008, pp. 103-122
ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Los esponsales del Príncipe de Asturias –futuro Fernando VII– con la princesa María Antonia de Nápoles, ratificados en Barcelona el 4 de octubre de 1802, motivaron el desplazamiento de Carlos IV y su familia a dicha ciudad y la realización de lujosos muebles –camas de gala y sillerías principalmente– para tal ocasión. Zaragoza, Barcelona, Valencia, Cartagena y Aranjuez fueron las principales etapas del viaje real, conocido también como “Jornada de Barcelona”. Antonio Pomareda, Pedro Cancio y Joaquín Álvarez, “mozos de oficio” de la Real Tapicería, se encargaron del diseño y dirección de los muebles, ejecutados por reputados artífices de la Real Casa. Las cuentas presentadas al respecto han permitido reconstruir con detalle este singular capítulo del mueble cortesano español de principios del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

Mueble español. Tapiceros de adorno. Estilo Carlos IV. Jornada de Barcelona. Camas de gala. Sillerías.

ABSTRACT

The Prince of Asturias’s nuptials –future king Fernando VII– with the princess María Antonia of Naples, ratified in Barcelona on October 4th 1802, generated the displacement of Carlos IV and his family to this city and the creation of magnificent pieces of furniture –beds and set of chairs principally– for this occasion. Zaragoza, Barcelona, Valencia, Cartagena and Aranjuez were the principal stages of royal travel, also known as the “Journey to Barcelona”. Antonio Pomareda, Pedro Cancio and Joaquín Álvarez, “upholsterers of adornment” of the Royal Tapestry, took charge of the desing and direction of the pieces of furniture, created by famous craftsmen of the Royal House. The accounts presented on the matter permitted to reconstruct with detail this singular area of the spanish court furniture in the early 19th century.

KEY WORDS

Spanish Furniture. Upholsterers of adornment. Carlos IV style. Journey of Barcelona. State beds. Set of chairs.

Durante el reinado de Carlos IV, los llamados tapiceros de adorno, identificados con los “mozos de oficio” de la Real Tapicería¹, diseñaron algunos muebles relacionados con su profesión, llegando a ejecutar proyectos decorativos equiparables en calidad y belleza a los realizados por los adornistas de Casa y Cámara². Antonio Pomareda, Pedro Cancio y Joaquín Álvarez, mozos de

oficio de la Real Tapicería desde 1789, 1790 y 1795 respectivamente (Fig. 1), descollaron a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Ha de mencionarse también al tapicero y camero Juan Bautista Hinard, nombrado adornista honorario de Casa y Cámara en 1806 (Fig. 2). Adeptos al “estilo etrusco”, dibujaron camas, sillerías, doseles, colgaduras de pared, cortinajes y alfombras participando

en la creación de los muebles para la *Jornada de Barcelona* de 1802, piezas extraordinarias en las que derrocharon lujo e invención³.

Nacido en Valencia en 1756, Pedro Cancio⁴ obtuvo plaza de mozo de oficio de la Real Tapicería, vacante por ascenso de Luis de Bellegarde, el 7 de febrero de 1790⁵, avalado por las obras ejecutadas para las ceremonias de la jura del príncipe de Asturias, futuro Fernando VII. Su matrimonio en 1799 con Juana Cecilia de Palacio⁶, dama de la duquesa de Berwick y Liria, le permitió trabajar para la Casa de Alba. El casamiento en Roma del duque de Berwick y Alba llevó a Pedro Cancio, tapicero-decorador del duque, a solicitar permiso en diciembre de 1816 para desplazarse a dicha ciudad a fin de tratar con el noble todo lo referente al adorno y amueblamiento de su casa-palacio de Madrid, licencia que le fue concedida por real orden de 13 de diciembre de ese mismo año⁷. Falleció en Madrid el 18 de julio de 1834 a los setenta y ocho años de edad⁸.

De Pedro Cancio conserva el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un dibujo a la aguada que podría datarse en torno a 1802⁹. El proyecto decorativo, de gran refinamiento y elegancia, representa un salón palaciego de estilo etrusco con las paredes perfectamente compartimentadas. Un zócalo liso da paso a una colgadura de seda amarilla con cenefas azules y motivos decorativos en blanco que recubre la parte central de los muros. Escenas de niños y danzarinas aladas bajo paños colgantes decoran la zona superior. Una sencilla chimenea de mármol blanco con dobles columnas jónicas a cada lado sirve de sostén a un espejo enmarcado por dobles columnas corintias y motivos de *candelieri* adornados con camafeos. Coronando el espejo, una decoración semicircular de abanico y sobre la puerta, una escena campestre con una mujer de espaldas que parece pescar. Dos modelos distintos de sillas de brazos, con idéntica tapicería de seda a la empleada en la colgadura y cortinajes, componen el mobiliario del salón: uno con el respaldo curvo y los costados tapizados; el otro con los brazos apoyados sobre cisnes alados y respaldo mixtilíneo curvado hacia atrás y rematado por un travesaño superior adornado con marqueterías¹⁰ (Fig. 3).

Para la Real Capilla del Palacio de Aranjuez, Pedro Cancio dibujó en 1798 un sitial-reclinatorio completo que constaba de dos paños grandes —uno de suelo y otro de cubierta— bordados en sedas polícromas sobre grodetur blanco, dos almohadas y una silla a juego¹¹. La Real Fábrica de Tejidos de Seda de Talavera suministró las telas empleadas en la confección del sitial¹². Su ejecución material, bajo la dirección de Pedro Cancio, fue confiada al bordador Bernardino Pandeavenas¹³, al cordonero Bernabé Rufino Arroyo —autor de los flecos y borlas de seda que lo adornaban—¹⁴ y al camero y tapi-

cero de muebles Andrés Ximénez, encargado de cortar, coser y guarnecer las distintas piezas del sitial¹⁵. Así lo confirma la cuenta presentada en julio de 1798 por Agustín de la Cana, jefe de la Real Tapicería¹⁶. Pieza fundamental del conjunto era la silla de brazos o sillón ceremonial. Realizada en madera de haya tallada y moldada lucía patas estriadas coronadas por capiteles de orden compuesto y asiento y respaldo “de quitar y poner”, este último rematado por un copete con una taza de flores. Fue labrada por José López¹⁷ y dorada por Ramón Melero¹⁸, correspondiendo a Bernardino Pandeavenas y a Andrés Ximénez el bordado y tapizado de la misma¹⁹ y a Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos el dorado a fuego de sus tornillos²⁰. Una alfombra bordada, cuajada de arabescos de todos los colores y adornada con cuatro virtudes y ocho medallas con grupos de niños, completaba el sitial. Dicha alfombra, realizada en 1799, fue dibujada igualmente por Pedro Cancio²¹ y bordada en sedas matizadas por Bernardino Pandeavenas²².

Para la misma Capilla del Real Palacio de Aranjuez Pedro Cancio diseñó y dirigió en 1799 la ejecución de un dosel y colgadura de presbiterio que sirvió a Carlos IV en la festividad del Corpus²³. Según manifiesta el diseñador en una cuenta, primeramente presentó al rey un pequeño proyecto —“un divujo en chico”—²⁴, para más tarde sacar dibujos de tamaño natural, coloreados y en claroscuro, tanto de la colgadura como del dosel, incluidas siete figuras —cuatro grandes y tres chicas— que representaban las virtudes²⁵. El espectacular dosel, en madera tallada y moldada, fue comenzado por el ebanista José López y acabado por su nieto Pablo Palencia²⁶. Construido en maderas de álamo blanco y pino, se componía de una cúpula en óvalo, formada por cuarenta y cuatro cerchas, y cornisa con arquitrabe tallado²⁷. Coronaba la cúpula una estatua con dos niños que simbolizaba la Religión; dos ángeles mancebos de tamaño natural apartaban y sostenían las cortinas del dosel. Dichas figuras fueron esculpidas por José Antonio Folch²⁸. Jacobo Cano doraría a bruñido las partes vistas del dosel, aparejando y dando de “blanco alabastro” la obra de escultura²⁹. Del herraje del dosel se ocupó el cerrajero Diego Herranz³⁰, correspondiendo a la Real Fábrica de Talavera el suministro de los tejidos de seda empleados en su confección³¹. Bernardino Pandeavenas bordó, sobre grodetur blanco y morado, los cuatro entrepaños de la colgadura, el paño del frontis y las cortinas del dosel y toda la obra del centro de la cúpula con sus cerchas y cenefas dobles³². El cordonero Martín López ejecutó los flecos y borlas que guarnecían dosel y colgadura³³, encargándose Pedro Cancio de la labor de tapicería³⁴.

Tapicero y camero de la Real Casa, Antonio Pomareda fue nombrado mozo de oficio de la Real Tapicería el 11 de octubre de 1789 en reconocimiento

79340.
D.^o Antonio Pomareda 740.
Ant.^o Pomareda
D.^o Pedro Cancio 740.
Pedro Cancio
D.^o Joaquín Álvarez 740.
Joaquín Álvarez

Fig. 1. Firmas de Antonio Pomareda, Pedro Cancio y Joaquín Álvarez, 1803. Madrid, Archivo General de Palacio.

Madrid 8 de Sep. de 1803.
Juan B. Hinard
Jo de Lora

Fig. 2. Firma de Juan Bautista Hinard, 1803. Madrid, Archivo General de Palacio.

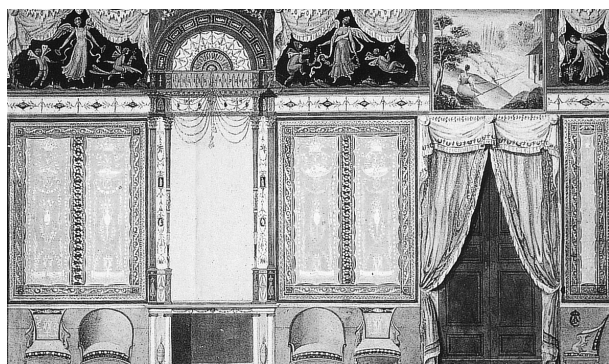


Fig. 3. Pedro Cancio. Proyecto decorativo para un salón, h. 1802. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

por sus trabajos en las casas de campo de S.M., obteniendo plaza de camero de la Real Casa, por fallecimiento de Andrés Ximénez, el 6 de abril de 1803³⁵. En el memorial dirigido al rey Fernando VII el 13 de febrero de 1815 solicitando plaza de ayuda de la Real Tapicería alega como méritos la ejecución y colocación de las “ropas lúgubres” con que se adornó, en Madrid, la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación para el funeral por el rey Carlos III. Afirma también haber decorado la fachada del madrileño palacio de Buenavista, propiedad de los duques de Alba, con motivo de la exaltación al trono del rey Carlos IV y jura de don Fernando como príncipe de Asturias³⁶. En una súplica elevada el 7 de marzo de 1807 dice haber ejecutado las ropas para el pabellón del nuevo monumento erigido en la catedral de Toledo³⁷. En diciembre de 1808, durante la dominación francesa, Antonio Pomareda ocultó valiosas piezas textiles existentes a la sazón en el Oficio de la Tapicería del



Fig. 4. Vicente López. Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia (detalle), 1802. Madrid, Museo del Prado.

Real Palacio de Madrid, contribuyendo a la custodia y conservación de tapices, alfombras, colgaduras de cama, casullas, doseles y demás tejidos y bordados preciosos, según detalla el inventario redactado en 1814³⁸.

Hijo del también mozo de la Tapicería Francisco Álvarez³⁹ y de Isabel Manzano, Joaquín Álvarez nació en Madrid el 2 de febrero de 1770. Tapicero de adorno,

fue nombrado mozo de oficio de la Real Tapicería, vacante por ascenso de Francisco Galarza, el 3 de julio de 1795 con destino al cuarto de la reina María Luisa. Cesante durante el Gobierno francés, el 6 de octubre de 1814 sería nombrado por Fernando VII primer encargado del Real Oficio de la Tapicería, concediéndosele los honores de ayuda del Real Oficio de Guardamuebles el 22 de enero de 1815. Por real orden de 9 de septiembre de 1817 se concedió a Joaquín Álvarez plaza de ayuda del Real Oficio de la Tapicería, vacante por fallecimiento de Livinio Stuyck⁴⁰. Dice haber acompañado al rey Carlos IV y a la reina María Luisa en todos sus viajes, así como al rey Fernando VII y sus augustas esposas. En junio de 1840, tras cuarenta y cinco años de servicios, tuvo el honor de acompañar a la reina Isabel II y su hermana al viaje que, junto a la Reina Gobernadora, realizaron a Barcelona y Valencia⁴¹. Falleció en Madrid el 27 de noviembre de 1850⁴².

A Juan Bautista Hinard, tapicero y camero de la Real Florida, le serían concedidos, por real orden de 31 de julio de 1806, los honores de adornista de Casa y Cámara sin sueldo alguno⁴³. En 1807 efectuó diversos trabajos de tapicería para la Real Moncloa y Huerta, de los que presentó cuenta el 20 de diciembre de aquel año⁴⁴. Casado con Estanislada Balze, nieta del tallista francés Jorge Balze, falleció probablemente en los primeros meses de 1820, como así parece indicar el recurso elevado por su viuda el 3 de febrero de ese mismo año reclamando el pago de la cuenta precedente⁴⁵.

Especialmente destacable fue la intervención de estos artistas en el diseño y ejecución de los muebles de tapicería para el viaje de la familia real a Barcelona el mes de agosto de 1802 –conocido también como *Jornada de Barcelona*⁴⁶–, con motivo de la ratificación en dicha ciudad de los dobles esponsales del príncipe de Asturias don Fernando con la princesa de Nápoles doña María Antonia y del príncipe don Francisco, heredero de las Dos Sicilias, con la infanta doña María Isabel (Fig. 4). Los desposorios, concertados en Aranjuez el 14 de abril de 1802, fueron celebrados por poderes en Nápoles el mes de julio, siendo confirmados en Barcelona el 4 de octubre de ese mismo año⁴⁷. Zaragoza, Barcelona, Valencia, Cartagena y Aranjuez fueron las principales etapas del viaje real, iniciado en Madrid el 12 de agosto de 1802 y concluido en enero de 1803⁴⁸.

Sobre aquellas bodas reales, Manuel Godoy, príncipe de la Paz, escribiría lo siguiente en sus *Memorias*:

“...aquellas reales bodas fueron solemnizadas con gran magnificencia. Quiso el rey que fuese igual a la pompa y al boato que tuvieron las suyas con la reina María Luisa; la paz se celebraba al mismo tiempo. La alegría, los aplausos, los regocijos y las fiestas fueron generales en el reino, sobre todo en los parajes que los reyes visitaron en su tránsito a Barcelona; en aquella

*ciudad, donde permanecieron cerca de dos meses, y en las demás ciudades, villas y lugares que anduvieron en su vuelta por Valencia y Cartagena. (...) Toda la familia real estuvo junta para aquellos grandes regocijos: habían venido los de Etruria. Estas fiestas y estos contentos fueron los postreros de Carlos IV y María Luisa... ¡No volvieron a tenerlos más en todo el tiempo de su vida!”*⁴⁹

La documentación consultada confirma que por orden de Juan Miguel de Grijalba, jefe del Real Oficio de la Tapicería, y bajo la dirección de los tapiceros de adorno Antonio Pomareda, Pedro Cancio y Joaquín Álvarez⁵⁰ se construyeron en Madrid, para tal ocasión, seis camas de gala⁵¹ con sus correspondientes sofás, sillas de brazos y taburetes o sitiales⁵². Una cama más sería realizada por Juan Bautista Hinard para la reina María Luisa. De dicha cama, que sirvió a la soberana en Barcelona el año 1802 y después en el Real Sitio de Aranjuez durante la temporada de verano, no tenemos más noticia que la cuenta presentada el 8 de septiembre de 1803 referida a su ulterior limpieza y arreglo. En la reparación intervinieron, además del propio Juan Bautista Hinard, el plumista Antonio Viant y el platero Nicolás Chameroy⁵³.

Antonio Pomareda diseñó y dirigió la ejecución de dos camas ricas de estilo etrusco –una cama grande de matrimonio y un catre de gala–, con pilares y dosel, para los príncipes de Asturias y la reina María Luisa de Parma respectivamente⁵⁴ (Fig. 5). Realizadas en 1802 para el citado viaje de la corte a Barcelona, presentó cuenta conjunta de las mismas el 28 de febrero de 1803⁵⁵. Magníficamente conservadas en el Palacio Real de Madrid –su último emplazamiento fueron los reconstruidos dormitorios de Carlos IV y de la reina María Luisa⁵⁶–, ambas camas adornan su armazón pintado de blanco con tallas doradas y plaquetas de cristal eglomizado decoradas con oro sobre fondo negro⁵⁷. Ricas colgaduras de raso bordado, suministrado por la Real Fábrica de Tejidos de Seda de Talavera, completan su ornato.

La destinada a los príncipes don Fernando y doña María Antonia, descrita como “*una cama azul bordada de oro*”, corresponde a una cama grande de matrimonio adornada con nueve cristales dorados y grabados y ricas tallas doradas sobre fondo blanco⁵⁸ (Fig. 6). Realizada en madera de nogal, sus cuatro pilares de dos piezas y doce pies de alto sustentan una imperial, del mismo tamaño que el lecho, rematada por cuatro copetes tallados y coronada en su origen por una guarnición de plumas compuesta por cuatro escuadras y cuatro abanicos situados en sus extremos. Finas molduras talladas guarnecen la cornisa y el friso de la imperial, así como su parte interior. Dos esfinges, colgantes de flores y coronas de rosas y mirtos adornan la cabecera de la cama, destacando asimismo el adorno del friso del lecho con las molduras que le encuadran, los marcos de los cristales, y los cuatro

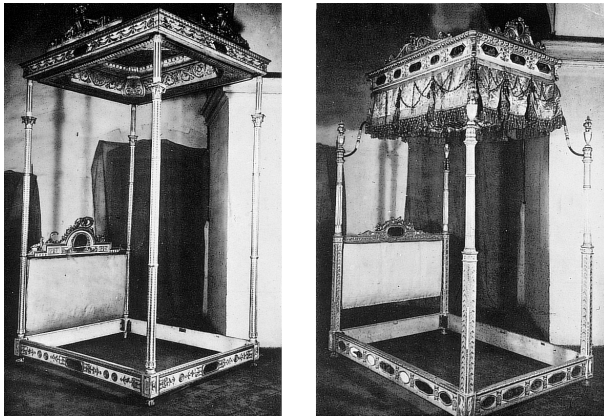


Fig. 5. Camas realizadas según dibujos de Antonio Pomareda, 1802. Madrid, Palacio Real.

pilares o columnas con sus capiteles corintios y pies con cabezas y garras de león. Fue construida por el ebanista Pablo Palencia⁵⁹, tallada por Jorge Balze⁶⁰ y dorada a bruñido y pintada de color blanco y azul por Andrés del Peral, quien también se ocupó de dorar los cristales de la cama⁶¹, grabados por diversos artífices⁶². Julián García bordó en oro y sedas matizadas la rica colgadura⁶³ de raso azul celeste –denominado “azul hermoso”– tejida en la Real Fábrica de Talavera⁶⁴, confiándose a Martín López la obra de cordonería⁶⁵ y a Sebastián Liger los plumajes⁶⁶. Del tapizado de la cama se ocupó Antonio Pomareda⁶⁷ y de su herraje, dorado a fuego por Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos⁶⁸, el cerrajero Antonio Fernández⁶⁹.

A juego con la cama de los príncipes, Antonio Pomareda dibujó, tapizó y dirigió la ejecución de una sillería compuesta por un sofá, dos sillas de brazos (Fig. 7) y seis taburetes en madera tallada y dorada con los fondos pintados de color blanco y azul⁷⁰. Raso “azul hermoso” bordado en oro y sedas cubría la sillería⁷¹, adornada con copetes tallados por ambas caras en respaldos y cabeceras y treinta y un cristales dorados y grabados. Garras y cabezas de león rematan y guarnecen las patas de estos asientos. En su realización participaron el ebanista Pablo Palencia⁷², el tallista Jorge Balze⁷³, el dorador Andrés del Peral⁷⁴, el bordador Julián García⁷⁵ y el cerrajero Antonio Fernández⁷⁶. El conjunto, a falta de la tapicería original, se conserva actualmente en el *Dormitorio del rey* don Francisco de Asís en el Palacio Real de Aranjuez⁷⁷ (Fig. 8).

La otra cama que Antonio Pomareda proyectó para la reina María Luisa, adornada con cuarenta y cinco medallas de cristal dorado y grabado y ricas tallas doradas de “estilo antiguo” sobre fondo blanco, es descrita como “*un catre color de caña y lirio bordado de sedas*”⁷⁸ (Fig. 9).



Fig. 6. Cama de matrimonio de los Príncipes de Asturias, 1802. Antonio Pomareda, diseñador. Madrid, Palacio Real.

Realizado en madera de haya, su pequeña imperial, rematada por cuatro copetes tallados, aparece unida a los pilares del lecho por medio de cuatro palomillas curvas de hierro, en forma de S, doradas a fuego. Un canastillo y ocho penachos de plumas coronaban dicha imperial. Entre los adornos de talla del catre cabría mencionar las molduras que guarnecen la cornisa y el friso de la imperial; la parte interior de la misma con sus molduras y bajorrelieves; los marcos y divisiones que encuadran los cristales; el adorno de la cabecera, con dos cornucopias talladas en el copete; los cuatro pilares torneados del catre, labrados en dos piezas –la inferior ochavada, estriada la superior– y rematados por jarrones; y las ocho figuras en bajorrelieve de la parte baja del lecho. El ebanista Pablo Palencia construyó el catre⁷⁹, cuya obra de talla ejecutó Jorge Balze⁸⁰ y doró Ramón Lletget, quien también se ocupó de dorar y grabar las cuarenta y cinco medallas o camafeos de cristal que lo adornan⁸¹ (Fig. 10). Domingo Gómez bordó en matices de sedas la rica col-



Fig. 7. Silla de brazos destinada a los Príncipes de Asturias, 1802. Antonio Pomareda, diseñador. Dormitorio del rey Francisco de Asís, Palacio Real de Aranjuez.

gadura⁸² de raso color caña y fajas color lila –o lirio– tejida en la Real Fábrica de Talavera⁸³, correspondiendo a Bernabé Rufino Arroyo⁸⁴ y a Micaela Calderón⁸⁵ la obra de cordonería y pasamanería respectivamente y a Sebastián Liger la confección de los plumeros⁸⁶. Del tapizado del catre se encargó Antonio Pomareda⁸⁷ y de su herraje el cerrajero Antonio Fernández⁸⁸ y los doradores a fuego Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos⁸⁹.

A juego con el catre de la reina, y también bajo la dirección y diseño de Antonio Pomareda, se hicieron un sofá (Fig. 11), una silla de brazos y seis taburetes, en madera tallada y dorada sobre fondo blanco, con los pies torneados y ochavados⁹⁰. La sillería, tapizada en raso color caña con fajas color lirio⁹¹ bordado en sedas matizadas, se adornaba con copetes tallados por ambas caras en respaldos y cabeceras y cuarenta y dos medallas o camafeos dorados y grabados en cristal que representaban juguetes de niños y algunos animales⁹². Intervinieron en su realización el ebanista Pablo Palencia⁹³, el tallista Jorge Balze⁹⁴, el dorador de mate Ramón Lletget⁹⁵, el bordador Domingo Gómez⁹⁶, el cordonero Bernabé Rufino Arroyo –autor de las ocho borlas de oro fino que guarnecían las dos almohadas del sofá⁹⁷–, el cerrajero Antonio Fernández⁹⁸ y el propio Antonio Pomareda como tapicero⁹⁹.



Fig. 8. Vista parcial de la sillería diseñada por Antonio Pomareda, 1802. Dormitorio del rey Francisco de Asís, Palacio Real de Aranjuez.

Para la *Jornada de Barcelona* de 1802, Pedro Cancio proyectó y dirigió la ejecución de tres camas ricas de maderas finas, hoy desaparecidas: dos catres de gala, uno para el rey y otro para la reina, y una cama de gala nupcial para los príncipes de Asturias¹⁰⁰. De dichas camas, realizadas en 1802, presentó cuentas separadas el 20 de marzo de 1803.

La cama ejecutada para el rey Carlos IV es descrita como “un catre rico de maderas finas guarnecido de plata y bronce, su colgadura de raso blanco y punzó”¹⁰¹. Según expresa Pedro Cancio en una cuenta, primeramente hizo un proyecto del catre que presentó al rey¹⁰², sacando después dibujos en grande para los bordadores y demás oficios¹⁰³. Realizado en madera de caoba con embutidos de ébano, dicho catre se guarnecía con ricos bronce, cincelados y dorados a molido, y otros adornos de plata. Cuatro pies de ebanistería de cinco piezas cada uno y marcado diseño arquitectónico configuraban el catre, todo él apomazado y pulimentado a charol. Formaba su imperial un morrión de escamas de acero bruñido, armado en madera y guarnecido con plumas y adornos de bronce y plata. El ebanista Juan Harzenbusch construyó el catre¹⁰⁴ y José Antonio Folch modeló en estuco los diferentes adornos y motivos escultóricos¹⁰⁵ que el platero y bronceista José Giardoni vació y cinceló en plata y bronce¹⁰⁶. Componían la obra de escultura un morrión con todos sus adornos, bajorrelieves de niños y otras figuras, repetidos en los pilares y el friso del lecho, y una cabeza de león, igualmente repetida, en los pies del catre. Bernardino Pandeavenas bordó en oro, plata, recortados y sedas matizadas la rica colgadura¹⁰⁷ de raso blanco y color punzó –rojo muy vivo– tejida en la Real Fábrica de Talavera¹⁰⁸, ocupándose Martín López de la obra de cordonería¹⁰⁹, Antonio Viant de los plumajes¹¹⁰



Fig. 9. Catre de gala de la reina María Luisa, 1802. Antonio Pomareda, diseñador. Madrid, Palacio Real.

y Pedro Cancio de la tapicería del catre¹¹¹. Otros artífices que colaboraron en su ejecución fueron los franceses Luis Leprince, padre e hijo, quienes doraron a molido las piezas de bronce en él contenidas¹¹²; el cerrajero Juan Alcón, responsable de los herrajes¹¹³; y el cuchillero Tomás Maseras, autor de la obra de acero bruñido colocada en el morrión del catre¹¹⁴.

A juego con el catre del rey, Pedro Cancio dibujó, tapizó y dirigió la ejecución de una sillería de madera de caoba formada por seis siales y una silla de brazos con los pies torneados y estriados¹¹⁵. Raso blanco, con guarniciones bordadas en oro y sedas matizadas, cubría la sillería¹¹⁶. En su realización intervinieron el ebanista Juan Harzenbusch¹¹⁷, el escultor José Antonio Folch¹¹⁸, el platero y bronceista José Giardoni¹¹⁹, los doradores a molido Luis Leprince¹²⁰ —padre e hijo— y el bordador Bernardino Pandeavenas¹²¹.

La cama que para la reina María Luisa proyectó Pedro Cancio es descrita como “*un catre rico de maderas finas, su colgadura de raso blanco y lirio*”¹²². Realizado en madera de caoba pulimentada a charol, su imperial, de

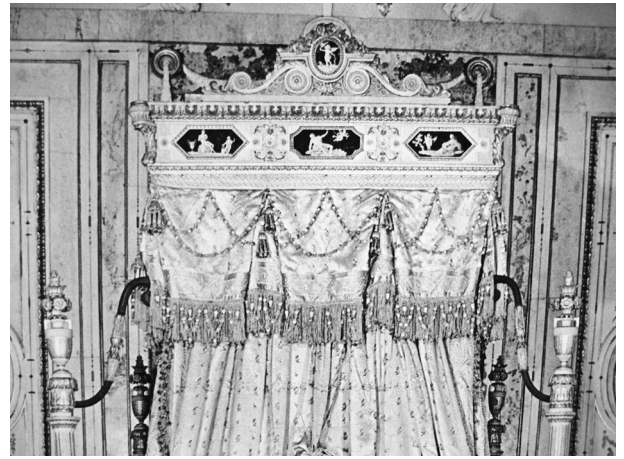


Fig. 10. Catre de gala de la reina María Luisa. Detalle de la imperial con plaquetas de cristal eglomizado por Ramón Lletget, 1802. Madrid, Palacio Real.

forma ovalada y cóncava, aparecía coronada por una figura de Minerva y cuatro penachos de plumas con espigas de oro fino y remates de acero. Ricas tallas y molduras, esculpidas en madera de peral y doradas a mate, guarnecían el friso del lecho, la cornisa de la cabecera y los cuatro pies torneados del catre, adornados con ocho capiteles —cuatro tallados y el resto lisos— y seis medallas con festones de flores sobre fondo plateado. Completaban la obra de escultura ocho medallas adornadas con países, once medallas de niños con fondo de plata, ocho cabezas con sus paños y varios adornos sueltos. Una estatua de Minerva pintada de blanco coronaba la cúpula tallada y dorada de la imperial. Portaba rodela y lanza doradas, además de peto y morrión que imitaba al acero. El catre fue construido por el ebanista Juan Harzenbusch¹²³, esculpido por José Antonio Folch¹²⁴ y dorado por Ramón Lletget¹²⁵. Bernardino Pandeavenas bordó en plata, oro y recortados la rica colgadura¹²⁶ de raso blanco y color lila —o lirio— tejida en la Real Fábrica de Talavera¹²⁷, ocupándose Martín López de la obra de cordonería¹²⁸, Antonio Viant de los plumajes¹²⁹ y Pedro Cancio de su tapicería¹³⁰. El cerrajero Juan Alcón hizo los herrajes del catre¹³¹, dorados a fuego por Domingo Mayoral¹³². Completaban su adorno varias piezas de cristal inglés talladas a punta de diamante por Antonio Mantovani¹³³.

Además de los catres mencionados, Pedro Cancio dibujó una cama de gala nupcial para los desposorios de los príncipes de Asturias don Fernando y doña María Antonia en la ciudad de Barcelona el año 1802. Es descrita como “*una cama rica de matrimonio de maderas finas adornada con bronces y plata, su colgadura blanca y color de rosa*”¹³⁴. Según consigna el diseñador en una cuenta, primero presentó al rey un proyecto de la cama¹³⁵, sacando después en grande todos los dibujos, pintados a



Fig. 11. *Sofá destinado a la reina María Luisa, 1802. Antonio Pomareda, diseñador.*

la aguada sobre papel de holanda, para los bordadores, grabadores en cristal, bronceistas, ebanistas, etc¹³⁶. Se trataba de una cama imperial, en forma de ochavo, trabajada en madera de caoba apomazada y pulimentada a charol. Tenía ocho pies torneados y su cabecera formaba una especie de galería sobre la cual se disponía un grupo de tres figuras de color blanco, con festones de flores y trofeos dorados, esculpido en madera de peral. La imperial de la cama, en forma de media naranja con su cornisa exterior ochavada, se coronaba con una figura de la Fama de cinco pies de altura que imitaba “al mármol blanco” y portaba dos clarines dorados en una mano y dos coronas, también doradas, en la otra. Diez penachos de plumas de color rosa y blanco guarnecían la imperial. Completaban el adorno de la cama ricos broncees, cincelados y dorados a molido, y una guarnición de plata cincelada compuesta por dieciséis florones y pequeñas cabezas de mujer –treinta y seis en total– adornadas con caídas de paños y guirnalda de flores y hiedras. Veinte chapas de plata fina, grabadas y esmaltadas, servían de fondo a veinte de estas cabecitas de plata que, a modo de camafeo, iban colocadas en los ochavos de los pies de la cama. Treinta y cuatro cristales dorados y grabados, en forma de corazón, adornaban asimismo los ochavos. Juan Harzenbusch ejecutó la obra de ebanistería¹³⁷ y José Antonio Folch las esculturas en madera y los modelos para las molduras, frisos y demás adornos de bronce, así como para los camafeos y cabezas de plata colocadas en los ochavos de los pies¹³⁸. José Giardoni vació y cinceló los adornos de plata y piezas de bronce contenidos en la cama¹³⁹, correspondiendo a Luis Leprince –padre e hijo– el dorado a molido de estas últimas¹⁴⁰. Las chapas de plata fina grabadas y esmaltadas fueron obra de los franceses Messieurs Nequer y Bequer¹⁴¹. Ramón Lletget doró y grabó los treinta y ocho cristales de Alemania colocados en el faldón y en los ochavos de la cama, ocupándose también de la pintura y dorado de la obra de escultura y talla¹⁴². Bernardino Pandeavenas bordó en sedas matizadas la rica

colgadura¹⁴³ de raso, en colores blanco y “rosa hermoso”, tejida en la Real Fábrica de Talavera¹⁴⁴, confiándose a Martín López la obra de cordonería¹⁴⁵ y a Antonio Viant la de plumajería¹⁴⁶. Del tapizado de la cama se ocupó Pedro Cancio¹⁴⁷ y de su herraje el cerrajero Juan Alcón¹⁴⁸ y el dorador a fuego Domingo Mayoral¹⁴⁹.

Completaba la cama de los príncipes una sillería de madera de caoba dibujada, tapizada y dirigida por Pedro Cancio¹⁵⁰. Un sofá, dos sillas de brazos y seis siales con los pies torneados y estriados componían dicha sillería, cubierta de raso blanco¹⁵¹ con guarniciones bordadas con torzales y sedas matizadas. Participaron en su ejecución el ebanista Juan Harzenbusch¹⁵², el escultor José Antonio Folch¹⁵³, el platero y bronceista José Giardoni¹⁵⁴, los doradores a molido Luis Leprince¹⁵⁵ –padre e hijo– y el bordador Bernardino Pandeavenas¹⁵⁶.

Estrecha relación con las mencionadas camas guarda un dibujo a la aguada firmado por Pedro Cancio –“*Petrus Cancio invenit et fecit*”– cuya fecha de ejecución podría situarse hacia 1802. Conservado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, representa una cama imperial con cielo en forma de media naranja coronado por penachos de plumas y rematado por una cornisa circular con una decoración de cuentas. Una rica colgadura de seda azul guarnecida con flecos y borlas tapiza la cama, cuyo ornato completan gráciles tallas, en blanco y dorado, de inspiración etrusca. Dos columnas corintias, situadas en los extremos y rematadas por jarrones, sustentan la cabecera de la cama, adornada con un elevado copete que apoya sobre un friso moldurado. Roleos vegetales y guirnalda, cuyo centro preside un camafeo en forma de corazón con la figura esculpida de Eros, conforman el copete, coronado por dos palomas blancas y flanqueado por trofeos con arco, flechas y carcaj. Canéforas y guirnalda de flores adornan la parte baja del lecho¹⁵⁷ (Fig. 12).

Joaquín Álvarez fue responsable, finalmente, del diseño y dirección de “una cama rica de matrimonio”,

con su colgadura, para el viaje efectuado por la familia real a Barcelona en 1802 y que sirvió a los príncipes de Asturias en el Real Sitio de Aranjuez el año 1803¹⁵⁸. Dicha cama, de la que Joaquín Álvarez presentó un dibujo a SS.MM.¹⁵⁹, es descrita como una cama de maderas finas con su imperial ochavada. En su construcción se emplearon maderas de caoba, palo de rosa, “carne de doncella” y acebo, además de maderas de nogal y álamo blanco para los bastidores y de peral para las esculturas, adornos y molduras de talla dorada. Ricas tallas y molduras guarnecían la cornisa y el friso exterior de la imperial, coronada por nueve macetas torneadas y ochavadas donde iban los plumeros. Un florón de cierre y dos corazones flechados adornaban la parte interior de la misma. Pilastras de palo de rosa de una pieza talladas y estriadas, con sus pedestales y capiteles igualmente tallados, configuraban la cabecera de la cama, adornada con figuras de niños y corazones y frisos de maderas finas. Cuatro bichas de caoba, con adornos de bronce dorados de molido, remataban sus cuatro pilares torneados y estriados, tallados en madera de caoba parcialmente dorada. El lecho de la cama, con su campo de acebo y sus junquillos alrededor, se guarnecía con cinco medallas esculpidas en bajorrelieve. La cama fue construida por el ebanista Pablo Palencia¹⁶⁰, esculpida por Pedro Hermoso¹⁶¹ y dorada por Manuel Pedro Álvarez¹⁶². El trabajo de bronce correspondió a Francisco Pecul Crespo¹⁶³. José Nieto bordó en plata y sedas la rica colgadura¹⁶⁴ de raso color caña y lirio tejida –aunque no íntegramente– en la Real Fábrica de Talavera¹⁶⁵, ocupándose Francisco Navarro¹⁶⁶ y Manuel Maudes¹⁶⁷ de la obra de cordonería y pasamanería respectivamente y Francisco Viant de la ejecución de los plumajes¹⁶⁸. Del tapizado de la cama se encargó Joaquín Álvarez¹⁶⁹ y de su herraje, dorado a fuego por Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos¹⁷⁰, el cerrajero Antonio Fernández¹⁷¹.

A juego con la cama de los príncipes –hoy desaparecida–, Joaquín Álvarez diseñó, tapizó y dirigió la ejecución de una sillería, en maderas de caoba y acebo, formada por un sofá, dos sillas de brazos y seis taburetes con sus pies torneados y estriados¹⁷². Medallas en bajorrelieve, cabezas de león, florones y otros adornos de talla



Fig. 12. *Pedro Cancio. Dibujo de cama imperial, h. 1802. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

dorada guarnecían los faldones, brazos y pies de estos asientos. Raso color caña tapizaba la sillería¹⁷³. En su realización intervinieron el ebanista Pablo Palencia¹⁷⁴, el escultor Pedro Hermoso¹⁷⁵, el dorador a mate Manuel Pedro Álvarez¹⁷⁶, el bordador José Nieto¹⁷⁷, el cordonero Francisco Navarro¹⁷⁸, el pasamanero Manuel Maudes¹⁷⁹ y el cerrajero Antonio Fernández¹⁸⁰.

NOTAS

¹ Cuatro categorías profesionales constituían a fines del siglo XVIII el Real Oficio de la Tapicería: ayudas, mozos de oficio, mozos ordinarios de planta y número y mozos extraordinarios con aprobación. La lista de empleados del Real Oficio de la Tapicería, fechada en Madrid el 20 de diciembre de 1799 y rubricada por su jefe Agustín de la Cana, permite conocer la identidad de los once mozos de oficio que a la sazón prestaban servicio activo. Se trata de Domingo Gómez, Luis Belache, Antonio Pomareda, Melchor Herreros, Pedro Cancio, Francisco Álvarez, Francisco González, Joaquín Calvo, Manuel González, Joaquín Álvarez y Lucas Gómez. *Lista de los Dependientes del R.^o Oficio de Tapicería (...)*. A.G.P. (Archivo General de Palacio), Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 1483. Otra relación, fechada en San Lorenzo el 6 de diciembre de 1803 y firmada por Juan Miguel de Grijalva, jefe del Real Oficio de la Tapicería, consigna asimismo la filiación de los cinco ayudas y diez mozos de oficio incluidos en nómina. Figuran primeramente los ayudas Francisco González y Perea, Francisco Galarza, Livinio Stuyck y Vandergoten, Domingo Gómez y Juan Bautista Stuyck. Se citan a continuación los mozos de oficio Luis Belache, Antonio Pomareda, Pedro Cancio, Joaquín Álvarez, Francisco González, Manuel González, Manuel Gutiérrez, Lucas Gómez, Antonio Michel y Antonio López. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.

- ² Véase la documentación existente al respecto en el Archivo General de Palacio. *Adornistas de Casa y Cámara*. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Cámara, leg. 18¹. Sobre los adornistas del reinado de Carlos IV informan Juan José JUNQUERA Y MATO, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, pp. 46-47 y Ángel LÓPEZ CASTÁN, “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVII, 2005, pp. 104-108 y 112-114 (notas 61 a 91).
- ³ Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 45-46, 47.
- ⁴ Natural de la ciudad de Valencia, fue hijo de Pedro y de María Antonia Fernández, como así evidencia su partida de defunción, expedida por la parroquia de San Martín de Madrid el 7 de septiembre de 1834. A.G.P., Sección de Personal, caja 171, exp. 27.
- ⁵ A.G.P., Sección de Personal, caja 171, exp. 27. Sobre Pedro Cancio y su obra pueden consultarse JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 45, 46, 146-148, 338 (doc. n.º 88); Pilar BENITO GARCÍA, “Fragmento de tejido para colgadura de pared” y “Pedro Cancio. Proyecto decorativo” (fichas 107 y 109 del catálogo), en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Bancaja, 1997, pp. 312-313 y 316-317; Pilar BENITO GARCÍA, “La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un ‘jardín’ interior inacabado”, en *Reales Sitios*, año XLIII, n.º 170, 2006, pp. 65-66, 71 (nota 36).
- ⁶ Así lo confirma la petición elevada por Pedro Cancio al rey Carlos IV el 17 de marzo de 1799 solicitando la aprobación de dicho matrimonio. A.G.P., Sección de Personal, caja 171, exp. 27.
- ⁷ A.G.P., Sección de Personal, caja 171, exp. 27.
- ⁸ Así consta en su partida de defunción (véase nota 4), por la que sabemos que con fecha 26 de abril de 1823 Pedro Cancio, residente en la calle de San Bernardino n.º 1, había otorgado declaración de pobre ante el escribano Florentino López Baro, nombrando heredera a su esposa Juana Palacios (*sic*). A.G.P., Sección de Personal, caja 171, exp. 27.
- ⁹ Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, número de inventario A-5873.
- ¹⁰ Véase BENITO GARCÍA, “Pedro Cancio. Proyecto decorativo” (ficha 109 del catálogo), 1997, pp. 316-317.
- ¹¹ Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 16 de junio de 1798. *Cuenta que yo, d.º Pedro Cancio, produzco de los divujos, tanto en chico como en grande, q.º tengo hechos por orden de my Gefé, el S.º d.º Agustín de la Cana, para un sitial reclinatorio completo, q.º consta de dos paños grandes de 5 v.º en cuadro cada uno bordados de sedas de todos colores sobre grodetur blanco, y assimismo dos almohadas y una silla correspondiente; el cual ha servido a S.M. en la festividad de el Corpus en su Capilla de el R.º Sitio de Aranjuez, y assimismo de la dirección de dha obra tanto de bordados como de los demás oficios q.º han concurrido p.º su execución, pintando en aguadas de el mismo tamaño sobre papel blanco los divujos q.º han servido de modelos p.º dhos bordados*. Importe: 4.700 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹. Agustín de la Cana, jefe del Real Oficio de la Tapicería, en la cuenta presentada en julio de 1798 elogiaba la habilidad de Pedro Cancio para el dibujo y la inventiva en los siguientes términos: “Por la cuenta que se presenta de D.º Pedro Cancio, Mozo de oficio de este mi cargo, a quien por su conocida habilidad, tanto en el dibujo como en su profesión moderna de camero, se le comisionó de orn del Rey Ntro Señor para la inectiva (*sic*) y dirección de este lucido y esencial mueble (...)”. Véase nota 16. Sobre este sitial informa JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 146.
- ¹² Los géneros de seda utilizados fueron grodetur liso blanco, tafetán doble blanco y raso liso doble en colores amarillo, azul, morado y rosa. Así lo confirma la cuenta presentada por Francisco Marcos de la Maza, administrador del Almacén de las Reales Fábricas de Talavera. Madrid, 16 de junio de 1798. Importe: 5.147 reales y 21 maravedis de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹³ Cuenta de Bernardino Pandeavenas, bordador de Cámara. Madrid (?), mayo de 1798. El sitial, bordado en sedas finas, estaba compuesto por “un paño de suelo con catorce varas de guarnición, quajado su centro; otro de cubierta con otras catorce varas, y quajado; dos almohadas y una rica silla, todo muy costoso y travajoso”. Importe: 71.644 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹⁴ Cuenta de Bernabé Rufino Arroyo, cordonero de la Real Casa. Madrid, 28 de junio de 1798. Importe: 6.566 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹⁵ Cuenta de Andrés Ximénez, camero y tapicero de muebles de la Real Casa. Madrid, 18 de junio de 1798. Importe: 1.084 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹⁶ Cuenta general presentada por Agustín de la Cana. Madrid, julio de 1798. *Cuenta que presento yo D.º Agustín de la Cana (...) de la obra ejecutada por los oficios que se expresan, y de los gros subministrados por los Mercaderes de la R.º Casa, para la dha formación del sitial de S.M. (...)*. El importe total del sitial ascendió a 103.033 reales y 21 maravedis de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹⁷ Cuenta de José López, ebanista de la Real Casa. Madrid, 6 de junio de 1798. Importe: 7.308 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹⁸ Cuenta de Ramón Melero, dorador de mate de la Real Casa. Madrid, 29 de mayo de 1798. Importe: 6.568 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ¹⁹ Véanse notas 13 y 15.
- ²⁰ Cuenta de Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos, doradores a fuego de la Real Casa y Cámara. Madrid, 18 de junio de 1798. Importe: 16 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ²¹ El coste de los dibujos ascendió a 4.800 reales de vellón. Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 2 de junio de 1799. *Cuenta q.º yo, d.º Pedro Cancio, presento de los gastos ocurridos en la dirección y divujos en grande para una alfombra, bordada de colores, de 5 varas en cuadro, compañera al reclinatorio y sitial q.º en el año anterior de 1798 sirvió a S.M. en el R.º Sitio de Aranjuez en su Capilla y en este año de 1799 ha servido dha alfombra al Rey nro Señor p.º no haver havido tiempo de hazerse en el año pasado (...)*. Importe: 6.064 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 338 (doc. n.º 88).
- ²² Cuenta de Bernardino Pandeavenas. Aranjuez, 29 de marzo de 1799. Importe: 86.213 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 89¹.
- ²³ Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 4 de junio de 1799. *Cuenta q.º yo, d.º Pedro Cancio, presento de la obra y gastos q.º han ocurrido en la dirección y hechura de un dosel y colgadura de presbiterio; con su transporte y colocación en la R.º Capilla de S.M. de el R.º Sitio de Aranjuez en este presente año de 1799 (...)*. Importe: 28.200 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20². Sobre el referido dosel véase JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 146.
- ²⁴ Cobró por el dibujo 600 reales de vellón. Véase nota 23.
- ²⁵ Dichos dibujos importaron 6.500 reales de vellón. Véase nota 23.
- ²⁶ Cuenta de Pablo Palencia, ebanista de la Real Casa. Madrid, 10 de julio de 1800. Importe: 15.000 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cuenta de José Antonio Folch, profesor de escultura y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 28 de mayo de 1799. Importe: 8.330 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

²⁹ Cuenta de Jacobo Cano, dorador de mate. Madrid, 29 de mayo de 1799. Importe: 14.510 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

³⁰ Cuenta de Diego Herranz, maestro cerrajero. Madrid, 29 de mayo de 1799. Importe: 3.392 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

³¹ Los géneros de seda utilizados fueron grodetur liso en colores blanco y morado, raso doble amarillo y blanco y tafetán doble blanco. Así lo indica la cuenta presentada por Francisco Marcos de la Maza, administrador del Almacén de las Reales Fábricas de Talavera. Madrid, 29 de mayo de 1799. Importe: 20.249 reales y 17 maravedís de vellón. Claudio Bodoy, proveedor de ropas de seda de la Real Casa, suministró, por su parte, damasco carmesí, como así confirma la cuenta presentada en Madrid el 28 de febrero de 1799. Importe: 7.284 reales y 25 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

³² Cuenta de Bernardino Pandeavenas, bordador de Cámara. Aranjuez, 1 de junio de 1799. Importe: 151.052 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

³³ Cuenta de Martín López, cordonero de la Real Casa. Madrid, 4 de junio de 1799. Importe: 18.723 reales y 17 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20².

³⁴ Véase nota 23.

³⁵ A.G.P., Sección de Personal, caja 839, exp. 18. Sobre Antonio Pomareda véanse JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 45-46, 147; BENITO GARCÍA, 2006, pp. 65, 66.

³⁶ En el referido memorial Antonio Pomareda dice haber sido nombrado mozo de oficio de la Real Tapicería en 11 de octubre de 1789 “(...) por el mérito que contrajo en la ejecución y colocación de las ropas lúgubres con que se adornó la Yglesia de Monjas de la Encarnación para el funeral que se hizo por el Augusto Abuelo de V.M. el s.^{or} D.^o Carlos 3^o; y por las obras que executó para la fachada de la Calle de Alcalá y Palacio de Buenavista propio de los Duques de Alba, en celebridad de la exaltación al trono del Augusto Padre de V.M. y jura de V.M. como Príncipe de Asturias (...)”. A.G.P., Sección de Personal, caja 839, exp. 18.

³⁷ A.G.P., Sección de Personal, caja 839, exp. 18.

³⁸ Entre las piezas que Antonio Pomareda ocultó y conservó cabría destacar las “treinta y dos tapicerías texidas con oro, tasadas en un millón setecientos ochenta y cinco mil quatrocientos diez y seis reales”; “unas maderas de cama de caoba con chapas y molduras de plata, y su colgadura de raso liso, bordada de plata con flecos de lo mismo”; “todas las alfombras nuevas punto fino de tapiz pertenecientes a la casa del Labrador”; “la colgadura de cama, la de cuna y sus agregados de encaxe punto fino de Inglaterra”; “las mejores casullas, y demás ropas de los oratorios del rey Fernando e infantes”; “cincuenta y cinco piezas de raso, con plata de mucho valor, texidas al intento para colgadura y cama de la reyna Luisa” y “la rica colgadura de cama de Carlos tercero”. Asimismo sacó de Palacio y entregó en el Real Oficio de la Tapicería “dos doseles de terciopelo carmesí, el uno bordado de oro, y el otro con galones de lo mismo”, evitando “que los franceses extraxesen el oro de la colgadura que sobre raso blanco bordó Gasparini, y se dice costó catorce millones”.

Relación de los muebles más preciosos del oficio de la tapicería de S.M. existentes en Palacio, que ha conservado D. Antonio Pomareda, a pesar de la rapacidad de los franceses, a quienes los ocultó; y están inventariados. Documento impreso, sin fecha (año 1814). A.G.P., Sección de Personal, caja 839, exp. 18.

³⁹ A Francisco Álvarez le fue conferida plaza de mozo de oficio de la Real Tapicería el 22 de enero de 1793 tras veintiséis años de trabajo en el taller de Andrés Ximénez, camero de la Real Casa. En una súplica dirigida al rey Carlos IV el 6 de octubre de 1794 afirma hallarse ya su hijo Joaquín “en aptitud y suficiencia” para el ejercicio del arte, solicitando le sea concedida plaza de mozo de oficio en la Real Tapicería. A.G.P., Sección de Personal, caja 65, exp. 2.

⁴⁰ A.G.P., Sección de Personal, caja 66, exp. 12. Sobre Joaquín Álvarez véase JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 46.

⁴¹ Así consta en su hoja de servicios, fechada en Madrid el 31 de diciembre de 1840. A.G.P., Sección de Personal, caja 66, exp. 12.

⁴² Así lo notifica el testamentario Juan Bahamonde en un oficio dirigido al alcaide de Palacio el mismo día del óbito. A.G.P., Sección de Personal, caja 66, exp. 12.

⁴³ A.G.P., Sección de Personal, caja 512, exp. 29 y Sección de Reinados, Carlos IV-Cámara, leg. 18¹. Sobre Juan Bautista Hinard véanse la escasas noticias recogidas por JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 47 e Isadora ROSE-DE VIEJO, “Tapices del Rey para el Palacio de Godoy”, en *Reales Sitios*, año XLIV, n.º 171, 2007, p. 38.

⁴⁴ Cuenta de Juan Bautista Hinard. Madrid, 20 de diciembre de 1807. *Cuenta del Rey N.S. de la obra que Don Juan Bautista Hinard, Tapicero y Camero, ha efectuado para la R.¹ Moncloa y Huerta desde 1.^o de Mayo de 1807 hasta el día de la fecha.* Importe: 6.146 reales y 17 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Personal, caja 512, exp. 29.

⁴⁵ A.G.P., Sección de Personal, caja 512, exp. 29.

⁴⁶ Sobre el diseño y ejecución de los muebles para la *Jornada de Barcelona* informa JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 45-46, 146-148, 346-353 (docs. núms. 91 y 92).

⁴⁷ Véanse las noticias proporcionadas al respecto por Manuel GODOY, Príncipe de la Paz, *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón* (Madrid, 1836-1838), vol. I, “Biblioteca de Autores Españoles”, tomo 88, Madrid, Ediciones Atlas, 1965, pp. 359, 362.

⁴⁸ Sobre dicho viaje y sus preparativos véase la documentación conservada en el Archivo General de Palacio. *R.¹ Oficio de la Tapicería. Ordenes del Ex.^{mo} S.^{or} Mayordomo maior comunicadas en los años de 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806 y 1807 siendo Gefe de dho. R.¹ Oficio D.^o Juan Miguel de Grijalva.* A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 206¹. Acerca de las visitas reales de 1802 informan Jenaro ALENDA Y MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, tomo II, Madrid, Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1903, pp. 162-174 e Yves BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, Éditions de Boccard, 1986, pp. 352-353.

⁴⁹ GODOY, 1965, p. 363.

⁵⁰ En un informe, fechado en Aranjuez el 1.^o de abril de 1803, Juan Miguel de Grijalva expresaba lo siguiente: “Habiéndose dignado S.M. mandar se executasen varias camas de matrimonio y catres ricos para servir a SS.MM. en Barcelona y p.^a la Boda del Príncipe N.S., y habiendo mandado dirigiesen estas obras los Mozos de Oficio de la R.¹ Tapicería D.^o Antonio Pomareda, D.^o Pedro Cancio y D.^o Joaquín Álvarez, me han presentado las adjuntas quantas, que incluyo a V.E. con reparación de cada una de estas obras, resultando el importe total de ellas un millón novecientos treinta y dos mil doscientos y siete r.^s v.ⁿ con treinta mrs. (...)”. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.

- ⁵¹ *Extraordinarios. Muebles de tapiz.ª. Año de 1804. Tres camas ricas y tres catres para servir de S.S.M.M. y Pres. nros S.ªs en la Jornada de Barz.ª de 1802.*
Cama y catre que ha executado D.ª Antonio Pomareda. R.ª v.ª 517.813, 29.
Catre del Rey N. S. Cancio. R.ª v.ª 318.913, 18.
Catre de la Reyna N. S.ª. Cancio. R.ª v.ª 156.932, 17.
Cama de los Principes Nros. S.ªs executada por dirección de d.ª Pedro Cancio. R.ª v.ª 491.252.
Cama de matrimonio que ha dirigido D.ª. Joaquín Álvarez. R.ª v.ª 447.296.
 A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁵² *Extraordinarios. Muebles de Furr.ª. Febrero de 1803. Varios muebles correspondientes a las camas y catres que se hicieron p.ª la Jornada de Barcelona de 1802.* A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
Extraordinarios. Muebles de Furr.ª. Marzo de 1805. Sillas, taburetes y sofás, compañeros de las camas ricas y catres que se ejecutaron p.ª tapiz.ª para S.S.M.M. y A.A. con motivo de la Jornada de Barz.ª A.ª de 1802. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ⁵³ Cuenta de Juan Bautista Hinard. Madrid, 8 de septiembre de 1803. *Cuenta que doy yo Juan Bautista Hinard, Tapicero y Camero de la Real Florida, al S.ª D.ª Juan de Grijalva, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio y Jefe del R.ª Oficio de Tapicería, del gasto que se ha causado en limpiar y arreglar de nuevo una cama que executé para la Reyna N. S.ª y sirvió a S.M. en la Ciudad de Barcelona; y dha obra se executó para su Real servidumbre en el Sitio de Aranjuez.* Importe: 5.529 reales y 9 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, legs. 90¹ y 203¹.
- ⁵⁴ Véase la información que sobre dichas camas aportan JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 147 y María Luisa BARRENO SEVILLANO, "Palacio Real de Madrid. Doseles bordados para la Corona Española en el siglo XVIII (2)", en *Reales Sitios*, año XVI, n.º 60, 1979, pp. 54-56.
- ⁵⁵ *Ymporte de una cama azul, bordada de oro, y un catre color de caña y lirio, bordado de sedas, cuya ejecución ha dirigido D.ª. Antonio Pomareda.* Cuenta general presentada por Antonio Pomareda. Madrid, 28 de febrero de 1803. *Cuenta que presento a el S.ª d.ª. Juan Mig.ª de Grijalva, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio y Xefe del Real oficio de Tapicería, del coste de una cama grande de matrimonio, adornada de talla, y nueve cristales dorados y grabados, dorada de mate, su fondo blanco, la colgadura de rasoliso azul, bordada con oro y matices, guarnecidas las zenefas con fleco de rapajejo azul, con pendientes de oro de cañutillo, como también las cortinas y colcha, con cenefas de estrellas de oro, con siete cortinas de puertas y ventanas del mismo raso, forradas de tafetán y guarnecidas de cenefas con estrellas de oro y fleco. Y un catre rico, su talla por el estilo antiguo, pies de garra, sus adornos tallados y dorados, adornada de quarenta y cinco medallas de cristal dorado y grabados, con su colgadura de rasoliso color de caña, bordada de seda con cintas de raso morado bordada a el intento, forrada del mismo raso, y siete cortinas de puertas y ventanas de grodetur color de caña, guarnecidas de cinta tejida a el intento, que entregó el Almacén de Talavera, y con flecos, cuio por menor es como sigue.* El importe total de ambas camas ascendió a 517.813 reales y 29 maravedís de vellón. Sobre el diseño y dirección de las mismas por parte de Antonio Pomareda, precisa dicha cuenta: "Por los dibujos y borradores q.ª se ejecutaron a fin de dirigir las expresadas dos camas ... 760 r.ª v.ª". A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁵⁶ Véase Matilde LÓPEZ SERRANO, *Palacio Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1971, pp. 88, 103-104.
- ⁵⁷ Ramón Lletget, dorador a mate de la Real Casa desde el año 1799 y adornista honorario de Cámara en 1815, se especializó en el dorado y grabado de placas de cristal –*verre églomisé* en francés– para adorno de muebles, cuadros y coches. Su participación en el catre de gala y sillaría realizados para la reina María Luisa con motivo del viaje a Barcelona de 1802 así lo confirma. En una instancia dirigida al rey Fernando VII el 5 de junio de 1815 afirma ser "el primer español a quien deve la nación el descubrimiento de dorar el cristal a frío y que en dicho dorado graba toda clase de adornos, países y figuras, como lo tiene acreditado por las obras que ha executado de esta clase antes que viniesen extrangeras, las q.ª hizo para la cama nupcial de V.M. y otros muebles q.ª se llevaron a Barcelona, y las q.ª haora tiene el honor de presentar a V.M. suplicándole se digne admitirlas". A.G.P., Sección de Personal, caja 586, exp. 20.
- ⁵⁸ Véase nota 55.
- ⁵⁹ Cuenta de Pablo Palencia, ebanista de la Real Casa. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 12.566 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a la cama y al catre dibujados por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶⁰ Cuenta de Jorge Balze, tallista y adornista de la Real Casa. Madrid, 28 de julio de 1802. Importe: 21.530 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶¹ Cuenta de Andrés del Peral, dorador de mate de la Real Casa. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 32.280 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶² Manuel Albuérne, Pedro Gascó, Francisco de Paula Martí, Salvador Duchan y un tal Laroque (?) fueron los grabadores elegidos, como así confirman los respectivos pagos efectuados por Andrés del Peral durante el mes de julio de 1802. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶³ Cuenta de Julián García, bordador. Madrid, 30 de julio de 1802. Importe: 115.816 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹. Véase BARRENO SEVILLANO, 1979, p. 54.
- ⁶⁴ Cuenta de Francisco Marcos de la Maza, director y administrador de las Reales Fábricas de Tejidos de Seda de Talavera. Madrid, 14 de febrero de 1803. Importe: 50.456 reales y 17 maravedís de vellón (incluye las partidas correspondientes a la cama y al catre dibujados por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶⁵ Cuenta de Martín López, cordonero de la Real Casa. Madrid, 30 de septiembre de 1802. Importe: 19.677 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶⁶ Cuenta de Sebastián Liger, plumista de la reina. Madrid (?), 22 de julio de 1802. Importe: 47.810 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a la cama y al catre dibujados por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶⁷ Véase nota 55. El importe por la tapicería de la cama y del catre ascendió a 18.381 reales y 28 maravedís de vellón.
- ⁶⁸ Cuenta de Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos, doradores a fuego de la Real Casa y Cámara. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 2.017 reales y 17 maravedís de vellón (incluye las partidas correspondientes a la cama y al catre dibujados por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁶⁹ Cuenta de Antonio Fernández, cerrajero de la Real Casa y Cámara. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 6.144 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a la cama y al catre dibujados por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁷⁰ Cuenta de Antonio Pomareda. Madrid, 31 de enero de 1803. *Cuenta q.ª doy yo D.ª. Antonio Pomareda a el S.ª d.ª. Antonio María Zisneros, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio, Aposentador maior y Xefe del R.ª Oficio de Furreria, de la obra que de su orden he echo para la r.ª servidumbre en el guarnecido y cubierto de un sofá, dos sillas y seis tauretes de rasoliso azul, bordado de oro y seda, y de un sofá, una silla y seis tauretes de rasoliso color de caña con fajas y zenefas color de lirio, todo bordado de sedas, correspondientes a dos colgaduras de cama que por el mismo esti-*

lo de bordados y matices he executado para el Real oficio de Tapicería. Importe: 7.201 reales y 26 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².

- ⁷¹ Cuenta de Francisco Marcos de la Maza. Madrid, 14 de febrero de 1803. Importe: 2.251 reales y 17 maravedís de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ⁷² Cuenta de Pablo Palencia. Madrid, 5 de agosto de 1802. Importe: 9.264 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ⁷³ Cuenta de Jorge Balze. Madrid, 24 de agosto de 1802. Importe: 19.400 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ⁷⁴ Cuenta de Andrés del Peral. Alcalá, 29 de agosto de 1802. Importe: 19.806 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ⁷⁵ Cuenta de Julián García. Madrid, 20 de agosto de 1802. Importe: 39.360 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ⁷⁶ Cuenta de Antonio Fernández. Madrid, 4 de febrero de 1803. Importe: 1.096 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Antonio Pomareda). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ⁷⁷ Véase José Luis VALVERDE MERINO y Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, "Las habitaciones reales", en *Real Sitio de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 34.
- ⁷⁸ Véase nota 55.
- ⁷⁹ Véase nota 59.
- ⁸⁰ Cuenta de Jorge Balze. Madrid, 28 de julio de 1802. Importe: 20.780 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁸¹ Cuenta de Ramón Lletget, dorador de mate de la Real Casa. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 21.380 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁸² Cuenta de Domingo Gómez, bordador de la Real Casa y ayuda del Real Oficio de Tapicería. Madrid, 22 de julio de 1802. Importe: 86.944 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁸³ Véase nota 64.
- ⁸⁴ Cuenta de Bernabé Rufino Arroyo, cordonero de la Real Casa. Madrid, 26 de febrero de 1803. Importe: 39.240 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁸⁵ Cuenta de Micaela Calderón, pasamanera. Madrid, 12 de julio de 1802. Importe: 328 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ⁸⁶ nota 66.
- ⁸⁷ Véanse notas 55 y 67.
- ⁸⁸ Véase nota 69.
- ⁸⁹ Véase nota 68.
- ⁹⁰ Véase nota 70.
- ⁹¹ Véase nota 71.
- ⁹² Dichas medallas, similares a las colocadas en el catre, fueron ejecutadas por el dorador de mate Ramón Lletget. Véase nota 95.
- ⁹³ Véase nota 72.
- ⁹⁴ Véase nota 73.
- ⁹⁵ Cuenta de Ramón Lletget. Madrid, 26 de septiembre de 1802. Importe: 14.050 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ⁹⁶ Cuenta de Domingo Gómez. Madrid, 23 de agosto de 1802. Importe: 26.175 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ⁹⁷ Cuenta de Bernabé Rufino Arroyo. Madrid, 3 de febrero de 1803. Importe: 720 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ⁹⁸ Véase nota 76.
- ⁹⁹ Véase nota 70.
- ¹⁰⁰ Véase la información que sobre dichas camas aporta JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 147-148.
- ¹⁰¹ *Ymporte de un catre rico de maderas finas guarnecido de plata y bronces, su colgadura de raso blanco y punzó, para el Rey N.S., cuia execución ha dirigido D.^o Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la R.¹ Tapicería.*
Cuenta general presentada por Pedro Cancio. Madrid, 20 de marzo de 1803. *Cuenta y estado general que yo D.^o Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la Real Tapicería de S.M., presento de las obras executadas por mí y demás artistas que han concurrido para el completo de un catre de gala que de orden de S.M., comunicada por mi Gefe el S.^{or} D.^o Juan Miguel de Grijalva, Gefe de la Real Tapicería de S.M., he dirigido y executado en Madrid en el año pasado de 1802 con destino al servicio del Rey Nro. S.^{or} en la Ciudad de Barzelona.* El importe total del catre ascendió a 318.913 reales y 18 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹⁰² Cobró por el dibujo 300 reales de vellón. Véase nota 111.
- ¹⁰³ Dichos dibujos importaron 1.100 reales de vellón. Véase nota 111.
- ¹⁰⁴ Cuenta de Juan Harzenbusch, ebanista de la Real Casa. Madrid, 25 de enero de 1803. Importe: 18.024 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹⁰⁵ Cuenta de José Antonio Folch, profesor de escultura y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 6 de agosto de 1802. Importe: 7.550 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹⁰⁶ Cuenta de José Giardoni, platero y bronceista de S.M. Madrid, 22 de febrero de 1803. Importe: 82.446 reales y 27 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹⁰⁷ Cuenta de Bernardino Pandeavenas, bordador de Cámara. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 50.590 reales de vellón. A.G.P. Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹⁰⁸ Cuenta de Francisco Marcos de la Maza, director y administrador de las Reales Fábricas de Tejidos de Seda de Talavera. Madrid, 14 de febrero de 1803. Importe: 64.836 reales y 25 maravedís de vellón (incluye las partidas correspondientes a los dos catres y a la cama dibujados por Pedro Cancio). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹⁰⁹ Cuenta de Martín López, cordonero de la Real Casa. Madrid, 7 de agosto de 1802. Importe: 57.202 reales y 17 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.

- ¹¹⁰ Cuenta de Antonio Viant, plumista de Cámara. Madrid, 26 de julio de 1802. Importe: 10.500 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹¹¹ Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 20 de marzo de 1802. *Cuenta que yo D.ⁿ Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la Real Tapicería de S.M., presento de los gastos ocurridos por mí para el catre del Rey Nro. S^{or}. que sirvió en la Ciudad de Barzelona en el año prox.^{mo} pas.^{do}, cuyas obras he dirigido y executado de orden de S.M. (...)*. Importe: 8.811 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹¹² Cuenta de Luis Leprince, padre e hijo, doradores (sobre metales) de Cámara. Madrid, 26 de agosto de 1802. Importe: 50.605 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹¹³ de Juan Alcón, maestro cerrajero. Madrid, 20 de marzo de 1803. Importe: 1.976 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹¹⁴ Cuenta de Tomás Maseras, maestro cuchillero pensionado por S.M. Madrid, 21 de julio de 1802. Importe: 4.400 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹¹⁵ Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 2 de febrero de 1803. *Cuenta q.^e yo d.ⁿ Pedro Cancio, Mozo de oficio de la R^l. Tapizería de S.M., presento al S.^{or} d.ⁿ Ant.^o María Cisneros, Gefe de la R^l. Furriera de S.M., de el guarnecido de 12 sitiales, 3 sillas y un soffá q.^e sirvieron al Rey nro Señor y Príncipes de Asturias en Barzelona, compañeros a las camas q.^e se hizieron por my dirección y dibujos y sirvieron a S.M. y AA. en dha Ciudad en el año próximo pasado de 1802*. Importe: 5.759 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ¹¹⁶ Cuenta de Francisco Marcos de la Maza. Madrid, 14 de febrero de 1803. Importe: 3.276 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Pedro Cancio). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ¹¹⁷ Cuenta de Juan Harzenbusch. Madrid, 16 de agosto de 1802. Importe: 13.552 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Pedro Cancio). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ¹¹⁸ Cuenta de José Antonio Folch. Madrid, 1 de febrero de 1803. Importe: 1.360 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Pedro Cancio). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ¹¹⁹ Cuenta de José Giardoni. Madrid, 24 de abril de 1804. Importe: 61.404 reales y 3 maravedís de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Pedro Cancio). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ¹²⁰ Cuenta de Luis Leprince, padre e hijo. Madrid, 30 de agosto de 1802. Importe: 9.745 reales de vellón (incluye las partidas correspondientes a las dos sillerías dibujadas por Pedro Cancio). A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- ¹²¹ Cuenta de Bernardino Pandeavenas. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 14.800 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- ¹²² *Ymporte de un catre rico de maderas finas, su colgadura de raso blanco y lirio, que para la Reyna N.S.^a ha executado Dⁿ. Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la R^l. Tapicería.*
Cuenta general presentada por Pedro Cancio. Madrid, 20 de marzo de 1803. *Cuenta y estado general que yo D.ⁿ Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la Real Tapicería de S.M., presento de las obras executadas por mí y demás artistas que han concurrido para el completo de un catre de gala que de orden de S.M., comunicada por mi Gefe el S^{or}. Dⁿ. Juan Miguel de Grijalva, Gefe de la Real Tapicería de S.M., he dirigido y executado en Madrid en el año pasado de 1802 con destino al servicio de la Reyna Nra S.^{ra} en la Ciudad de Barzelona*. El importe total del catre ascendió a 156.932 reales y 17 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹²³ Cuenta de Juan Harzenbusch. Madrid, 25 de enero de 1803. Importe: 12.020 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹²⁴ Cuenta de José Antonio Folch. Madrid, 6 de agosto de 1802. Importe: 15.800 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹²⁵ Cuenta de Ramón Lletget, dorador de mate de la Real Casa. Madrid, 6 de agosto de 1802. Importe: 4.180 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹²⁶ Cuenta de Bernardino Pandeavenas. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe 22.204 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹²⁷ Véase nota 108.
- ¹²⁸ Cuenta de Martín López. Madrid, 7 de agosto de 1802. Importe: 69.842 reales y 17 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹²⁹ Cuenta de Antonio Viant. Madrid, 26 de julio de 1802. Importe: 6.140 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³⁰ Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 20 de marzo de 1803. *Cuenta que yo Dⁿ. Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la Real Tapizería de S.M., presento de los gastos ocurridos por mí para el catre de la Reyna nra Señora que sirvió en la Ciudad de Barzelona en el año prox.^{mo} pas.^{do}, cuyas obras he dirigido y executado de orden de S.M. (...)*. Importe: 6.486 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³¹ Cuenta de Juan Alcón. Madrid, 20 de marzo de 1803. Importe: 1.902 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³² Cuenta de Domingo Mayoral, maestro dorador a fuego. Madrid, 5 de agosto de 1802. Importe: 884 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³³ Cuenta de Antonio Mantovani. Madrid, 16 de marzo de 1803. Importe: 4.512 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³⁴ *Ymporte de una cama rica de matrimonio de maderas finas adornada con bronce y plata, su colgadura blanca y color de rosa, q.^e para la R.^l servidumbre ha dirigido D.ⁿ Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la R.^l Tapicería.*
Cuenta general presentada por Pedro Cancio. Madrid, 20 de marzo de 1803. *Cuenta y estado general que yo Dⁿ. Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la Real Tapicería de S.M., presento de las obras executadas por mí y demás artistas que han concurrido para el completo de una cama de gala nupcial que de orden de S.M., comunicada por mi Gefe el S^{or}. Dⁿ. Juan Miguel de Grijalva, Gefe de la Real Tapicería de S.M., he dirigido y executado en Madrid en el año pasado de 1802 con destino al servicio y Desposorios de los Serenísimos S^{res}. Príncipes de Asturias en la Ciudad de Barzelona y dicho año*. El importe total de la cama ascendió a 491.252 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³⁵ Cobró por el dibujo 600 reales de vellón. Véase nota 147.
- ¹³⁶ Dichos dibujos importaron 6.800 reales de vellón. Véase nota 147.
- ¹³⁷ Cuenta de Juan Harzenbusch. Madrid, 25 de enero de 1803. Importe: 57.606 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³⁸ Cuenta de José Antonio Folch. Madrid, 6 de agosto de 1802. Importe: 21.800 reales de vellón. A.G.P. Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- ¹³⁹ Cuenta de José Giardoni. Madrid, 26 de febrero de 1803. Importe: 89.667 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.

- 140 Cuenta de Luis Leprince, padre e hijo. Madrid, 26 de agosto de 1802. Importe: 122.615 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 141 Dichos artífices aparecen incluidos en la cuenta presentada por José Giardoni. Véase nota 139.
- 142 Cuenta de Ramón Lletget. Madrid, 6 de agosto de 1802. Importe: 7.720 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 143 Cuenta de Bernardino Pandeavenas. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 88.212 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 144 Se empleó también raso color lila y verde esmeralda para fondo de los bordados en cenefas y fajas. Véase nota 106.
- 145 Cuenta de Martín López. Madrid, 7 de agosto de 1802. Importe: 33.125 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 146 Cuenta de Antonio Viant. Madrid, 26 de julio de 1802. Importe: 10.000 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 147 Cuenta de Pedro Cancio. Madrid, 20 de marzo de 1803. *Cuenta que yo D.ⁿ Pedro Cancio, Mozo de Oficio de la Real Tapicería de S.M., presento de los gastos ocurridos por mí para la cama rica que sirvió a los Serenísimos Señores Príncipes de Asturias en la Ciudad de Barzelona en el año prox.^{mo} pas.^{do}, cuyas obras he dirigido y executado de orden de S.M. (...)*. Importe: 30.179 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 148 Cuenta de Juan Alcón. Madrid, 20 de marzo de 1803. Importe: 3.798 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 149 Cuenta de Domingo Mayoral. Madrid, 5 de agosto de 1802. Importe: 852 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 150 Véase nota 115.
- 151 Véase nota 116.
- 152 Véase nota 117.
- 153 Véase nota 118.
- 154 Véase nota 119.
- 155 Véase nota 120.
- 156 Cuenta de Bernardino Pandeavenas. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 25.063 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.
- 157 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, número de inventario A-5874.
- 158 *Ymporte de una cama rica de matrimonio que para la R.^l servidumbre ha dirigido D.ⁿ Joaquín Álvarez, Mozo de Oficio de la R.^l Tapicería.* Cuenta general presentada por Joaquín Álvarez. Sin fecha (antes del 1 de abril de 1803). *Cuenta q.^e doy yo D.ⁿ Joaquín Álvarez, Mozo de oficio de la R.^l Tapicería, a el S.^r D.ⁿ Juan Manuel de Grijalva, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio y Gefe del referido oficio, del gasto causado en una cama rica p.^a la R.^l servidumbre q.^e con fha. de 18 de Abril de 1802 se me mandó hacer por orden de SS.MM.* El importe total de la cama ascendió a 447.296 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 159 Cobró por el dibujo 700 reales de vellón. Véase nota 169.
- 160 Cuenta de Pablo Palencia, ebanista de la Real Casa. Madrid, 30 de julio de 1802. Importe: 63.113 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 161 Cuenta de Pedro Hermoso, profesor de escultura y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 29 de julio de 1802. Importe: 8.500 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 162 Cuenta de Manuel Pedro Álvarez, dorador a mate. Madrid, 29 de julio de 1802. Importe: 17.800 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 163 Cuenta de Francisco Pecul Crespo, bronceista. Madrid, 3 de agosto de 1802. Importe: 6.500 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 164 Cuenta de José Nieto, bordador. Madrid, 28 de julio de 1802. Importe: 231.000 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 165 Luis Belache, mozo de oficio de la Real Tapicería, proporcionó raso color caña para la ejecución de la cama, presentando cuenta en Aranjuez el 29 de abril de 1802. Importe: 7.456 reales de vellón. Francisco Marcos de la Maza, administrador del Almacén de las Reales Fábricas de Talavera, suministró “raso fino color de caña” para las cortinas y terciopelo “ajardinado color de limón” para la golilla, como así confirma la cuenta presentada en Madrid el 4 de agosto de 1802. Importe: 10.044 reales y 17 maravedís de vellón. Baltasar de Yruegas e Ybarra, mercaderes de paños, entregaron, finalmente, “raso color de lirio doble de Valencia” para las draperías y cenefa de la cama, según revela la cuenta presentada en Madrid el 4 de agosto de 1802. Importe: 3.525 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 166 Cuenta de Francisco Navarro, maestro cordonero. Madrid, 30 de julio de 1802. Importe: 72.094 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 167 Cuenta de Manuel Maudes, maestro pasamanero. Madrid, 2 de agosto de 1802. Importe: 2.939 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 168 Cuenta de Francisco Viant, plumista. Sin fecha. Importe: 10.360 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 169 Cuenta de Joaquín Álvarez. Sin fecha (antes del 1 de abril de 1803). *Cuenta q.^e doy yo d.ⁿ Joaquín Álvarez, Mozo de oficio de la R.^l Tapicería, (...) del gasto causado en una cama rica para la R.^l servidumbre (...)*. Importe: 8.978 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 170 Cuenta de Eusebio Bravo y Nicasio de Burgos, doradores a fuego de la Real Casa. Madrid, 3 de agosto de 1802. Importe: 929 reales y 17 maravedís de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 171 Cuenta de Antonio Fernández, cerrajero de la Real Casa y Cámara. Madrid, 3 de agosto de 1802. Importe: 2.341 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20¹.
- 172 Cuenta de Joaquín Álvarez. Madrid, 3 de febrero de 1803. *Cuenta q.^e doy yo d.ⁿ Joaquín Álvarez a d.ⁿ Antonio María Cisneros, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio y Xefe del r.^l oficio de Furriera, perteneciente a un sofá, dos sillas y seis tauretes, compañeros a la cama que tiene el Principe de Asturias en el R.^l Sitio de Aranjuez.* Importe: 3.132 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- 173 Cuenta de los Sres. Yruegas e Ybarra. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 1.010 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- 174 Cuenta de Pablo Palencia. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 25.935 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- 175 Cuenta de Pedro Hermoso. Madrid, 12 de febrero de 1803. Importe: 5.460 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².
- 176 Cuenta de Manuel Pedro Álvarez. Madrid, 4 de agosto de 1802. Importe: 13.000 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².

¹⁷⁷ Cuenta de José Nieto. Madrid, 20 de agosto de 1802. Importe: 64.590 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.

¹⁷⁸ Cuenta de Francisco Navarro. Madrid, 30 de julio de 1802. Importe: 3.290 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².

¹⁷⁹ Cuenta de Manuel Maudes. Madrid, 2 de agosto de 1802. Importe: 620 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².

¹⁸⁰ Cuenta de Antonio Fernández. Madrid, 3 de agosto de 1802. Importe: 544 reales de vellón. A.G.P., Sección de Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90².

Guerrilleros, bandoleros y facciosos. El imaginario romántico de la lucha marginal

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 2 de septiembre de 2008

Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 20, 2008, pp. 123-132

ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Rara vez se pone en relación a guerrilleros, bandoleros y luchadores políticos. Aunque su papel moral es diferente, por supuesto, tienen un aspecto común en el imaginario romántico: los tres parecen evidenciar una fascinación subconsciente hacia la lucha marginal, particularmente en las imágenes. Su comportamiento es interpretado como una tendencia natural por la libertad. Sin embargo, cuando los ideales románticos decaen, o cuando las imágenes tienen un uso oficial, algunos aspectos iconográficos, originariamente atractivos, cambian su significado.

PALABRAS CLAVE

Guerrilleros. Iconografía del siglo XIX. Imaginario Romántico. Arte y política. Arte español

ABSTRACT

Guerrilla fighters, bandits and political partisans are rarely connected. Although their moral role is different, of course, they have a coincident aspect in Romantic imagery: all of them seem to expose a subconscious fascination towards a marginal fight, especially in images. Their behavior is interpreted as a natural tendency for freedom. Nevertheless, when romantic ideals decline, or when images have an official use, some iconographic aspects, initially attractive, change their meaning.

KEY WORDS

Guerrilla Fighters. Nineteenth-Century Iconography. Romantic Imagery. Art and Politics. Spanish Art.

Los luchadores marginales del siglo XIX –el guerrillero contra el francés, el bandolero contra el viajero, el liberal contra el realista, el carlista contra el isabelino– constituyen prototipos bien conocidos para cualquier historiador de este periodo. Es cierto que no se suelen calificar de marginales porque todos ellos acaban por tener un papel indispensable en una adecuada interpretación de los acontecimientos: para que haya un vencedor digno tiene que haber un vencido al que no se puede humillar del todo, cuando no es el vencido el que se presenta como vencedor moral. Pero no constituye una exageración hablar de marginalidad en la medida que actúan, al menos en un principio, fuera del sistema ético y legal establecido. Su comportamiento, pues, encierra un riesgo de exclusión social.

Sin embargo, en virtud de factores culturales y políticos cambiantes, el imaginario visual que terminaría por caracterizarlos –más allá de la documentación partidista, destinada a juzgarlos de uno u otro modo, en un momento dado– queda perfectamente integrado entre los mitos que movieron el subconsciente colectivo. Por tanto, no se trata sólo de una redención histórica –guerrilleros convertidos en militares o en políticos como consecuencia del cambio de régimen, o amnistiados por la generosidad regia, o integrados como parte de esa permanente estrategia de conciliación que despliega el poder en Occidente– sino de una fascinación explícita por la lucha marginal que tiene su origen en el Romanticismo, desde luego, aunque sobrevive, convenientemente reconduci-

da, como parte de una natural inclinación humana hacia la libertad y hacia un ideal de vida que no se encuentra en la realidad.

Resulta sorprendente, con todo, que la iconografía que caracteriza a guerrilleros¹, bandoleros² y luchadores políticos³ no se haya puesto en paralelo, con todas sus consecuencias, a pesar de sus evidentes similitudes y testimonios literarios, seguramente porque su papel moral no parece compatible. Desde el punto de vista de la utilización edificante que cada uno de ellos podía representar, es evidente que interesaba diferenciarlos al máximo. Pero si dejamos momentáneamente al margen –no porque no sea importante en sí misma, sino porque no afecta a este debate– la anécdota concreta que los mueve, su comportamiento tiende a explicarse como resultado de un *impulso natural*. Es justamente esa naturalidad sin culpa –innata, popular– la que trasmite el imaginario visual. Por eso resultan atractivos más allá de las circunstancias de su personal combate. Su anhelo se sitúa al margen de intereses vulgares.

Al mismo tiempo, el hecho de que los ideales transgresores del Romanticismo queden encauzados o diluidos en el pensamiento político dominante durante la segunda mitad del siglo XIX, hace que muchos de los recursos de caracterización y de ambientación de estos personajes *marginales*, en un principio atractivos, terminen por ser utilizados para denigrar comportamientos similares. A la larga, pues, quedan definitivamente excluidos del orden social.

INTERFERENCIAS ICONOGRÁFICAS

La proximidad entre la condición de guerrillero y la de bandolero ya fue apuntada en la época. Los viajeros extranjeros no tuvieron reparo en reconocer ese paralelismo. Al respecto, Richard Ford escribió: “De matar a un francés a saquear a un extranjero, no había más que un paso para estos verdugos patriotas, entre los cuales se contaban todos los descontentos y los que no pudiendo cavar la tierra se avergonzaban de mendigar”⁴. Soler Pascual también recuerda que Federico Hartman, cuando viajó a España en 1846, “a falta de un buen bandolero que llevarse a la pluma”, describió “las andanzas de un célebre guerrillero en la guerra contra la invasión bonapartista, Juan Martín, *El Empecinado*”. Más adelante él mismo insiste: “Muchos componentes de esa guerrilla [de 1808] que lucha y sobrevive como puede gracias al trabuco y a la velocidad de sus cabalgaduras, cuando la guerra acaba en 1814, no tienen otra opción que seguir viviendo del trabuco y dedicarse a labores propias del bandolerismo”⁵.

Por supuesto, los franceses fueron los que más contribuyeron a identificar al guerrillero con un vulgar bando-

lero. En una litografía de Kaepelin, según dibujo de François Feroggio, vemos a un *Guerrillero* (Fig. 1) que, acompañado de otros dos en segundo término, cruza sus brazos con aspecto desafiante y una expresión verdaderamente siniestra, más propia de un ser despreciable que de un héroe⁶.

Esta aproximación entre las personalidades del guerrillero y la del bandolero se acentúa, aunque con otro sentido, en la literatura del último cuarto de siglo. Pérez Galdós dice de *El Empecinado* que “estaba formado su espíritu con uno de los más visibles caracteres del genio castizo español, que necesita de la perpetua lucha para apacentar su indomable y díscola inquietud [...] empezando por detener correos acabó por destruir ejércitos”. Más adelante equipara ambos tipos: “Testigos ofrece el caudillaje en España, que son: el guerrillero, el contrabandista, el ladrón de caminos. El aspecto es el mismo: sólo el sentido moral les diferencia”⁷.

En la descripción física de uno y otro hay, de hecho, significativas concomitancias, que alcanzan también al faccioso. Pérez Galdós dice del Empecinado que “era una persona de considerable fuerza muscular [...] El bigote se unía a las pequeñas patillas, dejando la barba limpia de pelo, afeitó a la rusa, que ha estado muy en boca entre guerrilleros, y que más tarde usaron Zumalacárregui y otros jefes carlistas”⁸. Por lo tanto, explícitamente queda equiparada la apariencia física del combatiente carlista con el guerrillero. Blasco Ibáñez dice de Romeu, el Guerrillero protagonista de su novela *¡Por la Patria!*, que “su cuerpo era bien proporcionado, y bajo el traje se adivinaba una potente musculatura en continua tensión”⁹. Por su parte, Bonifacio Gómez, en *Los españoles pintados por sí mismos*, caracteriza al bandolero con una “espesa patilla corrida” [...]. El ajustado calzón revela el vigor de sus pronunciadas formas, y el botín de caídas añade arrogancia a su figura¹⁰. Con la intención, seguramente, de diferenciar de algún modo ambos tipos, en las respectivas ilustraciones de esta última obra, el guerrillero aparece de frente, firme y seguro, de modo que su arrogante expresión le proporciona dignidad (Fig. 2), mientras al bandolero se le ve de espaldas, curvando su cuerpo, como si pretendiera engañar con malas artes (Fig. 3), pero ambos llevan el trabuco y lucen la indumentaria campesina de un modo parecido.

En ambos tipos subyace el modelo del hombre del pueblo. La similitud entre el campesino –y bien se sabe el valor positivo que tiene este término– y el contrabandista, en tanto que caracterizaciones que parecen ligadas una a la otra, queda puesta de relieve en una de las litografías de Achille Devéria que forma parte de la serie de *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements*, realizada sobre un dibujo de José María Domínguez Bécquer titulado *Paysan et contrabandier*¹¹ (Fig. 4): sólo la vara en el primer caso y el tra-



Fig. 1. Guerriller. Litografía de Kaepelin, según dibujo de François Ferogio (1809).



Fig. 2. El guerrillero. Ilustración procedente de *Los españoles pintados por si mismos*, 1843.



Fig. 3. El bandolero. Ilustración procedente de *Los españoles pintados por si mismos*, 1843.



Fig. 4. Paysan et contrabandier. litografía de Achille Devéria procedente de la serie *Costumes historiques de ville ou de Théâtre et Travestissements*, realizada sobre dibujos de José María Domínguez Bécquer.

buco en el segundo –relativamente oculto, como si ofendiera– los diferencia. Ford también escribe: “los campesinos favorecen con toda su alma al contrabandista [...]”. Hay curas montañeses cuyos rebaños son todos de esa casta, que en sus sermones hablan del contrabando como un crimen convencional, no moral, y, como otras personas, decoran las rinconeras de sus casas con una figura de barro pintada del pecador con un traje completo de *majo*”¹².

A este respecto, Richard Ford realizó un dibujo del bandolero *José María, El Tempranillo* (c. 1830, Londres, colección familia Ford) (Fig. 5), en el que, si no fuera por la escopeta, reconoceríamos a un tipo popular inofensivo e, incluso, resignado: el famoso bandolero José María de Hinojosa, conocido por ese apelativo, que el propio Ford utilizó para un cuento publicado en la revista *Quaterly*, también fue dibujado por J.F. Lewis en Sevilla en 1833¹³. La descripción que hace Merimée del mismo personaje, va en línea con el *majismo*: “un buen mozo de veinticinco a treinta años, bien formado, de fisonomía abierta y sonriente, de dientes blancos como perlas y ojos extraordinariamente expresivos. Viste habitualmente traje de *majo* de una gran riqueza”¹⁴.

La coexistencia de los dos tipos en una misma imagen pone de relieve la proximidad de ambos. Se sabe, por ejemplo, que José Elbo presentó a la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid una pintura titulada *Un majo y un contrabandista*¹⁵: desde un punto de vista cultural constituyen, pues, arquetipos perfectamente compatibles. Del propio José Elbo se conoce una pintura titulada *Contrabandista* (Úbeda, colección particular) (Fig. 6), que fue presentada a las exposiciones de la Academia de San Fernando de 1837 y del Liceo Artístico y Literario de Madrid de 1838. Aparece sentado, de perfil a la derecha, lo que le proporciona una dignidad individual al margen del hecho de encarnar a un tipo supuestamente transgresor¹⁶.

Ciertamente la mayor diferencia iconográfica entre guerrillero y bandolero radica en el hecho de que la imagen que se difundió del guerrillero de la Independencia, tanto durante la contienda como en los años posteriores, fue la de un militar intrépido, que asciende de clase, lo que recogerá el liberalismo, mientras el bandolero mantiene su dimensión de campesino marginal. Hay algunas excepciones, como una ilustración (Fig. 7) que aparece en la *Historia de la Guerra de España* de Juan Díaz de Baeza (1843): con la intención de insistir en el carácter popular de la lucha, la obra incluía una escena de guerrilla en la que se ve a los héroes, con sus trajes típicos de campesinos, en el momento de realizar una emboscada, por sorpresa, a un grupo de franceses en segundo término¹⁷.

Sólo muchos años después, cuando el combate contra el francés se mitifica como una lucha popular, se reinterpreta iconográficamente al guerrillero como un hombre

del pueblo, que combate de forma primaria por un interés cercano y sin organización alguna, de forma muy similar, de hecho, a la del bandolero. Así, en *Los guerrilleros de 1808* de Rodríguez de Solís, editada en 1887, aparece una ilustración titulada *Campamento de los ronderos en la Sierra* (Fig. 8), que podría confundirse con un refugio de bandoleros. En el texto se lee: “La Sierra parecía un campamento, y en ella se habían improvisado chozas y construido rústicas tiendas de campaña”¹⁸.

EL ATRACTIVO PINTORESCO

La justificación que habitualmente se ofrece para explicar la popularidad literaria y visual de los bandoleros –que, al fin y al cabo, burlan la ley y quiebran el orden establecido– es su pintoresquismo. Están desprovistos, por lo tanto, de cualquier capacidad de generar un modelo social alternativo: son meras curiosidades, que, a lo sumo, sirven para encarnar ciertas fantasías. Como sucede con el orientalismo, con la literatura o con la historia, el bandolero permite aludir a *lo inconfesable* de una sociedad sustentada en valores morales rígidos, sin que éstos se vean alterados.

Este atractivo se orienta en tres direcciones: la capacidad de seducción que supuestamente ejercen sobre las mujeres, el fascinante placer que supone la aventura y la diversión como metáfora de la perpetua felicidad. Los tres atractivos forman parte del imaginario masculino: los bandoleros –y sus eventuales arquetipos paralelos– son, pues, modelos de un comportamiento soñado por el varón.

Respecto al primer aspecto, Soler Pascual recoge numerosas referencias literarias sobre el irresistible atractivo que los bandoleros despertaban entre las mujeres, desde las aventuras sentimentales del bandido madrileño Luis Candelas, que vivió a costa de ellas, pobres víctimas de un auténtico hombre fatal al que no podían escapar, hasta el desconcertante testimonio de Juan Valera, quien afirmó –con impudorosa complacencia, según parece– que “las damas rusas suspiraban por venir a España para ser raptadas y violadas por los bandidos”¹⁹.

Las imágenes de bandoleros –al igual que las descripciones de su aspecto físico– subrayan esa innata capacidad de seducción, que las escenas en las que se ven envueltos demuestran. Por ejemplo, en la composición titulada *Los ladrones en una venta*, de José María Domínguez Bécquer, litografía que fue publicada en *La España Artística y monumental* (Fig. 9), el pintor sevillano concibe a los facinerosos como personajes atractivos, cortejando a una mujer, lo que contribuyó a popularizar la imagen de España como lugar donde pueden surgir aventuras de ese tipo²⁰.

Pero también a los guerrilleros y otros combatientes similares les alcanza la fantasía de su atractivo sobre las



Fig. 5. Richard Ford, José María, El Tempranillo. (Dibujo, c. 1830). Londres, colección familia Ford.

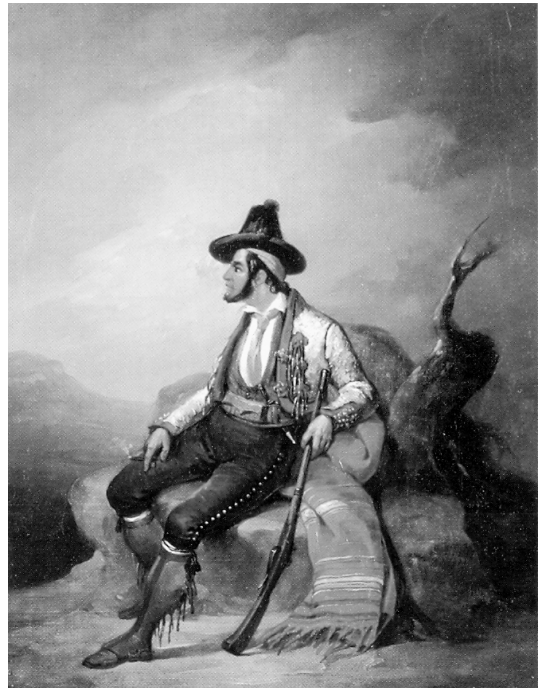


Fig. 6. José Elbo, Contrabandista (Úbeda, colección particular).



Fig. 7. Escena de la guerra de la Independencia. Dibujo de Urrabieta grabado por Anselmo M. Ilustración de la Historia de la guerra de España contra el emperador Napoleón, de Juan Díaz de Baeza (Madrid, I. Boix, 1843).

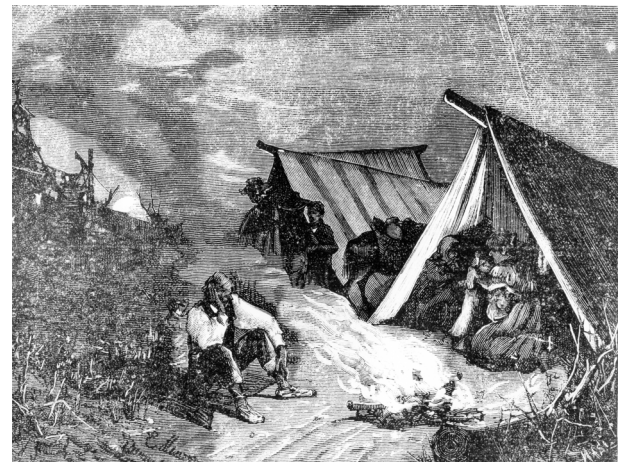


Fig. 8. Campamento de los rondeños en la sierra. Ilustración de Los guerrilleros de 1808. Historia popular de la guerra de la Independencia, de E. Rodríguez de Solís (Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887).

mujeres. Durante la guerra de la Independencia se hicieron populares canciones que hacían referencia a “la predilección que las lindas salmantinas tenían por los lanceiros de D. Julián Sánchez”, famoso guerrillero de Ciudad Rodrigo, “que parecen soles / con mangas encarnadas / en los morriones”²¹. Esta imagen atractiva y poderosa del valiente luchador que deja una honda impronta en su amada, entregada por completo a él, sobrevive en

muchas pinturas que ilustran partidas para la guerra, realizadas a lo largo siglo XIX²².

Precisamente el hecho de que una litografía francesa aluda a la falta de complicidad de una bella y joven mujer española con la banda del Empecinado, durante su apro-

ximación a Calatayud, pone de relieve el interés de la propaganda de guerra por desmontar este mito. Titulada *Española generosa*, en ella se ve a una joven que advierte a un soldado francés de la proximidad de la guerrilla: “Ponte a salvo, le dice / Aquí está la terrible guerrilla”²³.

En segundo lugar, la aventura, el riesgo, constituye un ingrediente con el que cuenta el viajero romántico (o, al menos, del relato de su viaje, destinado a ser leído en un lugar tranquilo, por supuesto). Gautier habla del viaje entre Granada y Málaga como una aventura peligrosa, pero fascinante: “El peligro os rodea, os sigue, os precede; sólo oís cuchichear historias terribles y misteriosas”²⁴.

El contrabandista —escribe Richard Ford— “goza de la reputación que corresponde al éxito en las aventuras personales ante un público orgulloso de las proezas individuales: es el héroe del escenario español”; y se refiere a las posibles circunstancias que hacen popular esta profesión: “El atractivo del poder, la demostración de osadía y valor, la idea de llegar a hacerse rico fácilmente [...] todo el encanto de la vida de libertad y de camaradería”²⁵. Esos alicientes son, en realidad, los del guerrillero y los del luchador político.

En tercer lugar, la diversión —la idea de que el bandolero lleva una buena vida— se convierte en una metáfora de la perpetua felicidad, y, en última instancia, de la absoluta libertad. El almuerzo en el campo o las viandas en la taberna o en la venta se presentan como acciones y escenarios naturales, tanto en los relatos como en las imágenes. En *Los españoles pintados por sí mismos*, por ejemplo, se dice que los bandoleros “contentos y preparados, beben, ríen, descansan o retozan, sobre los despojos del queso, del salchichón y otras viandas secas, que no permite otra cosa su profesión ambulante”²⁶.

Igualmente la taberna tiene también una significativa importancia como escenario de caracterización del guerrillero: “Bebe un trago en la primera taberna [...] y ruega al aspirante con las lágrimas en los ojos que beba cuanto quiera y que se marche pronto, a fin de evitar compromisos con las autoridades. Entonces da principio el mozo a un reconocimiento formal de la taberna; pide aguardiente, pan, un cacho de queso para hacer boca; pasa la mano por la cara a la tabernera, la cual por el bien parecer lo devuelve un bofetón, mientras el marido lo toma a risa, también por el buen parecer”²⁷. Igualmente, en la obra de Rodríguez de Solís sobre *Los guerrilleros de 1808* aparece una ilustración relativa a la batalla de Vitoria titulada *Descanso de guerrilleros en una venta*²⁸.

EL CARÁCTER NACIONAL DEL LUCHADOR INDEPENDIENTE

La dimensión típicamente española de la guerra de guerrillas fue una interpretación realizada y difundida desde

los primeros momentos²⁹. Por supuesto, ello se acrecentó después, cuando el nacionalismo buscó argumentos históricos para fortalecer sus mitos. En una obra de 1839 se hace una lectura de la guerrilla en estos términos: “Con este nuevo género de guerra sólo análogo al carácter y suelo español, y que en vano han querido imitar otras naciones, se desconcertaron los planes del traidor que quiso esclavizar España. Toda la Europa admiró y aplaudió esta táctica, dándole el nombre de guerra a la española para eterna memoria de este pueblo valiente y generoso”³⁰.

En *Los españoles pintados por sí mismos*, cuando se aborda la caracterización del guerrillero, se remite a Viriato y a Pelayo, para llegar hasta Mina y El Empecinado. Al respecto, José María de Andueza escribe: “Corrieron los años, y en pos de 1808 llegó 1823, y renació el Guerrillero lusitano en Juanito y en Merino y en Santos Ladrón; pero ya no era posible Viriato, porque se presentaba en la tercera o cuarta edición de su vida airada, y porque 1823 no podía convertirse en 148 antes de la venida de Jesucristo. Después hemos tenido nuestro 1836 en que Viriato ha vuelto a trepar por las montañas desapareciendo como un meteoro bajo los pseudónimos de Zumalacárregui y de Cabrera”³¹. Por lo tanto, el guerrillero y el luchador político contra los poderes del Estado encarna virtualmente la misma identidad. Se presenta, pues, como una constante de la historia de España.

El paralelismo que las historias de España hacen de los guerrilleros con personajes de otros tiempos, durante el último cuarto del siglo XIX, es el testimonio que mejor ilustra esta idiosincrasia. Galdós dice que “guerrillero fue Viriato, y guerrilleros los jefes de mesnada, los Adelantados, los condes y señores de la Edad Media”, hasta llegar a afirmar que “los guerrilleros constituyen nuestra esencia nacional. Ellos son nuestro cuerpo y nuestra alma, son el espíritu, el genio, la historia de España”³². En el mismo sentido se expresaba José Gómez de Arteche, cuando escribía en 1888 que el guerrillero es “autóctono, en España, tan antiguo como las disensiones de sus primeros hombres y como las luchas con sus vecinos o sus invasores”³³.

Esta idea parece haber quedado anclada en el imaginario de muchos viajeros extranjeros. Camille Mauclair habla así de España: “Sus ciudades, sus carreteras, estaban al pronto, para mí, llenas de fantasmas [...] Veía a las hordas celtíberas, a las legiones romanas, a los guerrilleros godos [...] a los escuderos del Cid [...] a los guerrilleros de Palafox y de Mina, al Empecinado, a los soldados andrajosos de don Carlos y de Prim”³⁴.

Pero es que, además, los bandoleros tienen es mismo carácter. Citada reiteradamente es la frase de Richard Ford: “una olla sin tocino sería cosa tan sosa como un volumen sobre España sin bandidos”. Para el viajero inglés ya “los romanos [...] fueron hostilizados por los guerrilleros indígenas, esas bandas indisciplinadas que

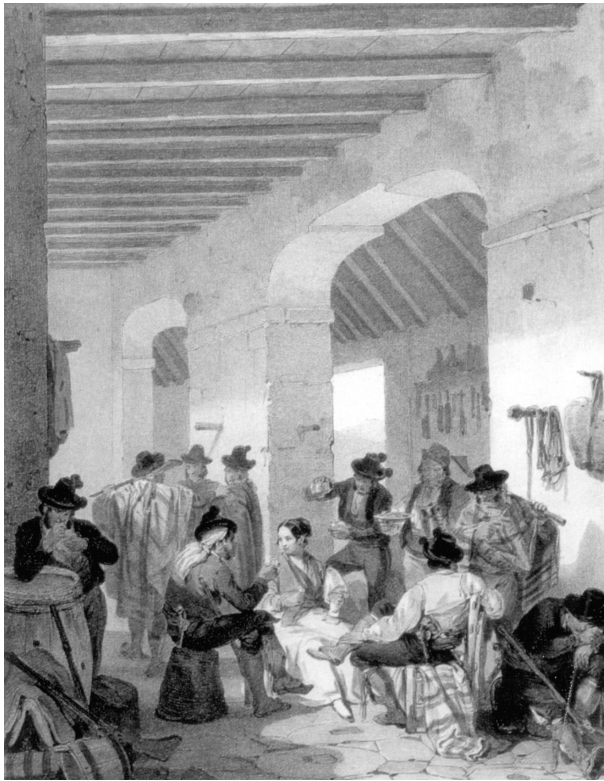


Fig. 9. *Los ladrones en una venta*. Litografía de José María Domínguez Bécquer, procedente de *La España Artística y monumental*.

sostenían esa lucha de guerrillas que siempre ha hecho Iberia [...] los invasores franceses [...] los llamaron *ladrones* o bandidos por no llevar uniforme [...]. Los hombres armados han sido siempre la plaga de España, tanto en tiempo de paz como en guerra: el estar en contra de la humanidad parece como que es instintivo en todos los descendientes de Ismael, y, particularmente, en esta rama quijotesca, cuyos caballeros andantes o reformadores a caballo han sido no pocas veces ladrones disfrazados. [...]. Buenos servicios prestaron los Mina y compañía a la causa de su legítimo rey, pero otros utilizaban sus patrióticos oficios como capa para cubrir su instintiva pasión por el saqueo y el libertinaje, y antes de que el país se viera libre de invasores, eran ya un enemigo formidable para todos los partidos”³⁵. Así pues, a ojos de los extranjeros, guerrilleros, bandoleros y facciosos eran, sin dudarlos, expresión de un mismo carácter.

UN MISMO PAISAJE PARA UN MISMO ESPÍRITU

La importancia del paisaje como elemento asociado a la personalidad del luchador marginal aparece en las imágenes desde muy pronto, lo que pone de relieve las

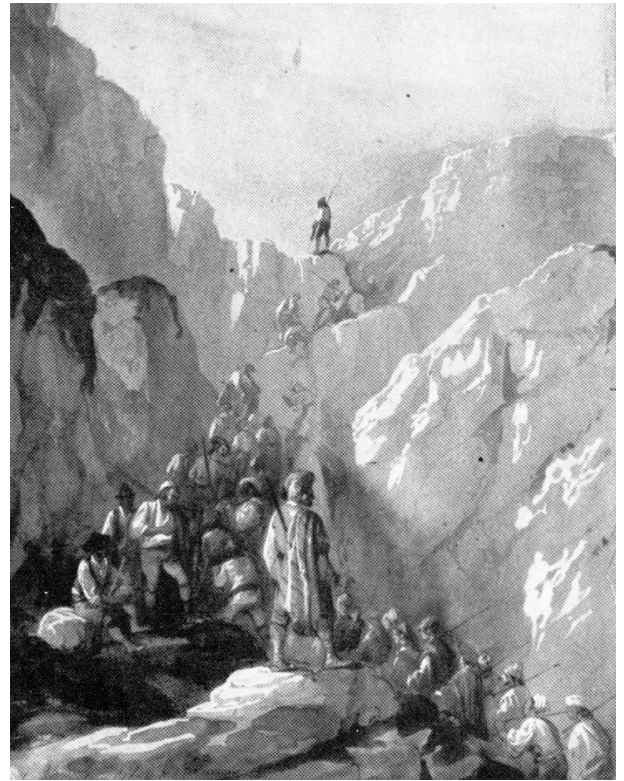


Fig. 10. *Jenaro Pérez Villamil. Partida carlista*. Madrid, mercado de arte.

fuertes connotaciones simbólicas que posee. Por supuesto, no sólo se trata de un escenario representativo, sino que, en línea con su utilización en el Romanticismo, el paisaje agreste es una metáfora de su personalidad impetuosa y no cultivada.

Así sucede en muchas estampas e ilustraciones en las que aparecen retratos o escenas de guerrilleros de la Independencia, como recoge después el teatro y la novela. Por ejemplo, el acto tercero de la zarzuela *Jorge el guerrillero* sucede en un desfiladero. El coro dice: “Son los montes nuestra casa, / el ser libres nuestro bien, / y luchar con los franceses / nuestro más dulce placer. / Estemos preparados, / que el sol alumbra ya / Alerta, compañeros!”³⁶. En los relatos novelados de la guerra, el paisaje agreste constituye un ingrediente más de la estrategia narrativa nacionalista. A propósito del Empecinado, Galdós escribe que “su principal arma [...] es el terreno”³⁷; y Gómez de Arteche dice, refiriéndose a las condiciones del paisaje español, que es “tierra privilegiada para desarrollar los gérmenes de tan devastador elemento”³⁸.

La sierra, como se ha dicho, “ofrece un reducto intacto de libertad. El *monte* es, en toda comunidad rural, un símbolo de independencia, y en el caso del bandolero, de impunidad”³⁹. Ford hace notar que “los desfiladeros entre rocas, que parecen especialmente preparados para

las emboscadas, las enmarañadas cañadas cubiertas de maleza, a pesar de toda su hermosura, que atrae al artista no pueden menos que sugerir la idea una cueva de culebras y ladrones”⁴⁰. En *Los españoles pintados por sí mismos* se apunta, incluso, una relación entre la geografía y el carácter independiente de algunos territorios: “aquellas provincias que tienen fama de más antojadizas [...] envían sus arrojados hijos a los montes, que son siempre teatros de sangrientas hazañas y de venganzas inauditas”⁴¹.

El paisaje representa un elemento tan fundamental en cualquier escena de contrabando que realmente la acción constituye un elemento secundario, frente al poder tan sugestivo de la naturaleza. El privilegiado escenario que, por ejemplo, Manuel Barrón y Castillo nos ofrece de *La cueva del gato*, en cualquiera de las tres versiones conocidas (1860, Sevilla, Museo de Bellas Artes; 1860, Cádiz, colección particular; 1869, Madrid, colección Carmen Thyssen Bornemisza), es el propio de los bandoleros, el de su vida cotidiana, que posee un enorme atractivo para nosotros, hasta hacernos desear encontrarnos allí, a pesar de los peligros. Lo mismo sucede en su *Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid* (1869, Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza) o en *Contrabandistas en la serranía de Ronda* (1859, Sevilla, Museo de Bellas Artes), donde la belleza del paraje se asocia con la presencia de los bandoleros como una parte indisoluble del mismo. Igualmente, en *El castillo de Gaucín* (1849, Madrid, Museo del Prado) de Jenaro Pérez Villamil⁴², los bandoleros que junto a una cueva contemplan a los viajeros no nos suscitan inquietud, sino que acentúan el carácter ensoñador de la escena. Precisamente en el paisaje que se contempla desde Gaucín a Ronda, con expresa referencia a los bandoleros, se recrea el militar inglés Rochfort Scott, destinado a la guarnición de Gibraltar, en 1838⁴³.

Las partidas realistas que actuaron contra el régimen constitucional durante el Trienio Liberal también se ampararon en las montañas, en una estrategia típica tanto de la guerrilla como del bandolerismo. Varias décadas después de los acontecimientos, la *Historia de España* de Rafael del Castillo, comenzada a editar durante el reinado de Amadeo I, incluye una litografía de Vidal, según dibujo de J. Serra, que hace referencia a esas “Primeras partidas realistas”, que sirve de título al capítulo CCIX de la obra⁴⁴. Sin embargo, la ideología progresista de la publicación hace que los defensores del absolutismo estén caracterizados con una cierta vileza, más bien como traidores que como héroes.

En ese mismo sentido, el imaginario guerrillero liberal durante la Ominosa década está también plagado de referencias montañosas, como la del Empecinado, que en el verano de 1823, en plena resistencia contra los realistas, se refugió en la Sierra de Gata. Pero el hecho de que

su ideología se impusiera hizo que se presentara el lado *civilizado* del liberalismo, justamente cuando la lucha marginal en las montañas –tanto la de la política como las de los bandoleros– dejaba de tener atractivo porque ya se situaba fuera del orden que se había perseguido.

Desde la óptica carlista también parece que hubo una estrategia parecida para diferenciar la lucha política del guerrillero individualista. Así, una ilustración de Vicente Urrabieta, grabada por Cibera, para la *Historia militar y política de Zumalacárregui*, representa a los *Soldados de Valdés entregando sus armas a los carlistas*⁴⁵: estos son caracterizados como brutales bandoleros sin ideales.

Por eso, desde el lado liberal, el paralelismo entre el bandolero –que ya comienza a no ser presentado con tanto atractivo– y el carlismo se hace más intenso. Así, el pintor Pérez Villamil, bien conocido por sus simpatías liberales, representa en una acuarela una *Partida carlista* (Madrid, en comercio)⁴⁶ (Fig. 10), que se encuentra en medio de la sierra, ascendiendo por una garganta, hacia el fondo, con uno de sus componentes controlando desde una peña, como lo hubiera hecho un guerrillero o un bandolero.

En el *Album del bloqueo de Pamplona*, un documento gráfico sobre la tercera guerra carlista (1872-76) aparece una ilustración titulada *Un drama en Igúsquiza (la sima) por la partida de Rosas-Samaniego* (Fig. 11). Está colocada en el ángulo inferior izquierdo del folio 25, “dedicada a la sima de Igúsquiza, cuartel general de los soldados carlistas de Rosas Samaniego y de su lugarteniente Ezequiel Llorente, alias ‘Gergón’”. En ella, cuatro soldados carlistas llevan preso a un hombre, sin que podamos determinar si se trata de un soldado o de un civil. Se dirigen por una senda hacia otro grupo de tres carlistas que parecen aguardarles. La imagen no da más datos, sin embargo, el texto informa acerca del drama que se avecina, posiblemente el despeñamiento del detenido”⁴⁷. El escenario de la lucha es, una vez más, el de las escarpadas montañas.

INTEGRACIÓN, DESMITIFICACIÓN, REPRESIÓN Y LUCHA POLÍTICA

La integración del guerrillero en el bando de la moralidad histórica se realiza mediante una cuidadosa valoración de sus buenos sentimientos. Miguel Agustín Príncipe nos habla de los “buenos sentimientos de Mina”, tras atacar a Mr. Deslandes, que iba en un convoy: “Su esposa doña Carlota Azanza fue respetada con otras señoras que allí iban. Cinco niños, de quienes se ignoraban los padres, enviólos Mina a Vitoria, diciendo en su parte al gobierno: ‘Estos angelitos, víctimas inocentes en los primeros pasos de su vida, han merecido en mi división todos los sentimientos de compasión y cari-

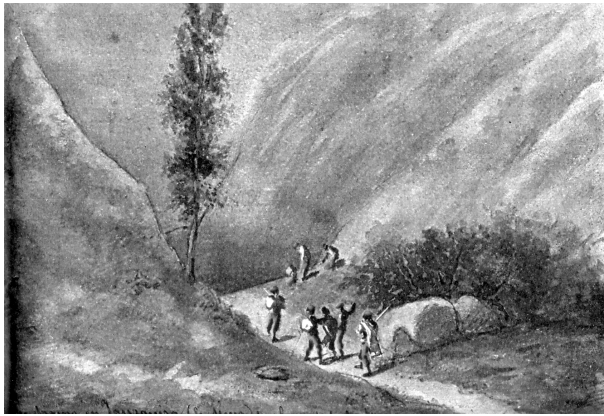


Fig. 11. *Un drama en Igusquiza (la sima) por la partida de Rosas-Samaniego. Procedente del Álbum del bloqueo de Pamplona (1872-76).*

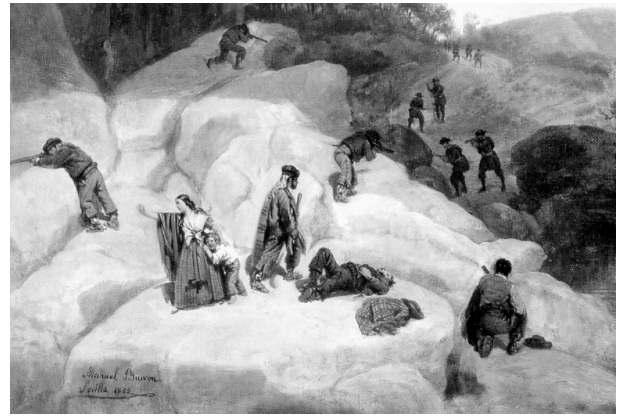


Fig. 12. *Manuel Barrón y Castillo. La cueva del gato: detalle. 1869. Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.*

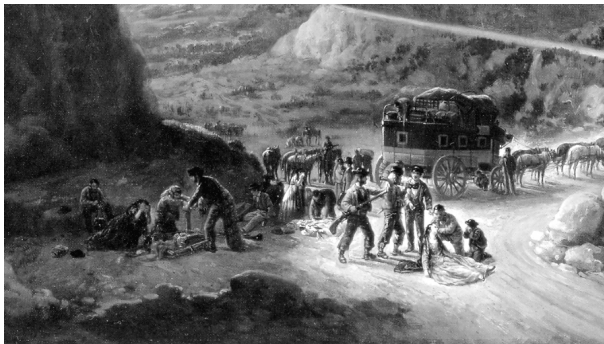


Fig. 13. *Manuel Barrón y Castillo. Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid: detalle. 1869. Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza.*



Fig. 14. *Eduardo Mortal. El robo de la diligencia. Colección J. Urcelay.*

ño que dictan la religión, la humanidad, edad tan tierna y suerte tan desventurada... Los niños por su candor tienen sobre mi alma el mayor ascendiente, y son la única fuerza que imprime y amolda el corazón guerrero de Cruchaga'. Expresiones dignas de un corazón magnánimo, y que pintan el verdadero carácter los partidarios españoles, no indómito y fiero, cual lo suponía el encono de los enemigos, sino sensible y humano como corresponde a un verdadero valiente"⁴⁸.

Más sorprendente resulta, sin embargo, la exaltación que se hace de los buenos sentimientos de los bandoleros⁴⁹, lo que constituye, sin duda, una forma de valoración de la dimensión popular que encierran. Así, Richard Ford dice que "estas grandes figuras del bandidaje no dejan de tener cierta magnanimidad"; y, en todo caso, recomienda no perder la compostura, en caso de ser atracado "¿Y porqué un hombre ha de perder su presencia de ánimo y quizá la vida a causa de unos cuantos duros?"⁵⁰.

Prosper Mérimée, en las famosas *Cartas de España*, escritas en 1830, afirma que "después de haber recorrido durante varios meses Andalucía en todas direcciones, esa tierra clásica de bandidos", no encontró ni uno sólo, aunque no dejó de oír hablar de otra cosa. En su narración hay una clara intención desdramatizadora y cómplice hacia el fenómeno. Llega incluso a decir que "los bandidos españoles no maltratan nunca a los viajeros", aunque termina por reconocer que "la naturaleza del país, erizado de montañas, sin caminos acabados, hace muy difícil la eliminación completa de los bandidos"⁵¹. Gautier, en su *Viaje por España* cuenta incluso como los bandoleros compadrecan comiendo y bebiendo con los viajeros⁵².

En *Los españoles pintados por si mismos* Bonifacio Gómez dice del bandolero que "no ve más enemigo que el que tiene delante, y confiado en la superioridad de sus fuerzas le despoja con grandeza y le combate con lealtad"⁵³.

Esta complicidad con el bandolero, fundamentada tanto en el pintoresquismo como en este comportamiento que se relaciona con lo popular, se plasma en las imágenes.

En las tres versiones mencionadas de *La cueva del gato* de Manuel Barrón, el pintor sevillano nos coloca como espectadores implicados, tanto visual como moralmente, del lado de los contrabandistas, que ocupan el primer término. En el ejemplar de la colección gaditana, los facinerosos forman un grupo compacto, atentos a las monedas que uno de ellos deja caer sobre el suelo, mientras en las otras dos versiones (la de Sevilla y Madrid) se defienden de una emboscada (Fig. 12). Los guardias civiles —anónimos y apenas descritos— los disparan desde lejos, mientras los asaltadores están mejor iluminados y concebidos en cuanto tipos. De hecho la patética figura de la madre con su hijo sirve para acentuar una cierta complicidad afectiva hacia ellos. Incluso en la también mencionada *Vista del puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid* (Fig. 13), donde se describe el asalto de una diligencia por un grupo de bandidos, que tienen un gran protagonismo visual en la parte inferior del primer término, Barrón no penaliza moralmente la acción, aunque las mujeres se han desmayado mientras los bandoleros se apoderan del botín, sino que la interpreta como una aventura pintoresca en medio de un paraje fantástico⁵⁴.

Algunas imágenes relacionadas con la forma de combate del carlismo presentan ciertos paralelismos con la guerra de guerrillas y con ataques injustificados a civiles. Por ejemplo Eduardo Mortal es autor de un cuadro titulado *El robo de la diligencia* (Colección J. Urcelay)⁵⁵ (Fig. 14), donde una acción política se presenta como un hecho delictivo. Por supuesto, en este caso carente de todo pintoresquismo.

Hay otra forma de integración del luchador marginal que es el perdón. El indulto de bandoleros fue usado con generosidad, especialmente al final del reinado de Fernando VII. Según Soler Pascual, este perdón real “permitía ciertos éxitos en la lucha partidista entre conservadores y liberales, en función de qué bando se anotara los éxitos represivos”⁵⁶. Tanto Merimée como Richard Ford se refieren al indulto del bandolero José María con ocasión de la amnistía de 1832. Ford, en concreto, dice: “aproximadamente 40 caballeros de su oficio han sido aceptados en la sociedad de los españoles honestos gracias a un amplio indulto. Como consecuencia, y mientras persevera la incierta virtud de estos caballeros, las carreteras están muy seguras por el momento”⁵⁷.

Al respecto resulta curiosa la opción representativa adoptada en un grabado titulado *Regocijo de todas las provincias de España*⁵⁸ (Fig. 15), donde un grupo de hombres vestidos con trajes típicos y tocados de sombre-

ros que aluden a sus distintos orígenes, lanzan vivas alborozados bajo una figura alegórica de España que, junto a una filacteria que dice “AMNISTIA GENERAL”, señala a los medallones donde están representados Fernando VII y su esposa María Isabel de Borbón. El indulto de Fernando VII se ejerce sobre individuos con identidad, no sobre el pueblo, en general, que pudiera haber sido confundido con bandoleros, ni tampoco sobre los cultos liberales urbanos, vestidos a la moderna, indudablemente considerados facciosos. La imagen del perdón regio se proyecta, por tanto, sobre gentes con raíces en una tierra, conscientes y agradecidos a quien representa el poder.

El proceso de desmitificación del bandolero —y por extensión de cualquier tipo de luchador marginal— corre paralelo a la disolución de los ideales románticos. Si el exilio de liberales españoles en Inglaterra y el retorno de los oficiales británicos a su país contribuyó, como se ha dicho, a la fascinación por lo español, parece que pudiera haber existido una cierta relación entre su visión bélica y la conversión del bandolero, tan próximo al guerrillero, en una figura atractiva. Pero no fue así, tanto por el hecho de que “los oficiales militares británicos veían las guerrillas como un montón de desarraigados bandidos y desertores de escaso valor militar”⁵⁹, como por el hecho de que fue en la Inglaterra victoriana donde más se desarrolló una pintura moralizante donde las acciones de los bandoleros no resultaban nada edificantes.

Edwin Long, por ejemplo, presentó en la Royal Academy de Londres en 1863 un cuadro (Fig. 16) donde la mujer del jefe de una cuadrilla de bandoleros, a punto de montar los caballos, le pide de rodillas que no se vaya, mientras contempla a su hijo en la cuna. El poema que acompañaba al cuadro deja bien clara el sentido de culpabilidad del bandolero, que la imagen, no obstante, tiende a diluir, pues habla de “nefandos camaradas, que le incitan a malas acciones” y de la mirada sobre su hijo, que “le hacen despertar recuerdos adormecidos de otros tiempos en que también él se hallaba sin pecado”⁶⁰.

Tampoco los artistas españoles que popularizaron este arquetipo hasta bien avanzado el siglo, lo idealizaron, sino que más bien exploraron la vulgaridad o la extravagancia. José Cubero es autor de un *Contrabandista fumando* (Málaga, Ayuntamiento) (Fig. 17), una de tantas piezas que salían de aquel taller destinadas a la venta directa, que nos ofrece un tipo rudo y displicente. Según Teresa Sauret, Cubero elimina las connotaciones positivas de gallardía, generosidad y belleza que el bandolero había tenido durante el Romanticismo⁶¹.

La creación de la Guardia Civil en 1844 fue, como se sabe, decisiva para la desaparición del bandolerismo⁶². Esta dimensión represora del asaltador de caminos fue abordada por los pintores, como se ha visto en el caso de Barrón. Jenaro Pérez Villamil también representó varias



Fig. 15. *Regocijo de todas las provincias de España*. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 16. Edwin Long, *La despedida del bandolero*. Colección particular.

veces, en pinturas y dibujos, a ladrones y bandoleros, en los que su opción por la ley es clara. A propósito de la obra *Grupo de ladrones amonestados por un ermitaño*, el pintor escribe: “En las fisonomías de los facinerosos procuro representar las diferentes impresiones que cada uno, según su carácter siente: aquí uno, convencido, expresa en la estúpida, pero expresiva mirada, la confusión de sus ideas, la lucha interior entre el hábito del crimen y la perspectiva no distinta de mejor género de vida; allí, el feroz placer de la ignorante incredulidad; aquellos indiferentes a los consejos, duermen tranquilos sobre el puñal y el trabuco, compañeros inseparables de su existencia”⁶³.

El Museo Romántico de Madrid conserva varias obras de esta temática, entre otras *Cueva de bandidos* de Eugenio Lucas y *Bandidos en el monte* de Leonardo Alenza. También se cita de Rafael Tegeo, fechada en 1839, una obra que representa a “un bandido contemplando la cabeza de un compañero puesta en un palo para escarmiento, en una encrucijada”⁶⁴. Aunque la truculencia forma parte de los recursos persuasivos del Romanticismo, estas obras, y, en especial, esta última, parecen mostrar una vertiente siniestra del bandidaje, en la tradición goyesca.

Los viajeros extranjeros, sin embargo, no ofrecían, como se ha dicho, una interpretación del bandolero como alguien al que había que castigar, sino, más bien, al contrario, era un justiciero: “Robar en los caminos reales, a los ojos de muchas personas –escribe Prosper Mérimée– es hacer la oposición, es protestar contra las leyes tiránicas. O de otra manera, el hombre que sin tener más que una escopeta es capaz de desafiar al gobierno con audacia, es un héroe”⁶⁵. Esta lectura enlaza con la conversión de combatiente marginal en un luchador político de nuevo cuño, el cabecilla que protagoniza las revoluciones sociales contemporáneas.

Según Reina Palazón, siguiendo a Caro Baroja, el bandolero es un héroe del campesinado, no de la sociedad, “es el ídolo de la plebe, de una plebe humillada, vejada, que desea venganza o revancha”, por lo que su menor presencia en la pintura costumbrista sevillana se relaciona con la eliminación de “todo personaje violento”⁶⁶.

Como el fenómeno del bandolerismo se ha puesto en relación con la aparición de movimientos sociales de carácter reivindicativo, como el anarquismo y el socialismo, podría considerarse su representación como una forma de aludir –si quiera fuera desde un punto de vista



Fig. 17. José Cubero, *Contrabandista fumando*. Málaga, Ayuntamiento.

conservador– a una forma de injusticia social y, en definitiva, a una lucha de clases. Emilio Soler Pascual cita a Bakunin para decir que “el bandolero era un revolucionario único y genuino, ‘sin frases exquisitas, sin retórica oculta, irreconciliable, infatigable e indomable, popular, social, no político e independiente de todo Estado’; y el Ministro de la Gobernación decía en 1883 que “no es fácil distinguir cuáles son los anarquistas y cuáles los bandoleros”⁶⁷. Estrategias de la política.

NOTAS

¹ Sobre el papel de los guerrilleros durante la Guerra de la Independencia, véase la síntesis reciente, con bibliografía, realizada por John Lawrence TONE, “El pueblo de las guerrillas”, en Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (éd.), *La guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pp. 55-74. Sobre aspectos iconográficos véase mi trabajo “Guerrilleros de la Independencia. Uso de la memoria e imaginario visual”, *XIX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. España, Europa y América (1750-1850)*, Cádiz, 25, 25 y 26 de noviembre de 2008 [en prensa].

- ² Para un estado de la cuestión sobre el tema, véase, con bibliografía, Emilio SOLER PASCUAL, *Mito y realidad en el Romanticismo español*, Madrid, Síntesis, 2006.
- ³ Sobre imágenes liberales utilizadas en tiempos de Isabel II, véase, con bibliografía: Carlos DARDÉ MORALES (comisario), *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004 [Catálogo de Exposición]. Sobre carlismo: BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUEGRA, Alfonso, *Las guerras carlistas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2004 [Catálogo de Exposición].
- ⁴ Richard FORD, *Las cosas de España*, Madrid, Turner, 1974, p. 211.
- ⁵ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 86 y 210.
- ⁶ José Manuel MATILLA (Comisario), *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Ayuntamiento de Madrid-Caligrafía Nacional, 1996, p. 196 y 253 (nº 114) [Catálogo de Exposición].
- ⁷ Benito PÉREZ GALDÓS, *Juan Martín El Empecinado*, Madrid, Imprenta La Guirnalda, 1890, pp. 50 y 52.
- ⁸ PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, p. 49.
- ⁹ Vicente BLASCO IBÁÑEZ, *¡Por la patria! (Roméu el guerrillero)*, Valencia, Imprenta de “El Correo de Valencia”, 1888, pp. 17-18.
- ¹⁰ Bonifacio GÓMEZ, “El Bandolero”, en *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Visor, 2002, p. 93. Véase también: SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 190 y ss.
- ¹¹ Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Arte Hispalense, 2007 lám. 14.
- ¹² FORD, *op. cit.*, p. 212.
- ¹³ Enrique VALDIVIESO, “Los orígenes del costumbrismo”, en el catálogo de la exposición *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833*, Sevilla, Fundación El Monte, 2007, pp. 255-258 (Cat. 33).
- ¹⁴ Próspero MÉRIMÉE, “Cartas de España”, en el catálogo de la exposición *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 149-152 [Traducción de Antonio Giménez]
- ¹⁵ Aránzazu PÉREZ SÁNCHEZ, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, 2003, tomo III, p. 33 (nº 117) [Tesis doctoral].
- ¹⁶ Catálogo de la exposición *José Elbo y la pintura romántica*, Madrid, Electa, 1998, p. 66.
- ¹⁷ Juan DÍAZ DE BAEZA, *Historia de la guerra de España contra el emperador Napoleón*, Madrid, I. Boix, 1843, p. 172. Dibujo de Urrabieta grabado por Anselmo M.
- ¹⁸ E. RODRÍGUEZ DE SOLÍS, *Los guerrilleros de 1808. Historia popular de la guerra de la Independencia*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1887. Cuaderno X, p. 5.
- ¹⁹ Recogido por SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 185 y 273.
- ²⁰ RUBIO JIMÉNEZ, *op. cit.*, lám. 15.
- ²¹ RODRÍGUEZ DE SOLÍS, *op. cit.*, Cuaderno VI, p. 45.
- ²² Carlos REYERO, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 59-62.
- ²³ MATILLA, *op. cit.* pp. 195 y 253 (nº 113)
- ²⁴ Teófilo GAUTIER, *Viaje por España*, Barcelona, Mateu, 1971, p. 264.
- ²⁵ FORD, *op. cit.*, pp. 212-213.
- ²⁶ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 94.
- ²⁷ José María de ANDUEZA, “El Guerrillero”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, *op. cit.*, pp. 285-286
- ²⁸ RODRÍGUEZ DE SOLÍS, *op. cit.*, Cuaderno VIII, p. 21.
- ²⁹ TONE, *op. cit.*, pp. 57-62.
- ³⁰ *Historia compendiada de la Revolución de España de 1808, y guerra de esta con la Francia por la Independencia*, Valladolid, Imprenta de Santaren, 1839, p. 15.
- ³¹ ANDUEZA, *op. cit.*, p. 285.
- ³² PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, pp. 53-54.
- ³³ José GÓMEZ DE ARTECHE, *Juan Martín el Empecinado. La guerra de la Independencia bajo su aspecto popular. Los guerrilleros*, Barcelona, Revista Científico-Militar y Biblioteca Militar, 1888, p. 6.
- ³⁴ Recogido por Antonio Manuel CAMPOY, *Viaje por España (cómo nos ven los extranjeros)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, p. 393.
- ³⁵ FORD, *op. cit.* pp. 202 y 211.
- ³⁶ NAVARRO y CAMPOAMOR, *op. cit.*, p. 46.
- ³⁷ GALDÓS, *op. cit.* p. 51.
- ³⁸ GÓMEZ DE ARTECHE, *op. cit.*, p. 6.
- ³⁹ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, p. 22.
- ⁴⁰ FORD, *op. cit.*, p. 205.
- ⁴¹ ANDUEZA, *op. cit.*, p. 285.
- ⁴² Enrique ÁRIAS ANGLÉS, *Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, CSIC, 1986, p. 253 (nº 258)
- ⁴³ Recogido por SOLER PASCUAL, *op. cit.* p. 106.
- ⁴⁴ Rafael del CASTILLO, *Historia de España*, Barcelona, 1871-1872, tomo III, capítulo XXIX.
- ⁴⁵ Francisco de Paula MADRAZO, *Historia militar y política de Zumalacárregui, y de los sucesos de la guerra de las provincias del Norte, enlazados a su época y a su nombre*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1844, p. 103 [Reproducido en <http://www.albumsiglo19mendea.net/esp/index.php>].
- ⁴⁶ ÁRIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 309 (nº 357).
- ⁴⁷ Ignacio J. URRICELQUI PACHO, *Recuerdos de una guerra civil. Album del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 109.
- ⁴⁸ PRÍNCIPE, *op. cit.* tomo III, pp. 293-294.
- ⁴⁹ Sobre la generosidad de los bandoleros, véanse los testimonios literarios recogidos por SOLER PASCUAL, *op. cit.* pp. 202 y ss.
- ⁵⁰ FORD, *op. cit.* p. 214.
- ⁵¹ MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 149-151.
- ⁵² GAUTIER, *op. cit.*, p. 153
- ⁵³ GÓMEZ, *op. cit.*, p. 95.

- ⁵⁴ José Luis Díez GARCÍA, en el catálogo de la exposición *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 62-65 (núms. 8-9) [con bibliografía anterior]
- ⁵⁵ Pilar CABEZÓN PÉREZ, “Las guerras carlistas en el arte”, en el catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid, Ayuntamiento, 2004, p. 82.
- ⁵⁶ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 11-12.
- ⁵⁷ Recogido por Antonio Giménez, en MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 171 (nota 24)
- ⁵⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, R-62505, n° 12.
- ⁵⁹ TONE, *op. cit.* pp. 55.-56.
- ⁶⁰ Catálogo de la Exposición *Pintores románticos ingleses en la España del siglo XIX*, CajaCantabria Santander, 1999, pp. 8, 38 y 132.
- ⁶¹ Teresa SAURET GUERERO (Dirección), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Málaga, Diputación, 2002, vol IV, pp. 304-305. Véase también: José Luis ROMERO TORRES, *Los barros malagueños del Museo de Artes Populares*, Málaga, Unicaja, 1993.
- ⁶² SOLER PASCUAL, *op. cit.* pp. 281 y ss.
- ⁶³ ÁRIAS ANGLÉS, p. 235 (n° 100). Otros obras son el óleo *Escena de contrabandistas en la noche* (Lugo, Museo Provincial) (p. 265, n° 193); o la acuarela *Riña entre bandidos en la boca de un túnel* (p. 331, n° 430).
- ⁶⁴ Antonio REINA PALAZÓN, *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870*, Sevilla, Universidad, 1979, p. 77.
- ⁶⁵ MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 152
- ⁶⁶ REINA PALAZÓN, *op. cit.*, p. 78.
- ⁶⁷ SOLER PASCUAL, *op. cit.*, pp. 89 y 91