

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XVI, 2004



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XVI, 2004

EDITOR:

Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dr. D. Isidro G. Bango Torviso

Dr. D. Juan Antonio Ramírez

Dr. D. Fernando Marías

Dr. D. Carlos Reyero

Dra. Dña. Lourdes Roldán Gómez

Dra. Dña. María Teresa López de Guereño

DIRECCIÓN DE LA REDACCIÓN. INTERCAMBIOS

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid

CIUDAD UNIVERSITARIA DE CANTO BLANCO

28049 MADRID

Teléf. 00-34-91 497 46 11

Fax 00-34-91 497 38 35

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30.918-1989

Industrias Gráficas CARO, S. L.
Gamonal, 2 - 28031 Madrid

SUMARIO

	<i>Páginas</i>
El Panteón de San Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica	9
AIDA GARCÍA MARTÍNEZ	
Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljaimadas y otros grados de asimilación	17
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA	
La capilla funeraria de los Vélez en la catedral de Murcia.	45
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS	
<i>Hic occupato in scribendo. Gli anni romani di Juan Bautista Villalpando</i>	55
TOMMASO TAGLIABUE	
Venus y Adonis durmiendo (A propósito de Paolo Verones)	73
ANA ÁVILA	
La serie de la <i>Vida de San Francisco Javier</i> del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España	91
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
<i>“Del estudio en la <i>theórica</i> y del trabajo en la <i>práctica</i>”</i>. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero	113
LORENZO ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA	
La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII.	129
ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN	
El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo	151
DAVID MORIENTE	
En la estela del “art brut”: <i>esculturas margivagantes</i>	159
JUAN ANTONIO RAMÍREZ	
Nuevas aportaciones a la producción artística de Esteban Vicente desde sus comienzos hasta 1958:	175
La búsqueda de la <i>unidad</i>	
NOEMÍ MARTÍNEZ LARGO	

El Panteón de San Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica*.

Aida García Martínez

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

A pesar de ser la Iglesia de San Isidoro de León uno de los monumentos mejor documentados de la Edad Media española y existir sobre él una amplísima bibliografía, carece todavía hoy de un estudio monográfico exhaustivo que pudiera aclarar algunas de las dudas que sobre él existen. En este sentido destaca de manera particular su famoso panteón, cuyo estudio abordamos en este artículo planteando un breve estado de la cuestión con el fin de ofrecer una visión de la compleja realidad constructiva de este singular espacio.

ABSTRACT

In spite of the fact that San Isidoro de León church is one of the best documented monuments of the Spanish Middle Ages and being an extense bibliography available, there isn't any monographic study which could clarify the doubts which it arouses. In this article we undertake the study on it's famous and outstanding pantheon; our goal is to present a brief research on the subject in order to show the complex reality of this peculiar building.

Probablemente sea este Panteón la construcción más discutida y problemática del patrimonio medieval español. A su estudio se han dedicado los mejores especialistas y sobre él se han escrito infinidad de páginas llenas de hipótesis, de las cuales ninguna ha podido ser demostrada dada la complejidad de la construcción del edificio, motivada sobre todo por las muchas remodelaciones que ha sufrido. Como consecuencia, en este artículo nos limitaremos principalmente a exponer las hipótesis más relevantes y que más han influido en el estudio de este edificio.

El principal problema radica en dos aspectos: la atribución de la construcción y su función. En cuanto a la atribución, los estudiosos dudan entre Fernando I y su hija, la Infanta doña Urraca; mientras que en lo concerniente a la función de este espacio, los investigadores se dividen en dos posturas: los que lo consideran un nártex

o pórtico de entrada, y los que defienden la realización de un panteón siguiendo la tradición hispánica.

Pero antes de empezar a desarrollar las diferentes hipótesis, debemos centrarnos en los motivos que llevaron a Fernando I y su esposa doña Sancha a construir un cementerio real en esta iglesia. Lo primero que debemos destacar sobre este aspecto es la personalidad de Fernando I. Son muchos los documentos que lo describen como un personaje profundamente religioso y gran favorecedor de iglesias y monasterios, a los cuales dotaba de gran largueza¹. Esto entroncaría con la imponente alianza que mantuvo este monarca con la abadía de Cluny², considerada como una de las casas de mayor prestigio y poder dentro de la Cristiandad Occidental³. En cuanto al lugar de enterramiento, por su condición de heredero de la estirpe navarra al ser hijo de Sancho el Mayor, le correspondía enterrarse en el panteón real del

monasterio de Oña. aunque su primera intención fue la elección del monasterio de Arlanza por el que sentía una devoción especial⁴ por su nueva condición de Rey de Castilla y para cuyo fin hizo trasladar los restos de los mártires abulenses Vicente, Sabina y Cristeta⁵. Sin embargo, su esposa Sancha le convenció de la conveniencia de enterrarse en el monasterio de San Juan Bautista de León, aludiendo a la amenidad del lugar, la salubridad de los aires, la fecundidad de su huerta, la abundancia de sus aguas, la extensión de sus florestas y choperas, la delicia de sus montes, etc...⁶ Marta Poza Yagüe ha querido ver en esta elección de León como lugar de enterramiento el motivo principal de la reedificación en sillería de la antigua iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo⁷ construida por Alfonso V en ladrillo⁸.

Una vez tomada la decisión de establecer aquí su panteón real, donde además estaban enterrados Alfonso V y Bermudo III⁹, Fernando I, al parecer incitado por su esposa, decidió trasladar aquí los restos de su padre Sancho el Mayor de Navarra y, lo que es aún más importante, ennoblecer a la iglesia del cementerio real¹⁰. La iglesia de San Juan Bautista ya poseía insignes reliquias, entre las que destacaba, sin ninguna duda, la mandíbula del Bautista que daba nombre al templo. Sin embargo, tras esta importante decisión, ambos monarcas determinaron que éstas no eran suficientes y que debían dotar al templo de nuevo material sacro, para lo que decidieron trasladar los restos del ilustre San Isidoro desde Sevilla a León.

Las particularidades de este traslado se narran en las llamadas Actas de Traslación¹¹ y, de una forma más abreviada, en la *Historia Silense*¹², escrita a comienzos del siglo XII en León, además de en *Los Milagros de San Isidoro* de Lucas de Tuy¹³. La tradición oficial cuenta que Fernando I hizo un pacto con el rey de Sevilla al-Muta'did, conocido en las fuentes como Abenhabet, por el cual el monarca cristiano se comprometía a retirar su ejército y suspender la guerra contra el caudillo musulmán a cambio de un ostentoso tributo y el cuerpo de Santa Justa¹⁴. Para ello mandó una comitiva a Sevilla encabezada por los obispos Alvito y Ordoño, los cuales tenían el encargo de encontrar y trasladar a León los restos de esta mártir. Sin embargo, la "providencia" quiso que no encontraran el sepulcro de la santa, y fue entonces cuando San Isidoro, en nocturna aparición, reveló a Alvito el lugar de su sepulcro y la divina voluntad de que fuese su cuerpo y no el de Santa Justa el concedido a la ciudad de León¹⁵.

En opinión del padre Viñayo, este infortunado incidente no tiene nada que ver con la intervención sobrenatural del *Doctor de las Españas*, sino que fue un propósito público o secreto de los embajadores antes de llegar a Sevilla y que, probablemente no se estipuló en el pacto

porque parecería excesivo pago¹⁶. Con esto, Viñayo está dando a entender la primitiva intencionalidad por parte de la embajada leonesa de traer las reliquias de San Isidoro, previa a su partida hacia Sevilla. Su hipótesis va aún más lejos, aventurándose a afirmar que Fernando I y Sancha eran cultural y espiritualmente isidorianos ya antes de efectuarse el traslado¹⁷.

Independientemente de las verdaderas razones de su traslado, lo cierto es que los restos del *Padre de las Españas* llegaron a León para autorizar y honrar la iglesia del cementerio real a finales de diciembre del año 1063, consagrándose el templo el día 21 del mismo mes en honor del santo, cambiando desde este momento su advocación por la de San Isidoro. Este hecho provocó un extraordinario aumento de la popularidad y devoción del santo que, quizás, pudo influir de cierta manera en la decisión de Fernando I de escoger este escenario¹⁸ para interpretar un complicado rito funerario cuando en 1065, tan sólo dos años después del traslado, decidió recrear los últimos días del santo hispalense¹⁹ muriendo en penitencia pública²⁰. Este marcado carácter penitencial parece estar rodeando cada aspecto de la vida de este monarca y muy probablemente está determinado por un profundo sentimiento de culpabilidad nacido desde el asesinato de su cuñado Bermudo III en Tamarón y, más aún, desde los de sus hermanos García y Ramiro, en Atapuerca y Graus respectivamente. Serafín Moralejo ha justificado esta actitud de los últimos días de Fernando I como parte de su programa imperial o, lo que parece más lógico, como expiación de los pecados cometidos a lo largo de su jalonada vida²¹. Este mismo carácter penitencial se ha visto en uno de los objetos más representativos donado por el matrimonio real con motivo de la recepción del cuerpo de San Isidoro²²; se trata del famoso crucifijo de marfil, cuya iconografía está basada en la Muerte y Resurrección²³.

Volviendo al estudio histórico-artístico del panteón, el principal problema que se plantea es su datación y atribución. Al parecer, tres son las hipótesis que se barajan entre los investigadores: la primera viene a defender que Fernando I y Sancha construyeron la nueva iglesia y el panteón entre 1054 y 1067, ya que una inscripción concerniente al papel que jugó Sancha (m. 1067) en la construcción del edificio así lo expresa: "*Sancia regina Deo dicata peregit*". Además, el hecho de que esta inscripción se encontrara originalmente en uno de los pilares del porche del panteón²⁴, avala la teoría de que este espacio estaba al menos comenzado a la muerte de la reina en 1067²⁵. La segunda hipótesis mantiene que fue Urraca, la hija de Fernando I y Sancha, la que construyó el panteón tal y como hoy lo conocemos, entre 1072 y 1101, fecha de su muerte. Esta es la opinión más generalizada, y viene justificada por la interpretación del epitafio de esta infanta en el cual se puede leer: *Haec ampliavit eccle-*

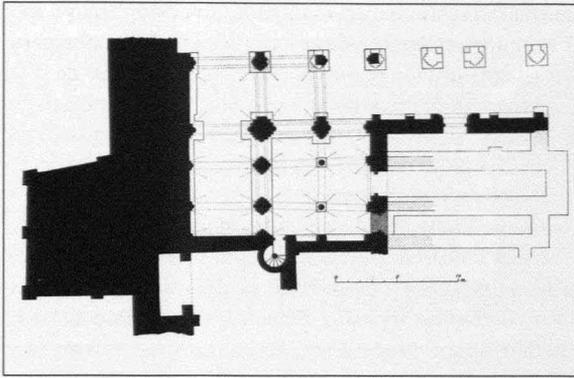


Fig. 1. Planta del Panteón real y restos de la iglesia de San Isidoro de León (según M Gomez Moreno).

siam Istam, de donde se ha deducido que la palabra “*ampliavit*” se refiere a la ampliación de la iglesia de sus padres y a la construcción del cementerio real²⁶. Por último, existe una tercera hipótesis que defiende una postura intermedia donde el panteón habría sido comenzado por Fernando I y Sancha y terminado por su hija Urraca al mismo tiempo que amplió la iglesia²⁷.

La historiografía más antigua, defendida por autores como Gómez Moreno o Gaillard, atribuye el panteón real, tal y como hoy lo vemos, a la época de Fernando I, aceptando el año 1063 como fecha en la que los trabajos ya estarían concluidos (Fig. 1). Estos autores basaban sus propuestas en la relación encontrada entre los documentos conservados y el estudio del edificio. Hasta ese momento, nadie se había cuestionado esta relación de documento a monumento y, mucho menos, se ponía en duda las fechas conocidas y tradicionalmente aceptadas sobre la construcción de la iglesia de Fernando I y su panteón, hasta que John Williams, tras dos campañas de excavaciones realizadas en la iglesia de San Isidoro (1969 y 1971), propuso la idea de que Fernando I y Sancha no eran los artífices del panteón, sino que fue su hija Urraca la que lo construyó, fechándolo en torno 1080. Williams basa sus declaraciones, además de en las posibles pruebas encontradas en sus campañas arqueológicas, en las conclusiones de autores como Gaillard o Durliat. El primero, a pesar de atribuir la iniciación de las obras del panteón a Fernando I, y más concretamente a la campaña de 1054, reconoce la presencia de capiteles en el panteón que son muy similares a algunos encontrados en el interior de la basílica fechados en el siglo XII²⁸. Este hecho fue el que llevó a Durliat a cuestionarse la fecha de 1063 para el panteón, siendo el primero que se atreviera a ponerlo en duda públicamente²⁹. En cuanto a las conclusiones dadas por el profesor Williams fruto de sus excavaciones está la reconocida disparidad estilística entre la iglesia de Fernando I y el panteón³⁰, ya que mientras la iglesia se adhiere en su planta al estilo tradi-

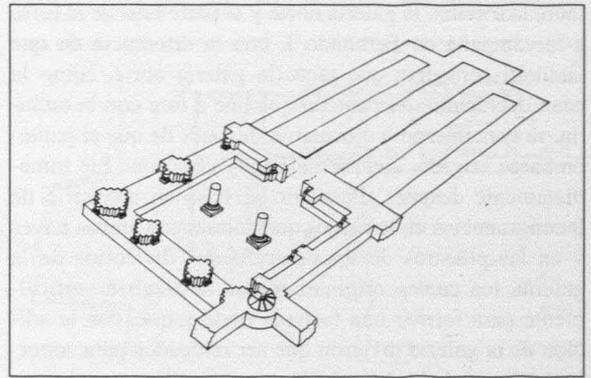


Fig. 2. Planta de la iglesia y panteón real románicos (según I.G. Bango Torviso).

cional asturiano (Fig. 2), por lo que ha sido comparada con la iglesia de San Salvador de Valdediós, el pórtico, sin embargo, está levantado en el nuevo estilo románico (Fig. 3), deduciendo así que están realizados en diferentes épocas³¹. En este sentido, compara el panteón, para él “pórtico” o nártex abovedado, con la tipología de iglesia-porticada tipo *Westwerk*, desde que Gómez Moreno³² estableciera su semejanza con el pórtico de la Iglesia abacial de Saint-Benoît-Sur-Loire³³. De este modo afirma que el panteón o pórtico fue construido después y adosado a la iglesia, fechándolo entonces a finales del siglo XI. Para demostrar estas afirmaciones se basa en unas pruebas encontradas en el muro norte y occidental de la iglesia, ambos restos reconocidos de la primitiva iglesia de Fernando y Sancha, donde durante la restauración del historiador don Menéndez Pidal se pudo observar el paramento completo del muro, el cual estaba realizado (según el profesor Williams) con un “raro” sistema escalonado para reducir el grosor del muro a medida que se va ascendiendo. Este mismo sistema se puede ver en los contrafuertes fernandinos que flanqueaban la primitiva puerta occidental de la iglesia. Según este investigador, los constructores del edificio no se hubieran tomado la molestia de realizar estos contrafuertes con esta peculiar decoración, si estas paredes se hubieran concebido para ser tapadas con la galería norte que hoy se conserva y con el panteón. Esto le lleva a afirmar que tanto el panteón como la galería norte (Fig. 4) fueron concebidos y ejecutados después de la campaña que realizó la iglesia. Con esta teoría consigue además dar explicación a la “disparidad estilística del panteón” respecto a la iglesia, puesto que los considera realizados en diferentes épocas³⁴.

Llegados a este punto, nos topamos con otra de las polémicas del edificio relacionada con la datación de la galería norte, la nave occidental del panteón, la tribuna y la torre. Los primeros en pronunciarse al respecto fueron Gómez Moreno y Gaillard³⁵, quienes atribuyeron el pan-

teón, la tribuna, la galería norte y la parte baja de la torre a la campaña de Fernando I, con la diferencia de que Gaillard considera que tanto la galería norte, como la nave occidental del panteón que une a éste con la muralla, se concibieron y ejecutaron después de que el panteón fuese erigido, aunque deja muy claro que fue inmediatamente después. Para ello se basa en una serie de incongruencias en los arcos que comunican ambas naves y en las pilastras de los contrafuertes divisorios de la galería, los cuales originariamente se alzaban verticalmente para formar una fachada norte y que, con la adición de la galería tuvieron que ser retocados para soportar los arcos de las bóvedas³⁶, convirtiéndose en pilastras y embellecidos con columnas y capiteles historiados en un estilo ya plenamente románico. Sin embargo, el profesor Williams, basándose en esta última afirmación de Gaillard, considera una conclusión irrefutable que la galería y el panteón fueron construidos por el mismo taller, puesto que él encuentra en algunos de los capiteles de la galería, claras similitudes a los dos grandes capiteles centrales del panteón³⁷. En conclusión, dicho autor llega a afirmar que tanto el panteón, la galería, la tribuna, como la parte baja de la torre se debe fechar a finales del siglo XI y por tanto atribuir su ejecución a la Infanta Urraca³⁸. Respecto a la tribuna sobre el panteón añade que, ni Gómez Moreno³⁹ ni Gaillard⁴⁰ consideran que una bóveda de la envergadura de la de tribuna, de unos ocho metros, no puede ser compatible con una fecha tan temprana como la de 1063, por lo que consideran que tendría una cubierta de madera, la cual fue sustituida por la actual bóveda de piedra en el siglo XII con la construcción de la nueva basílica. Esta desatinada propuesta a los ojos del profesor Williams se rechazaría si se atribuyera la construcción de la tribuna a finales del siglo XI⁴¹.

Prácticamente la totalidad de las teorías vertidas por Williams, han sido cuestionadas por otros investigadores, principalmente por el profesor Isidro Bango. Según él, en lo concerniente a la iglesia de Fernando I, el hecho de tener un trazado planimétrico de tipo asturiano no implica necesariamente un desarrollo en altura con los mismos principios constructivos. De este modo se remite a la iglesia de San Salvador de Valdediós donde, según el profesor Bango, se produjo una “renovación de su pasado”, cuyo alzado constituye una obra, desde el punto de vista constructivo, meramente románica⁴². En su opinión, son numerosísimos los edificios prerrománicos cuyos muros son cortados hasta una cierta altura para después edificar sobre ellos con un léxico ya románico⁴³, y esto mismo es lo que probablemente ocurrió con la iglesia de Alfonso V, reconstruida por Fernando I y en el panteón con la ampliación de la infanta Urraca. Otro importante ejemplo⁴⁴ al que el profesor Bango hace referencia y que al parecer se construyó a imitación de la

iglesia fernandina, es el templo de San Pedro de Teverga (Fig. 5) en Asturias. Aquí hubo una primera construcción, cuyos muros fueron cortados para que sirviesen de fundamento, levantándose sobre ellos la nueva iglesia románica. Al igual que ocurre en San Isidoro de León, la estructura prerrománica condiciona la forma de la construcción románica, surgiendo así lo que el profesor Bango ha llamado una solución “híbrida”⁴⁵.

En este mismo sentido, el propio Isidro Bango ha llamado la atención sobre diferentes objetos suntuarios creados en el taller eborario que existió en León durante el reinado de Fernando I y Sancha; concretamente hace referencia al relicario de San Juan Bautista y San Pelayo, conocido como Arca de San Isidoro de León, donación de la pareja real al monasterio de San Juan y San Pelayo, en cuya decoración hay arquillos de herradura con decoración vegetal y de medio punto con billetes y tacos⁴⁶, estos últimos con un esquema arquitectónico que responde al típico vano de edificio del románico pleno, por lo que no sería inadmisibles pensar que el maestro eborario de esta caja podría estar transmitiendo la composición de las arquitecturas de su entorno y por qué no la de San Isidoro de León, que en estos momentos se encontraría en plena construcción⁴⁷. Con esta teoría quedaría demostrado el alzado románico de la iglesia sobre una planta de tradición asturiana.

En cuanto al panteón, el planteamiento es muy parecido al anterior⁴⁸, es decir, en palabras del propio Isidro Bango se trataría “de una vieja fórmula hispana ‘disfrazada’ con un léxico románico”⁴⁹. Esta vieja “fórmula hispana” consistía básicamente en colocar un contra ábside a los pies de las iglesias el cual permitía crear un espacio autónomo, pero íntimamente relacionado con el interior del templo, adecuándose así al precepto del concilio bracarense, celebrado en el siglo VI, que prohibía enterrar en el interior de los templos⁵⁰; de este modo, este espacio quedaba aislado de la nave central mediante un muro en el que sólo se abría una puerta y al que las fuentes denominan “*habitatio sepulchri*”⁵¹. El mejor ejemplo de panteón regio de la Alta Edad Media es la iglesia de Santa María de Oviedo (Fig. 6), construida por Alfonso II⁵², con la única diferencia que el panteón ovetense ocupa únicamente el espacio de la nave principal, mientras que el isidoriano, para solucionar el problema de espacio que se había generado en Santa María por la saturación de tumbas, se amplió a las tres naves⁵³. Según el profesor Bango, la finalidad de este “pórtico” es “*ad tumulandum*”, es decir, un lugar privilegiado de enterramiento⁵⁴.

En lo concerniente a la identificación de este espacio con un *Weskwert* carolingio, este mismo autor deja muy clara la diferencia fundamental entre estas dos estructuras: mientras que en los “macizos occidentales” el piso bajo se corresponde con un hall de entrada, que comuni-

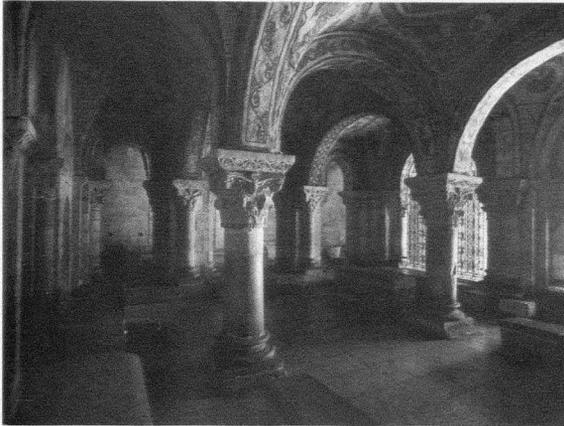


Fig. 3. Vista del interior del Panteón. León.

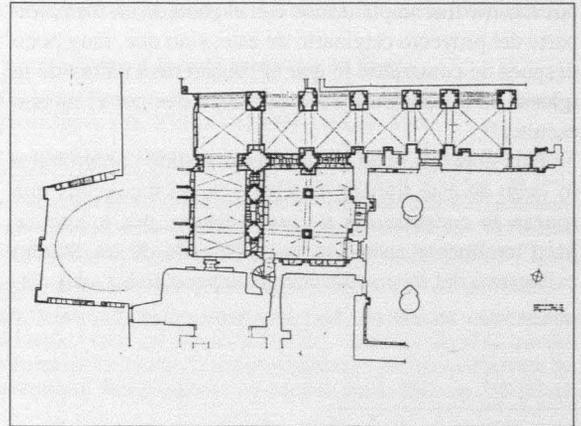


Fig. 4. Planta del panteón y galerías circundantes (según J. Williams).

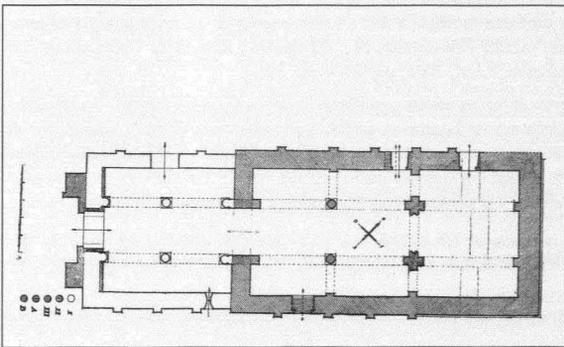


Fig. 5. Planta de San Pedro de Teverga (según H. Schlunck y J. Manzanares).

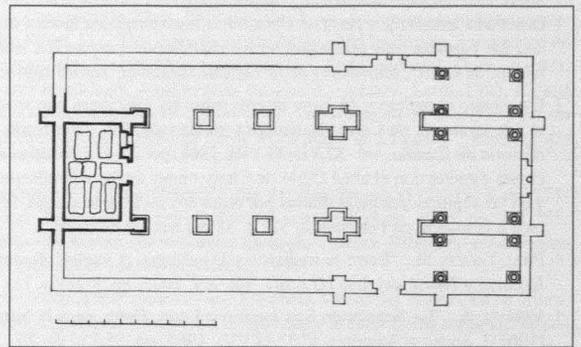


Fig. 6. Planta de Santa María de Oviedo (según I.G. Bango Torviso).

ca la calle con el interior del templo, en San Isidoro este espacio es un espacio cerrado al exterior, al que sólo se puede acceder desde el interior de la iglesia por una única puerta⁵⁵. Además, según el citado autor, la tribuna del segundo piso, en el caso de León, su construcción no pertenece al proyecto original, sino que fue un añadido posterior, al parecer ya del siglo XII⁵⁶, basándose de nuevo en la construcción de la iglesia de San Pedro de Teverga, construida como ya hemos dicho a imitación del templo leonés, la cual también careció de tribuna en su origen, hasta que se le añadió el coro en época moderna⁵⁷. Por tanto, las semejanzas encontradas, por ejemplo con el pórtico de Saint-Benoît-Sur-Loire, en cuanto a estructura y espacio se refiere, son puramente accidentales.

Otro de los investigadores que ha cuestionado las teorías de Williams, ha sido el padre Antonio Viñayo, canónigo archivero de San Isidoro, quien en varios de sus trabajos se hace preguntas relacionadas con las diferentes teorías de San Isidoro de León⁵⁸. Entre ellas destacan dos: sí, como afirman varios estudiosos, la iglesia de

Fernando y Sancha es una de las mejores documentadas de nuestra historia medieval, ¿por qué Williams cuestiona la relación de documento a monumento?; además, si estos documentos sólo mencionan la iglesia, ¿cómo sabe el profesor Williams que fue la infanta Urraca, y no Sancha o su marido, la que construyó el panteón?. Según Viñayo, los únicos datos en los que se apoya Williams para demostrar sus teorías, son el avance de las técnicas, especialmente escultóricas, que aparecen en el panteón y la comprobación de que el panteón es una construcción adosada y por ello posterior a la iglesia⁵⁹. A este respecto el padre Viñayo se pregunta si tal adosamiento es cierto, y de ser así, qué precede a qué, ya que las hiladas de sillares de la iglesia y el panteón se corresponden en los paramentos de uno y otro edificio, así como las técnicas de construcción⁶⁰. Como ya sabemos, en opinión de este investigador, el panteón fue construido por Fernando I, sólo que él lo considera un pórtico de entrada y no una estructura cerrada al exterior, junto con los pórticos que los circundan y la tribuna. Sin embargo, afirma que estos

pórticos no fueron planeados con el panteón, ni formaron parte del proyecto originario de este, sino que, muy poco después de construido lo que él considera el nártex de la iglesia, se le adosaron y fueron decorados por el mismo escultor⁶¹.

Para concluir, y tal como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, muchas son las incógnitas que rodean la construcción de este edificio, por lo que se hace totalmente necesario la realización de un estudio exhaustivo del mismo que arroje un poco de luz a las dis-

tintas interpretaciones que sobre él se llevan haciendo desde el siglo XIX hasta hoy. Esta futura monografía debe hacer especial hincapié en el estudio de las diferentes fases constructivas del edificio así como del panteón real, sin olvidar, por supuesto, un completo análisis de la escultura y la pintura, absolutamente necesarios para la comprensión total de tan paradigmático edificio. Esperamos que este breve recorrido por la historia constructiva de San Isidoro de León sirva de punto de partida para futuros trabajos.

NOTAS

- * Este artículo forma parte de un trabajo de investigación más amplio titulado "Iglesia de San Isidoro de León. Arquitectura religiosa en la capital del reino astur-leonés: Estudio y comparación de la arquitectura y las fuentes documentales", elaborado para el curso de doctorado "Imagen de los edificios altomedievales hispanos" dirigido por el Dr. D. Isidro G. Bango Torviso, en el transcurso del año académico 2003-2004.
- ¹ Sobre este respecto también se pronuncia Valdés Fernández, atribuyendo la nueva construcción de la iglesia a la política real de ayuda a la Iglesia castellano-leonesa por parte de Fernando I, insistiendo en la idea de que este monarca protegió todos los monasterios de su reino aunque, al parecer, fue bastante más generoso con los castellanos que con los leoneses. Ver VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, pp. 73-84 (p. 77).
- ² Un estudio completo y de sumo interés sobre las relaciones que se establecieron entre los reinos castellano-leoneses y los franceses, concretamente con la abadía de Cluny, lo tenemos en BISHKO, CH., "Fernando I y los Orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, vol. XLVII-XLVIII, 1968, pp. 31-135. Gracias a las investigaciones de este autor sabemos que Sancho el Mayor mantuvo relaciones directas con el abad Odilo de Cluny como *socius* y *familiares*, lo que le aseguraba la participación en los méritos espirituales de los monjes y en las súplicas litúrgicas diarias por todos los *socii* de la abadía, vivos y muertos, y la perpetua conmemoración de su óbito, como sucedería también a la muerte de Fernando I. Ver p. 38 del trabajo de Bishko.
- ³ POZA YAGÜE, M., "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. XV, 2003, pp. 9-28 (p. 11).
- ⁴ VIÑAYO, A., "La llegada de San Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063)", *Archivos leoneses*, n.º 33 (XVII), 1963, pp. 65-112 (p. 75).
- ⁵ POZA YAGÜE, M., "Entre la tradición... *art. cit.* (n. 3), p. 11.
- ⁶ VIÑAYO, A., "La llegada... *op. cit.* (n. 4), p. 76.
- ⁷ POZA YAGÜE, M., "Entre la tradición... *art. cit.* (n. 3), p. 11.
- ⁸ Esta afirmación, como la mayoría de los hechos relacionados con esta iglesia, no se puede demostrar, puesto que entra de lleno en la problemática de la datación del edificio, no pudiéndose establecer con claridad la fecha de inicio y finalización de las obras. Sí que sabemos por una escritura fechada el 1 de julio de 1037, que Fernando I había elegido el monasterio burgalés de Arlanza como lugar de enterramiento (Ver SERRANO, L., *Cartulario de San Pedro de Arlanza*, Madrid, 1925, pp. 63-66). De aquí podemos deducir que si la reedificación de su iglesia comenzó antes de 1037, la hipótesis de Marta Poza habría de descartarse; por el contrario, si el comienzo de las obras es posterior, como probablemente debió ocurrir, tendríamos aquí, tal y como explica Marta Poza, los motivos que llevaron a este monarca a construir un panteón real en esta iglesia.
- ⁹ Padre y hermano respectivamente de la reina Sancha.
- ¹⁰ Es de sobra sabido que las iglesias se valoraban por la cantidad y calidad de las reliquias que poseían. Además, hemos de tener en cuenta lo que pudo suponer la pérdida de las reliquias de San Pelayo en época de Sancho I El Gordo para nuestra iglesia, por lo que, probablemente lo que realmente pretendían Fernando I y Sancha era paliar y reemplazar los restos de dicho mártir.
- ¹¹ Documento dividido en nueve lecciones para ser recitadas en los maitines de la solemnidad litúrgica del 22 de diciembre, fecha en la que se celebra la fiesta de la traslación. Ver VIÑAYO, A., "Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San Isidoro", *Isidoriana*, León, 1961, pp. 285-297.
- ¹² *Historia Silense*, Madrid, 1959.
- ¹³ LUCAS DE TÚY, *Milagros de San Isidoro*, León, 1992.
- ¹⁴ Santa Justa fue una virgen hispanorromana que fue martirizada con su hermana Rufina el 19 de Julio de 287. Esta elección no debe parecernos sorprendente, puesto que el nombre de santa Justa fue uno de los primeros que entraron en el Santoral mozárabe. Ver VIÑAYO, A., "Cuestiones histórico-críticas... *art. cit.* (n. 11), pp. 287-288.
- ¹⁵ VIÑAYO, A., "La llegada... *op. cit.* (n. 4), p. 80.
- ¹⁶ *Id.*
- ¹⁷ Para explicar esta circunstancia se basa en el Concilio de Coyanza celebrado en 1050, el cual fue convocado y presidido por el propio matrimonio real y según él, plenamente isidoriano. Además, alude al hecho de que las obras literarias escritas por San Isidoro eran copiadas en los escritorios

- monacales de todo el reino astur-leonés desde el siglo VIII y, además, en este tiempo eran muy frecuentes los monasterios que se gobernaban por la regla isidoriana. *Ibid.*, pp. 80-81.
- 18 Los restos de San Isidoro se colocaron en una arqueta ricamente decorada y se dispusieron delante del altar mayor del templo.
- 19 Estos acontecimientos fueron analizados por BISHKO, CH., "The Liturgical Context of Fernando I's Last Days According to the So-Called 'Historia Silense'". *Miscelánea en Memoria de Don Mario Férotin, 1914-1964. Hispania Sacra*, Vols. XVII-XVIII, 1964-1965, pp. 47-59.
- 20 En el año 1065 Fernando I convocó a la corte, se vistió con las ropas reales y ordenó que le llevaran a la iglesia donde, ante la urna de San Isidoro oró a Dios. Concluida la oración, se despojó de sus ricos ropajes, para sustituirlos por un cilicio, y de la corona para cubrirse la cabeza con cenizas; posteriormente, se arrepintió de sus pecados, los obispos le absolvieron y le administraron la extremaunción; durante dos días hizo penitencia. El tercer día, festividad de San Juan Bautista, cuando era la hora sexta, entregó su alma sin mancha a Dios. Ver VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, pp. 73-84 (p. 75).
- 21 MORALEJO, S., "Artistas, patronos y publico en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX, n° 3-4, 1985, pp. 395-423 (p. 411).
- 22 Con motivo de la solemne consagración del templo el 22 de diciembre de 1063, Fernando I y Sancha realizan una amplísima dotación –como manda la tradición– de objetos para el culto, ajuar doméstico y bienes muebles e inmuebles. Sobre este aspecto resulta muy interesante el trabajo realizado por el profesor don Isidro Bango. BANGO, I. G., "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI", *Maravillas de la España Medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, pp. 223-227, p. 223.
- 23 Para el estudio de esta pieza y, especialmente de su iconografía, ver FERNÁNDEZ SOMOZA, G., "Cruz de Fernando I y Sancha", *Maravillas de la España Medieval: Tesoro Sagrado y Monarquía*, León, 2001, pp. 230-231, n° cat. 88.
- 24 VALDEZ DEL ÁLAMO, E., "Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vols. IX-X, 1997-1998, pp. 9-33 (p. 14).
- 25 Entre los partidarios de esta hipótesis destacan GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934. GAILLARD, G., *La sculpture romane espagnole 1. De Saint Isidore de Leon à Saint Jacques de Compostelle*, París, 1946. ROBB, D., "The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León", *The Art Bulletin*, n° 27 (3), 1945, pp. 165-174. VIÑAYO, A., "El arte románico leonés. Nuevas cuestiones", *León medieval. Doce estudios*, León, 1978, pp. 221-232. ID., *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura y pintura*, León, 1995. BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. IV, 1992, pp. 93-132. CALDWELL, S., "Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal*, n° 7 (1), 1986, pp. 19-25.
- 26 El mayor defensor de esta teoría es WILLIAMS, J., "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *The Art Bulletin*, n° 55 (2), 1973, pp. 171-184. ID., "León: The Iconography of the Capital", *Cultures of power: Lordship, status and process in Twelfth-century Europe*, 1995, pp. 231-258; junto a él autores como: MORALEJO, S., "Le origini del programma iconografico dei portali nel romanico spagnolo", *Actas. Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Módena, 1989, pp. 35-51. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *San Isidoro de León*, Madrid, 1991.
- 27 Partidario de esta teoría es el profesor DURLIAT, M., *L'Art Roman en Espagne*, París, 1962; mientras que Elisabeth Valdés del Álamo, en su artículo "Ortodoxia y Heterodoxia... *art. cit.* (n. 24) hace partícipe de esta hipótesis al profesor BANGO, I. G., *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al Románico*, Madrid, 1989, p. 134. No parece que el profesor Bango esté diciendo esto exactamente, sino que simplemente alude a que "comenzando el último tercio de siglo, o poco antes, se procedería a una transformación del panteón regio [...] con la aparición de motivos escultóricos en capiteles y cornisas". Es decir, atribuye a Urraca una actuación en el panteón meramente decorativa.
- 28 GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane spagnole. Leon, Jaca, compostelle*, París, 1938.
- 29 DURLIAT, M., *L'Art... op. cit.* (n. 27), p. 18.
- 30 Tanto Gómez Moreno como Gaillard reconocen este hecho aunque, como muy bien afirma el profesor Williams, lo ignoran completamente a la hora de datar el edificio. GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 182. GAILLARD, G., *Les débuts... op. cit.* (n. 28), p. 3.
- 31 En palabras del propio Williams: "One encounters a complete rejection of the Spanish tradition"; WILLIAMS, J., "San Isidoro in León... *art. cit.*, (n. 26), p. 173.
- 32 GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental... op. cit.* (n. 30), p. 182.
- 33 Para Gómez Moreno este pórtico es posterior al panteón, ya que lo supone comenzado por el abad Gozlin en 1069, ID.; mientras que, si hacemos caso de la hipótesis de Williams, este pórtico francés sería anterior a la construcción de nuestro panteón.
- 34 WILLIAMS, J., "San Isidoro in León... *art. cit.* (n. 26), pp. 176-177.
- 35 GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental... op. cit.* (n. 30). ID., *El arte románico... op. cit.* (n. 25). GAILLARD, G., *Les débuts... op. cit.* (n. 28).
- 36 GAILLARD, G., *Les débuts... op. cit.* (n. 28), p. 6.
- 37 Concretamente Williams se refiere a un capitel preciso de la galería decorado con bolas, el cual es análogo en estructura y decoración, a uno de los grandes capiteles del centro del panteón; al igual que hay otros, donde este último también se incluye, que poseen una peculiar moldura en el collarino que hace que se los considere como de la misma época y taller. WILLIAMS, J., "San Isidoro in León... *art. cit.* (n. 26), p. 176.
- 38 ID., p. 179.
- 39 GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental... op. cit.* (n. 30), p. 185.
- 40 GAILLARD, G., *Les débuts... op. cit.* (n. 28), pp. 3-4.
- 41 WILLIAMS, J., "San Isidoro in León... *art. cit.* (n. 26), p. 180.
- 42 BANGO TORVISO, I. G., *Alta Edad Media... op. cit.* (n. 27), p. 86.

- ⁴³ BANGO TORVISO, I. G., "El camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Alta Edad Media en España", *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval. XVIII Semana de Estudios Medievales*, Estella 1991, Navarra, 1992, pp.121-155. ID., "El espacio para enterramientos... art. cit. (n. 25), pp. 104-105. ID., "Arquitectura y escultura", *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Románico*, Tomo II, Valladolid, 1994, pp. 9-212, p. 21. ID., "Arquitectura y escultura monumental", *Historia de España* de Menéndez Pidal, Tomo XI, Madrid, 2001, pp. 344-414, (p. 370).
- ⁴⁴ Decimos importante porque, como ya sabemos, son escasísimos los ejemplos conservados de construcciones románicas del siglo XI en territorio castellano-leonés.
- ⁴⁵ BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura y escultura", art. cit. (n. 43), p. 27. ID., *El arte Románico en Castilla y León*, Madrid, 1997, p. 110. ID., "Arquitectura y escultura... art. cit. (n. 43), p. 370 y 396.
- ⁴⁶ BANGO TORVISO, I. G., *El arte Románico... op. cit.* (n. 45), p. 118.
- ⁴⁷ ID., "Arquitectura y escultura", art. cit. (n. 43), p. 21.
- ⁴⁸ Parece ser que el profesor Bango en su interpretación del Panteón comparte la teoría expuesta por Díaz Jiménez, quien ya en 1917 expresó su rechazo a considerar el panteón como nártex de la iglesia, puesto que, en sus propias palabras "el muro de cerramiento por el ocaso se halla adosado al lienzo de la antigua muralla, que el acceso por la parte del claustro se encuentra embarzado por los anchos zócalos que de éste le separan, y que desde luego debió ser construido para panteón lo patentizan los cuatro arcos entrantes que hay en sus muros no ligados con arcatura y destinados, tal vez, para colocar bajo ellos las urnas sepulcrales". Ver DÍAZ-JIMÉNEZ, J. E., "San Isidoro de León", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1917, pp. 81-98 (p. 94).
- ⁴⁹ BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura y escultura... art. cit. (n. 43), p. 370.
- ⁵⁰ ID., "El espacio para enterramientos... art. cit. (n. 25), p.101.
- ⁵¹ ID., *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, en *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. VIII-II, Madrid, 2001, p. 89.
- ⁵² El precedente más claro de esta estructura occidental es la basílica de Nicodemus Miranda, fechada aproximadamente en el año 600. Un perfecto estudio de estas estructuras y su simbología lo tenemos en el ya citado trabajo del profesor Bango, *Arte prerrománico hispánico... op. cit.* (n. 51).
- ⁵³ Tenemos constancia de este hecho por el ilustre Ambrosio de Morales, quien en su *Viaje* describe el panteón con estas palabras: "El enterramiento de los muchos Rey que aquí estan sepultados, es una Capilla de Santa Catalina, que está al cabo de la Iglesia, entendiendose manifestamente como ellos escogieron este lugar tan apartado del Altar mayor por humildad [...]. La capilla esta siempre cerrada, y no la abren sino para mostrarla a personas que es razon, y porque estan los sepulcros llanos y muy juntos unos con otros [...] porque como estan las sepulturas muy juntas con el Altar, hay poco espacio[...]. La Capilla es oscura..... Ver MORALES, A., *Viaje Santo. Viaje a los Reinos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias*, Ed. Facsímil, Oviedo, 1977, p. 42.
- ⁵⁴ BANGO TORVISO, I. G., "Atrio y pórtico en el Románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica", *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomos XL-XLI, Valladolid, 1975, pp. 175-188, (pp. 179-180).
- ⁵⁵ ID., *Arte prerrománico... op. cit.* (n. 51), p. 378. ID., "El camino jacobeo... art. cit. (n. 43), p. 146.
- ⁵⁶ ID., *El Románico en España*, Madrid, 1992, p. 233.
- ⁵⁷ Posiblemente, el hecho de que esta iglesia carezca de cementerio y la estructura occidental sirva de pórtico y no de panteón, sea porque no se trata de una iglesia palatina, como ocurre en San Isidoro de León.
- ⁵⁸ VIÑAYO, A., "El arte románico... art. cit. (n. 25). ID., *San Isidoro de León... op. cit.* (n. 25).
- ⁵⁹ VIÑAYO, A., "El arte románico... art. cit. (n. 25), p. 226.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 228.
- ⁶¹ ID., *San Isidoro de León... op. cit.* (n. 25), p. 27.

Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación.

Juan Carlos Ruiz Souza
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Este estudio trata los diferentes niveles de asimilación en arquitectura (espacio, forma, función, ideología, etc.) entre Castilla y Al-Andalus entre los siglos VIII y XV. El principal problema de partida en la investigación de la arquitectura medieval española ha sido la distorsión producida por la metodología de estudio: "La Teoría de los Estilos" y en particular el denominado "estilo mudéjar" responsable de muchos de los tópicos del arte medieval español (convivencia, mano de obra, materiales, etc.).

ABSTRACT

This work presents different standards of assimilation in architecture (form, space, function, ideology) between Castille and Al-Andalus, from the eighth to the fifteenth century. The biggest problem we face in the study of spanish medieval architecture has been the distortion of view because of the methodology of research: "The Theory of Styles" and namely "The Mudejar Style", responsible of most commonplaces of the spanish medieval art (convivencia, labour, building materials, etc.).

1. TEORÍA DE LOS ESTILOS Y ESTÍMULOS HISTORIOGRÁFICOS EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL HISPANA. GRADOS DE ASIMILACIÓN¹.

Desde que la Historia del Arte existe como tal se han definido una serie de "estímulos historiográficos" que han marcado la metodología de estudio de las materializaciones artísticas. Realmente no deja de ser un camino de aproximación, pero también de distorsión del periodo a estudiar, ya que según el momento y las modas, se ha hecho hincapié en unos aspectos u otros, e incluso hemos llegado a la perversión interesada. Es decir, los estímulos historiográficos cambian sin cesar, pero algunos siguen siendo muy recurrentes. Si nos centramos en la edad media española, hoy hallamos multitud de enfoques e intereses en la historiografía, pero sin duda a nivel gene-

ral ha sido la denominada "Teoría de los Estilos" la que más ha marcado su estudio y comprensión o, también, incompreensión. Entre sus objetivos se encuentra la continua compartimentación formal, camino necesario en un primer momento en el que se necesita conocer y enseñar todo lo que existe, pero por otra parte dicha metodología ha sido la causante de la distorsión y ocultamiento de la rica diversidad existente en un determinado periodo. Por ejemplo, si nos centramos en el siglo XIV en la Corona de Castilla, la historiografía no duda en hablar de "crisis". Por ejemplo, el gran historiador Leopoldo Torres Balbás seccionó la mencionada centuria en dos al utilizar dicho camino de estudio. Por una parte aquello que entraba dentro de las "formas góticas" quedó incluido en su tomo VII dedicado al Gótico de la colección *Ars Hispaniae*², mientras que lo que tenía relación con lo musulmán, lo introdujo en el volumen IV de la misma

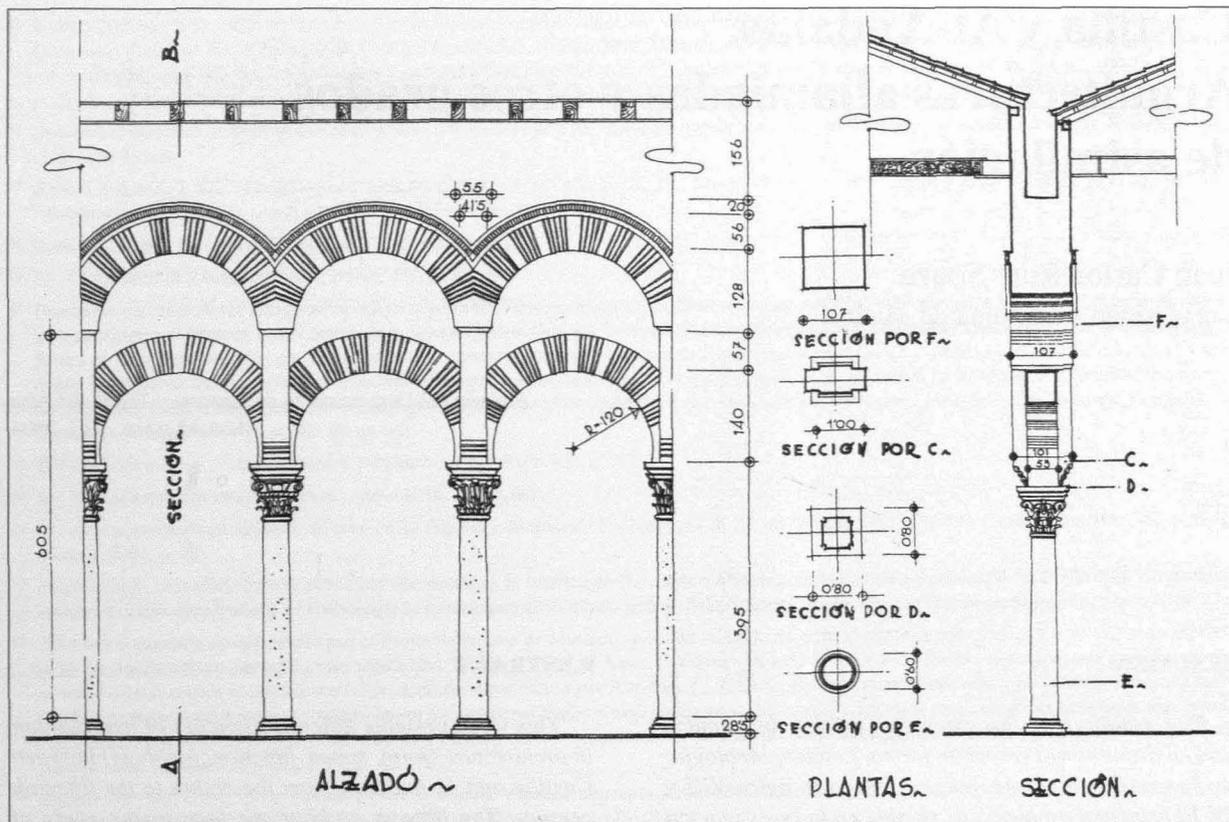


Fig. 1. Alzado de las arquerías de Abd al-Rahman I, s.VIII (R.Fernández Huidobro).

colección³. Los criterios de división que han configurado tan magno trabajo han distraído la riqueza material existente en un único marco de entidad geográfica y cronológica. En su trabajo dedicado al “arte gótico”, las realizaciones castellanoleonesas del siglo XIV quedan minimizadas frente al auge cuantitativo de las manifestaciones catalanoaragonesas, y frente a los “estímulos historiográficos” que suponen el inicio de las grandes catedrales del siglo XIII, la importación de la técnica constructiva del gótico francés en la Península en la segunda mitad del siglo XII, o la expansión de la orden cisterciense que utilizó y difundió en sus edificios la arquitectura francesa del momento. Asimismo, en su estudio sobre el arte andalusí, la arquitectura de los reinos cristianos pasa a ocupar un segundo lugar ante la espectacularidad de lo almohade y lo nazarí, y por el carácter difuso de lo que se entiende por mudéjar, en donde tiene igual cabida una ermita segoviana de ladrillo, que la sinagoga del Tránsito de Toledo.

Frente a los encorsetamientos elaborados por la historiografía tradicional, la realidad técnico-formal de las construcciones medievales de la Corona de Castilla, se comprende mejor desde los baremos de tradición, asimila-

ción e importación, que frente a otros que diferencian la arquitectura realizada en piedra o en ladrillo, por cristianos o musulmanes, denominada mozárabe, de repoblación, románica, gótica, o mudéjar⁴.

El devenir histórico de la Península Ibérica a lo largo de la Edad Media hizo posible la confluencia de formas y funciones arquitectónicas de los más variados orígenes, si bien todas ellas tuvieron como punto de partida el sustrato cultural romano presente en toda la cuenca del Mediterráneo.

Entre los siglos VIII y XV asistimos a la coexistencia de dos culturas diferentes en la Península. Los grados de dominación política y asimilación cultural ni fueron paralelos ni caminaron siempre dados de la mano, y por supuesto las inclinaciones de la balanza político-geográfica, entre los reinos cristianos y los musulmanes, fueron muchas y variadas a lo largo de tantos siglos. Veamos unos cuantos ejemplos.

Al llegar los musulmanes a la Península nos dicen las fuentes escritas y arqueológicas que templos cristianos fueron compartidos y reutilizados como mezquitas por los recién llegados. Ese debió ser el destino de muchos de ellos, al igual que siglos más tarde procedieron los



Fig. 2. Acueducto de los Milagros (Mérida), ss.I-II.

cristianos al reconvertir y reutilizar las mezquitas y los palacios de las tierras conquistadas⁵. Es decir, se readaptan, reutilizan y asimilan edificios ya existentes, por ambas partes⁶.

Una y otra vez merece la pena tornar la mirada a la Mezquita de Córdoba. Continuamente hemos aludido a sus famosas arquerías, a su estructura arquitectónica de columnas que sustentan pilares estabilizados mediante arcos de herradura enjarjados y entibados. Pilares sobre los que apean arcos de medio punto que sirven de apoyo a un muro en cuyo interior se disponen los canalones por donde se evacuan las aguas de los tejados. Su bicromía, al hacer uso de la piedra y el ladrillo, y su estructura general siempre se ha relacionado con el acueducto de los Milagros de Mérida (arcos en entibo, canalización superior de agua), pero no debemos olvidar que existe una gran diferencia entre ambas soluciones, como de hecho ya apuntó el profesor Alfonso Jiménez⁷ (Figs.1 y 2). La fórmula cordobesa no puede ser más “anticlásica”, al ir aumentando la sección de toda la estructura según nos elevamos en altura, justo al contrario de lo que ocu-

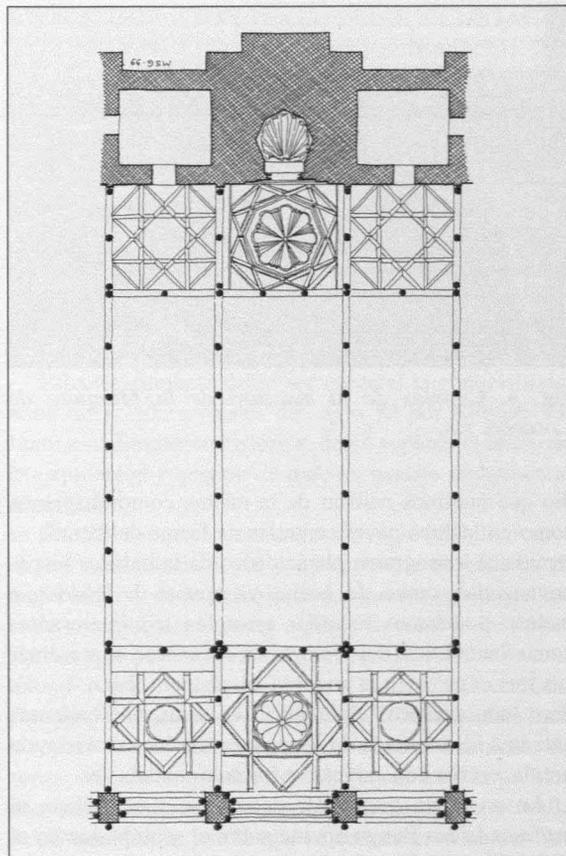


Fig. 3. Parte central de la ampliación de Al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. s.X.

re en el acueducto emeritense. Aquí radica una de las grandes diferencias entre la arquitectura romana y la islámica, si en la primera seríamos capaces en gran medida de adivinar las estructuras sustentadas estudiando los cimientos de la construcción ante su alto carácter racionalista, en la islámica sería imposible, y difícilmente podríamos imaginarnos los muros colgados y las cúpulas de la Mezquita de Córdoba o de la Alhambra de Granada si ambos edificios sólo se hubiesen conservado en su cimentación, de ahí el problema que por ejemplo existe al interpretar construcciones, como las que hubo en Madinat al-Zahra. En definitiva, los artífices de la mezquita cordobesa fueron capaces de asimilar la lección romana y readaptarla y cambiarla drásticamente a su interés. Con la nueva fórmula se trataba de conseguir el máximo grado de diafanidad en la sala de oración de la mezquita con la finalidad de lograr un alto grado de visibilidad del muro de alquibla.

Muy diferente será en cambio la asimilación que nos hallamos en la zona de ampliación de Al-Hakam II, realizada en los años sesenta del siglo X (Fig. 3). En el estu-



Fig. 4. Cúpulas de la macsura de la Mezquita de Córdoba, s.X.



Fig. 5. Cabecera de Santa Lucía del Trampal. Alcuéscar, s.VII.

dio que pudimos realizar de la misma comprobábamos como en las tres naves centrales de forma deliberada se remitía al iconograma planimétrico de la basílica hispanovisigoda⁸, como de hecho ya apuntó J. Dodds⁹, e incluso podríamos recordar ejemplos tan interesantes como Santa Lucía del Trampal en Alcuéscar, al presentar sus tres cúpulas en la zona de la cabecera (Figs. 4 y 5). Pero todo aparece “aljamiado”, es decir, nos hallamos ante una idea tomada de la arquitectura hispanovisigoda previa, escrita con caracteres formales andalusíes.

En un plano puramente decorativo y simbólico, el profesor Isidro Bango apunta sobre el sentido que en el siglo IX podían tener los merlones escalonados, de recuerdo omeya-cordobés, dispuestos en la arquitectura y pintura del prerrománico asturiano, como alusión a la fortaleza de la fe¹⁰.

En los párrafos previos hemos visto varios puntos o grados de asimilación arquitectónica de muy variada profundidad: la total (reconversión de un edificio), la más puramente decorativa con un posible sentido simbólico (merlones), la de una estructura constructiva (arqueñas de la mezquita), o la más sutil que es capaz de asumir una iconografía planimétrica, junto al espacio y simbología que conlleva, pero plasmada con un nuevo lenguaje formal (ampliación de al-Hakam II en la mezquita aljama de Córdoba). ¿Es posible explicar todos estos diferentes grados de asimilación con un solo término? Evidentemente no, y además no ganaríamos nada con hacerlo pues empobreceríamos la riqueza de fórmulas posibles y diferentes, fruto de la coexistencia de dos ámbitos culturales en un mismo terreno.

Respecto a la realidad arquitectónica de los reinos cristianos del siglo VII al XI podríamos hablar de un largo período de “particularismo hispano”¹¹, caracterizado por una fuerte tradición y la disolución paulatina del mundo técnico tardoantiguo. La importancia inercial del arte provincial romano constituye el denominador común de todo el arte altomedieval peninsular, incluido el deno-

minado prerrománico asturiano, y términos como el “mozárabe”, “condal”, o de “re población” deben tomarse tan sólo como referentes político-sociales o simplemente culturales, tal como nos recuerda el profesor Bango Torviso¹². El que aparezcan elementos decorativos andalusíes como el arco de herradura, visto ya en lo visigodo, por mucho que queramos sistematizar sus variantes, el modillón de rollo, el alfiz o los merlones, no deja de ser algo que va poco más allá de lo anecdóticamente decorativo, salvo algún caso puntual como ya hemos visto respecto a los merlones, y de la leve asimilación del rico mundo formal hispanomusulmán del califato.

2. LA EUROPEIZACIÓN: ROMÁNICO Y GÓTICO, EPISODIOS DE UN MISMO PROCESO.

Desde mediados del siglo XI, o poco antes, encontramos un cambio intencionado en la arquitectura que tiene a un proceso de europeización en todos los reinos cristianos peninsulares en lo que atañe a la concepción y funcionalidad de los edificios. El “románico” y el “gótico”, entre los siglos XI y XIII, son dos capítulos de un mismo proceso, y los edificios realizados bajo dicha denominación son el mejor reflejo de ello. Respecto a las formas, los territorios hispanos contaban con la suficiente pericia técnica¹³ para realizar con éxito las nuevas construcciones del románico, como quedaba patente en las realizaciones asturianas y en aquellas del siglo X, pero el proceso de europeización es algo más. Recordemos el clarificador ejemplo de San Miguel de Cuixá, en donde su abad Guari, en el siglo X, se hace eco de los planteamientos espaciales cluniacenses (cabecera con ábsides en batería abiertos a la nave de crucero) pero con una técnica constructiva tradicional (bóvedas y arcos de sección de herradura)¹⁴, o como tiempo después en San Isidoro de León vemos como un espacio tradicional hispano, -panteón a los pies del templo-, es materializado con las

formas románicas llegadas de Francia¹⁵. En definitiva, las formas y las funciones no viajan necesariamente unidas.

Dicho proceso auspiciado con personalidades de la importancia del padre Oliba en la Marca Hispánica, Sancho el Mayor de Navarra, o de su hijo Fernando en Castilla, favoreció la llegada de prelados franceses a las diócesis hispanas, así como de los dos movimientos monásticos más importantes del momento, cluniacenses y cistercienses, responsables todos ellos de la introducción y posterior expansión de la liturgia romana y por consiguiente de la desaparición de la antigua hispanovisigoda. Por ello en la arquitectura asistimos a la importación de una nueva concepción de los edificios religiosos que apenas variará entre estos primeros momentos de cambio y los últimos años del siglo XIII. Construcciones que van a presentar una evolución mínima en sus planimetrías¹⁶. Sólo a medida que avancemos en el tiempo, la importancia que irá adquiriendo el tema de la acotación de espacios con el fin de construir enterramientos privilegiados dentro de los templos, va a propiciar la creación de grandes espacios privados, produciéndose en Castilla un capítulo singular de la historia del arte europeo¹⁷. Lo interesante es que esa asimilación continua de elementos decorativos y simbólicos de lo andalusí que se produce desde el siglo IX al XIII, se solapa por lo tanto con el otro gran proceso aludido, el de la europeización e importación de los conceptos espaciales y técnico-formales producidos allende los Pirineos (románico y gótico)¹⁸. Y en este contexto debemos ubicar la incorporación, o mejor dicho emulación, de ciertas soluciones constructivas puntuales andalusíes, como es la utilización de la bóveda de nervios entrecruzados. Recordemos los ejemplos de San Baudelio de Berlanga, de Torres del Río, del hospital de San Blaise y de la Iglesia de Santa Cruz de Olorón, ambas cerca de Pau, del cimborrio de San Miguel Almazán, o de la Capilla de Talavera del claustro de la catedral de Salamanca entre muchos otros¹⁹. Casi todos estos modelos son erigidos entre la segunda mitad del siglo XII y primeros años del XIII, pudiéndose considerar como las primeras estructuras hispanomusulmanas introducidas en edificios completamente cristianos. Es importante tener en cuenta que en muchas ocasiones se copiaba o reinterpretaba sólo el aspecto de determinadas estructuras, sin saber como éstas realmente funcionaban, tal como se ha podido comprobar con las bóvedas de arcos entrecruzados de la Mezquita de Córdoba²⁰(Figs. 6 y 7). ¿Existía algún tipo de simbología subyacente o consabida en la apariencia de dichas construcciones que explicase su propia utilización en lugares generalmente muy destacados de los templos cristianos?

Desde el último tercio del siglo XIII y a lo largo del XIV se produce una profundización cualitativa de dicha asimilación.

3. LA ASIMILACIÓN TERRITORIAL Y CONTACTO CON UN NUEVO "PAISAJE MONUMENTAL":

Desde el punto de vista físico, la corona castellano-leonesa a diferencia de sus vecinos peninsulares y del resto del continente, tiene continuamente la idea de amenaza, intercambio, negocio e incertidumbre en su frontera meridional; por otra parte, se produce el crecimiento de su superficie a través de dicho límite²¹. Navarra hacía ya mucho tiempo que tenía su territorio delimitado entre sus colosos vecinos. Portugal y Aragón tampoco tenían desde hace años posibilidades de quitar tierras al infiel.

Psicológicamente debió ser esencial la conquista del reino de Toledo a finales del siglo XI por Alfonso VI. Junto a su dimensión histórica, debió suponer el inicio de la asimilación y gestión de todo un paisaje monumental islamizado.

Tras las conquistas cristianas del siglo XIII, la frontera se traslada hacia el sur y era necesario defenderla. El mejor camino de la defensa de los nuevos territorios era la de su repoblación, pues a pesar de tratarse de tierras fértiles y de poseer multitud de recursos, éstas se encontraban en gran medida desiertas, al haber sido abandonadas por sus primitivos moradores. Circunstancia que tuvo que incidir decisivamente en el desdoblamiento de zonas más septentrionales de la Corona ante la política de repoblación auspiciada por la monarquía en el Valle del Guadalquivir, por lo que se concedieron numerosos privilegios para ello. Seguramente dicho proceso explica y enmascara la creencia de las grandes mortandades que afectaron a Castilla durante el siglo XIV²².

Si nos detenemos por unos instantes en observar un mapa del momento, veremos que la anexión durante el siglo XIII de los territorios compuestos por la Murcia musulmana, y por las tierras de todo el Valle del Guadalquivir desde Sierra Morena al Atlántico, supuso un brutal crecimiento de la Corona de Castilla. Podemos hablar de un aumento superior al 50% de la superficie que ocupaba Castilla y León antes de 1230. Miguel Ángel Ladero nos recuerda como se pasó de los 235.000 a los 355.000 Km²²³.

Junto a la asimilación física del territorio se produce otra de gran importancia, nos referimos a la del paisaje monumental. Las campañas del siglo XIII suponen la anexión de grandes territorios con una herencia arquitectónica incalculable, andalusí y por supuesto también antigua -hispanovisigoda y romana-. Parece claro que durante las primeras décadas de la conquista dicha asimilación no se había producido o fue muy tenue. No parece que se produzca un cambio consciente de actitud en el gusto arquitectónico del período correspondiente a los reinados de Alfonso VIII y de Fernando III respecto a etapas anteriores. Aunque los grandes edificios de filiación europea -catedrales y monasterios- continúan su

construcción, la semilla estaba ya depositada, pudiendo ésta germinar en Castilla, tiempo después, gracias a una serie de condicionantes favorables, como después veremos, y que por ejemplo no se dieron en la Corona de Aragón.

Si hacemos un breve recorrido por las construcciones realizadas durante el siglo XIII en el Valle del Guadalquivir, observamos la sucesión de un sinnfin de iglesias, en las que no estudiamos substancialmente nada nuevo respecto a lo que se estaba realizando varios cientos de kilómetros más al norte. Si por una parte se produce la reutilización de edificios hispanomusulmanes, por otra, asistimos al inicio de un conjunto de iglesias muy parecidas, muy retardatarias, de poca riqueza decorativa, en las que se suelen abovedar de fábrica los presbiterios, frente al resto del templo que suele cubrirse con armaduras de madera. Panorama que se repite en gran medida en buena parte de la centuria del mil trescientos. Estamos en unos años en los que se estaban organizando los nuevos territorios y ciudades, con la creación de barrios que necesitaban sus parroquias, levantándose éstas con gran rapidez, como si de “tiendas de campaña” se tratase. Los casos de ciudades como Úbeda, Baeza, Jaén, Córdoba, Écija, Carmona, o Sevilla son un claro modelo de todo el proceso. El paso de los años sí va a permitir la asimilación de mayor número de elementos decorativos copiados y aprendidos de los edificios musulmanes vecinos, así como la incorporación de nuevos espacios²⁴.

4. ÁMBITOS CULTURALES Y SU ASIMILACIÓN. ALFONSO X.

Antes de continuar es necesario diferenciar dos estadios dentro de lo que llamaríamos cultura en un sentido restringido. Por una parte habría que distinguir entre el campo de lo especulativo (filosofía, geometría, aritmética, teología...), y el puramente formal. Además, también es importante deslindar los diferentes capítulos en que a su vez se puede dividir la cultura material. No podemos mantener los mismos criterios de estudio ante el mundo de las artes suntuarias, en donde los motivos decorativos pueden ser deliberadamente retardatarios²⁵, que ante la arquitectura de una parroquia, o entre una construcción religiosa y otra palatina. Los móviles de todas ellas son muy diferentes, así como la responsabilidad que pudo tener el promotor en su materialización.

El quid de la cuestión no radica en la existencia de los trabajos de Maimónides o de Averroes, de la mezquita de Córdoba, o de los palacios de Granada, sino cuando se produce conscientemente la asimilación cristiana de todo este bagaje cultural, y por tanto su trascendencia en la cultura de sus vecinos.

Las élites cristianas más preparadas no debieron tener problema alguno en aceptar muchos elementos de las culturas hebraica y musulmana. Incluso dejando aparte el mundo más intelectual referido a la ciencia o a la filosofía, tampoco hubo un rechazo frontal a todo lo que tuviera que ver con lo musulmán y su estética. Lo islámico se fundía con lo oriental, lo que en muchos aspectos se vinculaba con lo exquisito, lo raro, e incluso, con lo único, y por supuesto con lo elitista. De la misma forma que las capas intelectuales nunca perdieron relación con la cultura científica que pudiera aportar “el otro”, los estratos más poderosos, económicamente hablando, no evitaron, sino todo lo contrario, su relación con todo ese mundo vinculado con el lujo que encarnaban las telas, la eboraria u otros objetos procedentes de al-Andalus. Objetos tan codiciados como aquéllos de igual categoría del Continente, o producidos en la misma Península, como códices, alabastros, marfiles o esmaltes. Por ello no existe objeción alguna en usar o reconvertir muchos objetos de “los infieles” para funciones tan relevantes como la creación de una capa pluvial, la mortaja de un monarca o el recipiente de unas reliquias muy veneradas; la propia riqueza de su manufactura haría olvidar cualquier matiz indecoroso de su procedencia. Los objetos de lujo a los que nos hemos referido debieron tener una aceptación inmediata por parte del consumidor que se los podía costear. Con respecto al mundo filosófico-especulativo habrá que esperar algo más²⁶, siendo el panorama de la arquitectura el último en incorporarse.

Con Alfonso X el Sabio se culmina la asimilación de aquella cultura especulativa del conocimiento del pasado que se guardaba en los manuscritos, pero no sólo hebreos o musulmanes, sino también latinos. No debemos hacer una cesura en su producción y mirar de distinta manera sus avances astronómicos o su interés por el ajedrez o la mineralogía, de su obra jurídica, impresionantemente moderna, o “antigua” si se prefiere, por la recuperación que supuso del Derecho Romano, en su concepción.

¿Y la arquitectura? La arquitectura, cuando toma elementos técnico-formales prestados de otras zonas, es decir, cuando no se la estudia en el lugar primigenio en que dichos elementos aparecen por primera vez, suele ser la manifestación cultural a la que cuesta más asimilar los cambios. Ello tal vez se produzca por el tiempo que lleva el planteamiento y materialización de un edificio, sin olvidarnos de su elevado coste, lo que obliga a una mayor movilización de medios técnicos, económicos y humanos cuando nos referimos a empresas de cierta envergadura. No se puede suprimir de un plumazo toda una tradición de aprendizaje de técnicas, ni de valoración estética de las formas. No hay que obviar que el gran número de años que necesitaba un edificio para concluirse, daba tiempo más que de sobra para que técnicas

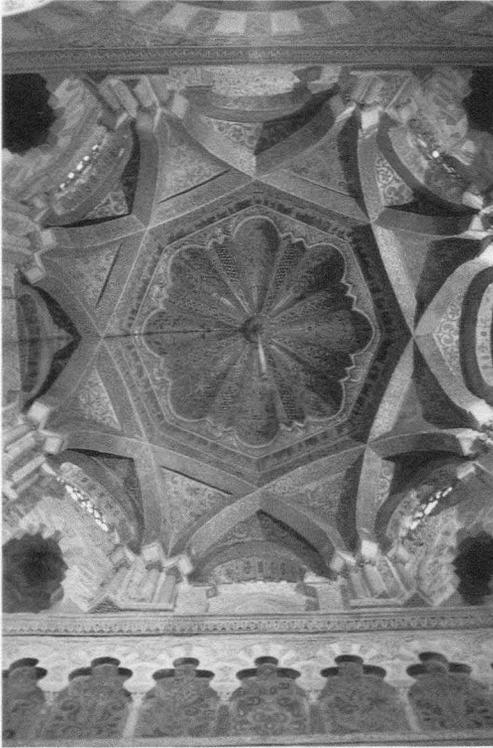


Fig. 6. Cúpula central de la macsura de la Mezquita de Córdoba, s.X.

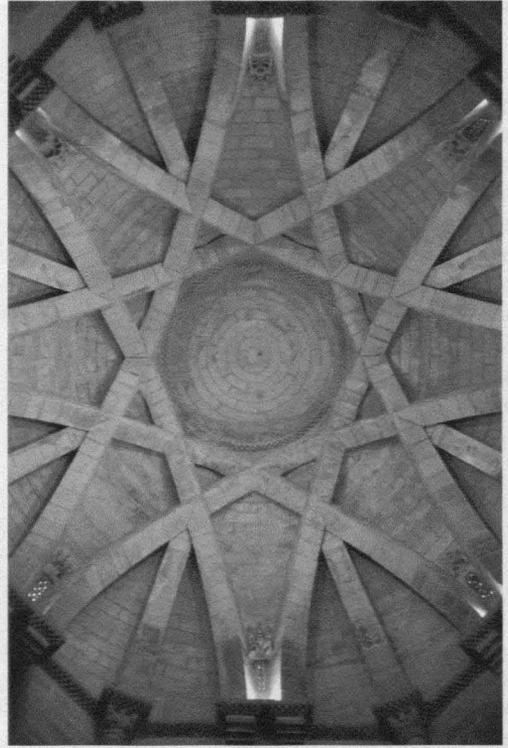


Fig. 7. Iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río, s.XIII.

y formas cambiasen continuamente, no hay más que mirar a cualquier gran construcción medieval para poder corroborarlo.

Retomando el reinado de Alfonso X, y volviendo nuestra mirada a esos documentos materiales que son los edificios, por lo general observamos poca asimilación de lo musulmán en nuevas construcciones, en cambio llama la atención el respeto deliberado por conservar ciertos edificios emblemáticos, caso de la Mezquita de Córdoba o la Giralda de Sevilla²⁷. Edificios emblemáticos que fueron sin duda admirados por los cristianos y posteriormente emulados.

De la misma manera que Alfonso VIII o Fernando III no mostraron rechazo a esos objetos áulicos, o a reutilizar edificios hispanomusulmanes, Alfonso X tampoco. Y no por ello dejamos de encontrar a los tres monarcas vinculados a edificios de “lenguaje europeo” en todo el territorio de su corona, caso de las grandes canteras catedralicias. La monarquía supo convertirse, al menos desde la teoría, en el pilar fundamental de la cohesión de la diversidad cultural de sus territorios. Es muy esclarecedor que en la tumba de Fernando III su epitafio se escriba en latín, castellano, árabe y hebreo (Fig.8), o que en obras judías emblemáticas, como es el caso de la

Sinagoga del Tránsito, se dispongan las armas reales de Castilla y León²⁸.

¿La asimilación en lo arquitectónico es algo más que la simple adopción de elementos formales o decorativos? Simplemente deberíamos hablar de diferentes grados de asimilación, como ya hemos visto; no hace falta más. La asimilación de la cultura edilicia no se produce de forma automática. Poco a poco se produce la “digestión” del paisaje arquitectónico heredado tras las anexionaciones del siglo XIII. Si la incorporación del saber judeo-islámico depositado en la Península ve su culminación en el reinado de Alfonso X, en lo puramente constructivo se alcanza el mayor grado de asimilación, paradójicamente, en las producciones de los antagonistas Pedro I y Enrique II.

Especialmente interesante es el estudio del monasterio de las Huelgas de Burgos, sin duda uno de los edificios más emblemáticos de nuestra historia medieval. ¿Cómo interpretar esas ricas yeserías del claustro de San Fernando, o las capillas de la Asunción, del Salvador, o la posterior de Santiago, en una de las construcciones introductoras del nuevo lenguaje gótico que venía de Francia?. Estas decoraciones y estancias, realizadas en el tercer cuarto del siglo XIII, en tiempos de Alfonso X, tuvieron que ser consideradas en sí mismas como esos

objetos suntuarios a los que nos hemos referido, “tesoros” al igual que el célebre Pendón de las Navas o las magníficas telas de las mortajas reales que encontramos hoy en el museo instalado en la cilla monástica, en las que al igual que en las yaserías encontramos elementos decorativos similares muy retardatarios. Respecto a las capillas, no sólo nos hallamos ante la utilización de elementos decorativos, sino ante la incorporación de unos espacios andalusíes completos, de tipología religiosa. Su pronta cronología es síntoma de un cambio a pesar de que no dejaban de ser “objetos” exóticos en un edificio de completa planificación francesa, aunque anuncian un paso más en la asimilación de la arquitectura hispanomusulmana.

5. LA “REINTERIORIZACIÓN” DE LA CORONA DE CASTILLA EN EL SIGLO XIV. CAMBIO DE RUMBO DE LA ASIMILACIÓN DE AL-ANDALUS.

La Corona de Castilla va a presentar unas coordenadas muy especiales y únicas respecto al contexto europeo y peninsular que la obligan a una fuerte reinteriorización durante el siglo XIV, a todos los niveles, que hace que se aleje artísticamente del mundo europeo, y torne su mirada hacia sí misma y hacia Granada: asimilación aludida de los amplios territorios conquistados en el siglo XIII, las guerras fronterizas con Aragón, el nuevo carácter de las órdenes monásticas pujantes (franciscanos y dominicos), el parón de la “reconquista”, el florecimiento cultural del reino nazarí de Granada, crisis en la institución monárquica que se refleja en la sucesión de una serie de reinados cortos desde Sancho IV hasta la llegada al trono de Juan II, la guerra civil castellana que supuso la muerte de Pedro I y la llegada de los trastámaras, y el inicio de lo que hoy conocemos como la *Génesis del Estado Moderno*, es decir, un estado que se va especializando y en el que el poder se va concentrando en manos del monarca.

Esa asimilación total de lo andalusí que se inicia en la arquitectura a partir del último tercio del siglo XIII sólo fue posible ante las relaciones especiales que se entablaron con el emirato de Granada, la cual comprende dos etapas en el siglo XIV. En la primera parte del siglo, hasta la muerte de Alfonso XI en 1350, se continúa con la idea de avanzar la frontera, y más cuando todavía contaban los poderosos meriníes norteafricanos con importantes plazas fuertes en el sur peninsular, caso de Tarifa o Algeciras. Sancho IV conquista en 1292 el importante punto estratégico que constituía Tarifa. Fernando IV, según el tratado de Alcalá de Henares de 1309, debía acudir con sus tropas al Estrecho, pero su inesperada muerte en 1312 puso fin a la ofensiva.

El desastre para los castellanos se produce durante la minoría de Alfonso XI cuando sus tutores, los infantes Pedro y Juan, tras numerosos éxitos militares, mueren en la vega de Granada en 1319. Sólo con las victorias de Alfonso XI, en la conocida batalla del Salado (1340) y con la toma de Algeciras (1344), en las que se pone fin al dominio meriní del estrecho, se verá un cambio de rumbo. La muerte del rey en 1350, y la entronización de su hijo Pedro, suponen un giro en las relaciones. Pedro I no tuvo entre sus objetivos tomar el reino de Granada. La finalización del reino nazarí que parecía tan inminente tras las victorias alfonsíes no se produce. No sólo no desaparecerá el emirato, sino que por las “circunstancias felices” que a veces produce el destino, bajo la personalidad de Muhammad V (1354-1359, 1362-1391) se culmina el broche dorado de la cultura hispanomusulmana. Comprendió este gran estadista que su aliado natural era el rey de Castilla del cual era vasallo. Durante su largo reinado Muhammad V supo en todo momento estar a bien con sus vecinos tras una política diplomática asombrosa. Su relación con Pedro I parece que fue de gran cordialidad, incluso de amistad, aunque no sabemos hasta que punto superaba la barrera del interés político por parte de ambos. El soberano granadino además supo hacerse con la benevolencia de Enrique II y de su hijo Juan I. También es cierto que éstos ya tenían demasiados problemas como para desestabilizar la frontera meridional de la Corona. El monarca nazarí, salvo en el momento de la guerra civil castellana en la que también se aprovechó de la situación coyuntural y de los generosos ofrecimientos de Pedro I, a cambio de la ayuda militar que éste le pedía, no llevó una sistemática política de acoso y derribo. Es tan grande la relación existente entre la corona de Castilla y el reino de Granada durante el siglo XIV, que no se puede comprender la historia del uno sin el otro, no sólo en lo político, sino por supuesto también en lo artístico. Vinculación que trasciende al propio siglo XIV, ya que buena parte de las creaciones de la centuria siguiente, son incomprensibles sin semejante impronta. Ni la Granada que hoy conocemos hubiera sido posible sin la Castilla de Pedro I o de Enrique II, ni el reino de éstos hubiera llevado los mismos derroteros sin la figura de Muhammad V. Con razón Ladero Quesada²⁹ habla de la “paz insólita”, al referirse a este largo período de treguas que caracterizó las relaciones castellano-granadinas de la segunda mitad del siglo XIV.

A principios de la centuria siguiente, Enrique III declara su intención de retomar la guerra contra los nazaríes. Su hermano Fernando, el de Antequera, ejerciendo la tutoría de Juan II, será el encargado de su inicio.

Hemos hablado de “circunstancias felices” ya que no tuvieron en sí un principio de necesidad, o lo que es lo mismo pudieron no haber existido. El grado de asimilación al que se llegó artísticamente en Castilla no tuvo



Fig. 8. Epitafio del sepulcro de Fernando III. Catedral de Sevilla, s.XIII.

lugar en otros lugares de la Península, y por ejemplo en Aragón no asistimos a un proceso comparable al castellano, a pesar de que en sus territorios se conservaban importantes vestigios monumentales de su pasado islámico, tal como se evidencia en la Aljafería o en los numerosos yacimientos levantinos.

6. ALFONSO X EL SABIO Y PEDRO “EL CRUEL”: CAMINOS HACIA EL FORTALECIMIENTO DEL PODER REAL³⁰. LA GÉNESIS DEL ESTADO MODERNO.

Sería conveniente reflexionar sobre la relación existente entre la dimensión política de Alfonso “el Sabio” y de Pedro “el Cruel”. Alfonso quedó completamente marginado en sus últimos años, y Pedro muere a manos de su hermanastro Enrique de Trastámara³¹. El primero no pudo implantar su obra legislativa, “Las Partidas”, y además no aparece en las fuentes de la época con la valoración que hoy tenemos de él, al mostrarse como un gran transgresor de los derechos y privilegios de los diferentes estamentos de la Corona³². Sólo el estudio de su verdadera dimensión histórica ha permitido, a lo largo de los siglos, su fácil recuperación, apareciendo su figura como una genialidad anacrónica que se adelanta a su tiempo en más de un siglo y medio. El *Ordenamiento de Alcalá* de 1348, aprobado

con Alfonso XI, venía a suponer un paso decisivo en el camino de hacer valer la herencia legal de las Partidas. Su pronto fallecimiento, en 1350, convertía a su hijo Pedro en el verdadero ejecutor del proyecto. Resulta sintomático que el controvertido monarca, convocase Cortes en una sola ocasión (Valladolid 1351)³³, a pesar de que este sistema de control a la Corona jugó en los reinos anteriores y posteriores un papel primordial a lo largo de todo el siglo. Parece que su intención de acaparar poderes produjo otro movimiento reaccionario que terminó con su traumática muerte, tras la revolución de la más alta nobleza: los infantes bastardos de Alfonso XI. Curiosamente la crítica que se hace a su comportamiento guarda muchos paralelismos con la misma que se realiza al autor de *Las Cantigas*, al actuar sin escuchar a los principales personajes del reino y por disponer sobre numerosos asuntos sin acudir al consenso de Cortes o Ayuntamientos. En la *Crónica de Pedro I*, su responsable, el canciller Ayala, introduce dos supuestas cartas (Año 1367, Cap.XXII, y Año 1369, Cap. III) de un sabio nazarí, llamado Benahatin³⁴ (Ibn al-Jatib) destinadas al monarca castellano. Se trata de un artificio de López de Ayala para censurar, a través de un tercero, la política y comportamiento del rey. En la primera de dichas misivas, entre los malos comportamientos de los reyes se hace alusión a como éstos no debían olvidar su obligación de atender y escuchar las peticiones de los hombres del reino.

En la segunda de las cartas, mucho más dura y directa, se interpreta una supuesta profecía de Merlín. El rey aparece como un verdadero ladrón por apropiarse de las rentas que no son suyas. Se le acusa de no tener las buenas costumbres de su padre Alfonso XI, de meter a los súbditos en continuos “quebrantamientos” y “desafueros”, ante su perniciosa “codicia desordenada”. Pero la llave de todo el problema es citada por el Canciller casi al final de la epístola, al decir que el monarca gobierna sin la colaboración de la nobleza, de la cual el propio cronista nos presenta un dulce panegírico. El canciller no soporta la idea del fortalecimiento de la institución monárquica.

En definitiva, la vía rápida de fortalecimiento del poder monárquico representada por ambos reyes, concluye de forma traumática. Las sucesivas reformas iniciadas con los trastámaras (Consejo Real, Audiencia, ejército permanente...), facilitan, a través de una vía lenta, la “autocracia” de los Reyes Católicos, cuya esencia podía verse ya en el corpus jurídico de Alfonso X.

Las noticias que tenemos de Pedro “el Cruel” fueron elaboradas por el bando que lo destronó, lo cual debe hacernos pensar en que las mismas han sufrido una gran tergiversación, como es lógico, al ser éstas concebidas como medio de continua justificación de los hechos consumados³⁵. La historiografía ha cargado las tintas sobre una serie de aspectos que no dejan de ser sorprendentes. La muerte de los rebeldes, fruto de la “ira regia”, o la defenestración de la esposa legal, frente a favoritas, no debería convertirse en puntos objetivos sobre los que debamos levantar la imagen de este monarca, ya que éstos aspectos no eran tan atípicos en el comportamiento de otros gobernantes medievales, aunque justo para este reinado se haya intentado dotarles de un protagonismo desproporcionado. Capítulos como el protagonizado por la muerte de su mujer Blanca de Borbón, a la que se acusa directamente al rey, no dejan de aparecer bajo el velo de la leyenda. No olvidemos que su oponente, el Canciller Pero López de Ayala, perteneciente a la más alta nobleza, cronista de Enrique II, de su hijo y de su nieto, es quien realiza, como ya hemos visto, la propia crónica de don Pedro, y el que nos brinda, por lo tanto, la mayor información de este soberano.

Las dudas se suscitan al comprobar que la corte de Pedro I queda vinculada a muy importantes manifestaciones artísticas. Ello no tendría nada de especial, aunque más asombroso es leer lo que Ibn Jaldún, padre de la historiografía moderna, nos escribe de él, tras visitarle en Sevilla en 1362, al encabezar una embajada del rey Nazarí. Ibn Jaldún, uno de los intelectuales más importantes de toda la Edad Media, nos habla de como el castellano, que no llegaba a los treinta años, pretendió vincularle a su corte. Pedro I se informó sobre sus orígenes, como nos explica el propio autor de la *Muqaddima*,

intentando, sin conseguirlo, que se quedase a vivir junto a él en su corte palatina de la capital del Guadalquivir³⁶. Asimismo parece que el monarca mantenía una relación epistolar con el gran sabio de la corte de Muhammad V, Ibn al-Jatib³⁷.

Tal como nos refiere Cheddadi³⁸, Pedro “el Cruel”, en su actitud de seducir a Jaldún para que se quedase en su palacio, no hacía más que comportarse como los reyes meriníes, al intentar crear una singular atmósfera de conocimiento mediante la presencia de personajes de alta preparación intelectual. El ambiente creado en Fez por Abu Inán, o en la Alhambra gracias a Muhammad V, se convirtió en objetivo que el rey castellano intentaría emular. Una vez más podríamos establecer un hilo conductor con las intenciones de Alfonso X, al imprimir en su corte un eminente carácter sapiencial.

Desde luego no deja de ser tema para la reflexión la vinculación que a lo largo de la historia se ha establecido entre reinados de gran autarquía, protagonizados por reyes de una relevante personalidad, y los ambientes de sabiduría. El monarca presentado como un ser “pseudo-divino” era mostrado como la fuente, no solo de la política o del derecho, sino también del resto de las ramas del conocimiento³⁹. Merece la pena recordar lo que don Juan Manuel nos dice de la corte palatina de su tío Alfonso “El Sabio”: “...*que auia en su corte muchos maestros de las ciencias e de los saberes a los quales el fazia mucho bien, e por leuar adelante el saber e por noblescer sus regnos.*”⁴⁰

Aunque volvamos más tarde a ello, no olvidemos lo que sucede en el Magreb, y especialmente en Marruecos, con la creación de las grandes madrasas vinculadas directamente a los soberanos meriníes. Se trataba de instituciones dedicadas nuevamente al saber, y destacan aquéllas fundadas en los gobiernos de Abul Hassan y de su hijo Abu Inán, en la primera mitad del siglo XIV. En la España andalusí bajomedieval encontramos coordenadas similares en las cortes de Yusuf I y Muhammad V, mientras que en la cristiana las hallamos en las de Alfonso X, y ligeros esbozos en la de Pedro I como hemos visto. En todos estos casos, se utilizó el conocimiento con la intención de crear un ambiente intelectual que legitimara la autoridad personal de cada uno de los gobernantes citados, ayudando a la elaboración de complejas teorías políticas destinadas en última instancia a enaltecer el poder real, por encima de cualquier otro.

¿El gobierno personal de Yusuf I o de Muhammad V en Granada, o de Abu Inán en Fez, no influiría en algún aspecto al rey don Pedro, explicando en última instancia su actitud hacia el emirato nazarí? Seguramente sí. Como nos recuerda Rachel Arié⁴¹, los gobernantes granadinos continuaban la tradición oriental, iniciada en Al-Andalus por los Omeyas, que consistía en la autoridad absoluta del soberano. Fundamental aspecto que las monarquías

cristianas estaban intentando asumir, pues ello constituía uno de los pilares básicos de la llamada *Génesis del Estado Moderno*.

7. EL PALACIO ANDALUSÍ Y EL ALCÁZAR DE SEVILLA: ARQUITECTURA AL SERVICIO DEL PODER.

Desde el último tercio del siglo XIII, la incorporación a la Corona de Castilla del reino de Murcia y de la cuenca del Guadalquivir supuso una verdadera revolución respecto a la arquitectura civil al asumirse sin objeción alguna las fórmulas de la arquitectura palatina de Al-Andalus. Grandes salones longitudinales de acceso central, generalmente flanqueados por alcobas o alhanías, precedidos por un pórtico que abre a un patio generalmente de planta rectangular, vistos en Madinat al-Zahra, Córdoba, Sevilla, Granada, Toledo o Murcia, cuando aún eran ciudades de Al-Andalus, serán reutilizados e imitados en los palacios ya cristianos, al igual que las "qubbas" áulicas, o salones de planta centralizada⁴². Dicho proceso se desconoce en la Corona de Aragón o en el resto de Europa donde la tipología de gran salón palatino huye de la centralidad al presentar en sus accesos y plantas un carácter claramente longitudinal, tal como todavía se observa en el propio salón del Tinell del palacio de Barcelona⁴³. Por lo tanto, reyes y nobles castellanos a partir de los últimos años del siglo XIII y a lo largo del XIV se hicieron eco en sus palacios de las fórmulas hispanomusulmanas, y así puede estudiarse en el palacio de Sancho IV y María de Molina en Valladolid⁴⁴, en el Alcázar de Segovia, en un sinnúmero de palacios de Toledo, Sevilla, Córdoba, etc.

Veamos que sucede en el Alcázar de Sevilla. Llama realmente la atención la facilidad con la que fue asimilado el gran palacio almohade del Patio del Crucero por Alfonso X. La planimetría de la intervención alfonsí presenta una ascendencia andalusí como estudió Antonio Almagro⁴⁵, lo cual no se aprecia en sus formas tal como escribieron Emile Lambert⁴⁶, Pierre Dubourg-Noves o Rafael Cómez Ramos⁴⁷.

Muy diferentes serán las labores promovidas por Pedro I de Castilla (1350-1369). En su Palacio de Tordesillas erigido en lo principal a finales de la década de los cincuenta del siglo XIV nos hallamos con una construcción netamente hispanomusulmana en su planimetría y en sus formas, en la monumentalidad de su fachada donde se utiliza profusamente la epigrafía, en sus baños y en sus yeserías⁴⁸. Poco después en Sevilla el mismo monarca levanta en el corazón del Alcázar un gran conjunto palatino⁴⁹. Destaca su gran fachada, la de la Montería, concebida como un gran arco del triunfo y coronada por la inscripción que nos habla del monarca promotor y de 1364, la fecha de su construcción (Fig.9).

Portada que abre a un gran palacio, organizado en torno a un patio provisto de un andén longitudinal central⁵⁰, con una qubba regia interior (Salón de Embajadores) y con un salón del trono en alto (Fig.10), tras la gran fachada, desde el que se asomaría el rey don Pedro, bajo una cúpula corrida de mocárabes, haciéndose visible en la plaza que se abre a sus pies, igualmente conocida con el nombre de la Montería. Plaza interior en cuya entrada norte hallamos otra gran arquería de bienvenida, exornada con los escudos de la Corona de Castilla, y precedida por otra qubba que casualmente se conoce como la Sala de la Justicia, que sirve de antesala al gran palacio. Nada de lo que existe en Sevilla puede comprenderse sin la coetánea Alhambra de Granada de Muhammad V⁵¹, e incluso debe recordarse la gran ciudadela mameluca de El Cairo⁵², cuyo período de esplendor se fijaría también en el siglo XIV. Construcciones donde las fachadas con inscripciones, las plazas interiores y las qubbas de función judicial precediendo al gran palacio, nos hablan del monarca en un palacio especializado. Más arriba veíamos como R. Arié nos recordaba la autoridad absoluta encarnada en los soberanos musulmanes y granadinos, quienes desarrollaron palacios con estancias especializadas en el ejercicio del poder y de la autopropaganda, donde el monarca se considera fuente de justicia y promotor del conocimiento, premisas básicas en el proceso conocido en la Europa cristiana como la *Génesis del Estado Moderno*, como ya hemos repetido tantas veces. Pedro I tomó de la Alhambra de Granada lo que necesitaba en su proyecto político, un gran palacio, o casi mejor dicho una ciudad palatina, de la que formaba parte también la antigua mezquita, ahora catedral, concebida también como lugar de enterramiento de la familia real, y el conjunto de construcciones palatinas y militares almohades allí conservadas. Seguramente en el proyecto del propio rey don Pedro existió la intención de crear algún espacio en el alcázar destinado a la reunión de sabios, lo que explicaría su actitud frente a Ibn Jaldún.

Respecto a lo religioso, será también el siglo XIV el momento de la asimilación total. *Qubbas* de raigambre andalusí las encontramos en las iglesias, e incluso Enrique II erige en 1371 en la mezquita-catedral de Córdoba una gran qubba funeraria construida con las formas nazaríes y coronada por una gran cúpula de mocárabes⁵³.

8. EL SIGLO XV. ARQUITECTURAS ESCRITAS, GRANDES FACHADAS Y ESPACIOS CENTRALIZADOS. PAISAJE MONUMENTAL DE LA GRANADA NAZARÍ. EL FINAL DE LA ASIMILACIÓN.

El siglo XIV es esencial para comprender la arquitectura del siglo XV en la Corona de Castilla. Durante aque-

lla centuria hemos visto como se asimilaron espacios y formas, pero estas últimas se fueron agotando en sí mismas. Desde el reinado de Juan II, especialmente durante el segundo cuarto del siglo XV, llegan con fuerza imparable los maestros y las formas de la arquitectura del norte. Formas aún sin contaminar por el “paisaje monumental” que por entonces existía en las tierras castellanas. Los obispados de Burgos, Palencia y Toledo lideran el cambio arquitectónico, con obras netamente foráneas, caso de la Capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, la Capilla Saldaña en Santa Clara de Tordesillas, o las agujas de la fachada de la catedral de Burgos, etc. Las formas decorativas procedentes de Al-Andalus y que con tanta delicadeza exornaron los palacios de Tordesillas, Toledo, Córdoba o Sevilla, caso de las yeserías, comienzan su decadencia al realizarse con una factura más tosca y pobre (ejemplos de Sigüenza, Guadalajara, Sahagún, Medina del Campo, etc.)

Hablábamos al principio de arquitecturas aljamiadas al referirnos a aquellos edificios hispanomusulmanes cuyas formas igualmente islámicas emulaban planimétricas y espacios hispanovisigodos. Ahora asistiremos al final de todo el proceso de asimilación iniciado en los siglos VIII y IX. Espacios e ideas arquitectónicas hispanomusulmanas serán materializadas con las nuevas formas procedentes del último gótico europeo que permiten mayores alardes técnicos.

Granada fue un mito de la Baja Edad Media, al igual que su Alhambra. Viajeros y embajadores de todas partes tuvieron interés en conocerla, algunos de ellos nos dejaron sus impresiones por escrito, siendo posiblemente las más famosas las relatadas en el viaje de Jerónimo Münzer realizado en 1494. Los escritos de viajes no son más que la punta del iceberg. Granada y sus puertos fueron lugares de comercio y de intercambio, sus cualificadas manufacturas, esencialmente sedas y cerámicas, llegaron a toda Europa y a todo el Mediterráneo. No es necesario esperar a 1492 para que el emirato fuese conocido por sus vecinos, como de hecho se demuestra en las arquitecturas promovidas por Pedro I. Incluso en momentos de máxima tensión existían circunstancias realmente inverosímiles. La Crónica de Alfonso XI nos recuerda que fue tal la fama del “Real” cristiano de Algeciras, construido por los castellanos hacia 1340 en los albores de la Batalla del Salado, ganada a los meriníes, que los propios granadinos, pidieron permiso para visitarlo. El permiso fue concedido, con guía incluido⁵⁴. De la misma manera que la ciudad nazarí fue visitada por viajeros, embajadores, comerciantes, nobles y reyes, no nos cabe duda alguna de que numerosos artistas debieron llegar a Granada en compañía de los más importantes promotores. Las obras se suceden por toda la ciudad, monasterios, conventos y palacios se fundan y construyen sobre antiguas edificaciones nazaríes, muchas de

ellas conservadas deliberada y conscientemente hasta la actualidad o al menos hasta fechas recientes. Famosas son las noticias que nos hablan del empeño mostrado por los Reyes Católicos y por su hija Juana por preservar los últimos palacios de Al-Andalus⁵⁵. Es conocida la sensibilidad mostrada por importantes hombres de la nobleza y de la iglesia ante lo que hallaron en Granada, siendo posiblemente los casos más reseñables el del segundo Conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, capitán general del reino conquistado y primer alcaide de la Alhambra, y el de Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. ¿Y los artistas? ¿Es posible imaginar que los arquitectos y maestros más importantes de Burgos o Toledo no visitasen Granada con gran interés, u otras ciudades con importantes edificios andalusíes como Córdoba y Sevilla? Sería incomprensible pensar que Simón de Colonia, Gil Siloe o Juan Guas fuesen ajenos a todo lo que estaba sucediendo en la Castilla del último cuarto del siglo XV, al paisaje monumental heredado de Al-Andalus o a la propia Alhambra de Granada. A pesar de la espectacularidad de los edificios andalusíes aún conservados, poco debe parecerse el paisaje monumental actual con el que se pudiera hallar durante los siglos XIV y XV, y más teniendo en cuenta el gran desarrollo que experimentaron las ciudades andaluzas durante los siglos siguientes.

En la arquitectura religiosa lo más relevante es observar la incidencia que sigue teniendo la construcción de “qubbas”. Si en el siglo XIV se construían con las formas andalusíes y tradicionales, en la centuria siguiente vemos que todo cambia, y así, un edificio tan emblemático como la Capilla de los Condestables de Castilla en la catedral de Burgos construido por Simón de Colonia a finales del siglo, es incomprensible sin tener en cuenta la tradición existente en Castilla de capillas funerarias de planta centralizada⁵⁶.

En la arquitectura civil igualmente nos hallamos con muy interesantes aspectos y posiblemente el desarrollo que adquiere la fachada en las construcciones palatinas sea el más sobresaliente de ellos. En Al-Andalus, desde época omeya, era común introducir inscripciones explicativas en las fachadas y entradas de los edificios, religiosos y civiles, al igual que en el mundo romano. Todavía se conserva la que aparece en el dintel de la puerta de San Esteban de la Mezquita de Córdoba que nos explica la intervención del emir Muhammad I en el 855-856.

Es sobradamente conocida la importancia que adquiere la escritura monumental exterior en la arquitectura romana y en la islámica, escritura que volvemos a ver con profusión en los palacios castellanos del siglo XV. En casi todos los casos prima la autopropaganda del promotor, al querer dejar impronta de su fama en la puerta de entrada de los edificios emblemáticos, como si de un



Fig. 9. *Fachada de la Montería. Alcázar de Sevilla, 1364.*

antiguo arco del triunfo se tratase. En el mundo nazarí se llegó a cotas muy elevadas en el desarrollo de las fachadas de todo tipo de construcciones. La madrasa de Yusuf I, el maristán de Muhammad V, la fachada de Comares erigida por el mismo sultán, la del Corral del Carbón, o las grandes puertas de la muralla de la Alhambra, presentan monumentales portadas con importantes y extensos textos explicativos. Portadas que adquieren un protagonismo tan desmesurado que son en sí mismas elementos independientes del edificio, del que parecen incluso apartarse en ocasiones. Lo mismo podría decirse de la fachadas de los palacios de Pedro I en Tordesillas y Sevilla, ambas de mediados del siglo XIV. Si en Tordesillas se cantan la victorias míticas de su padre Alfonso XI, en el sevillano directamente se alude al propio rey don Pedro, realizando así un salto cualitativo muy interesante. En ocasiones las inscripciones remataban a modo de franja decorativa el edificio en su parte superior, tal como se conoce en tantos y tantos edificios islámicos y también granadinos, aunque hoy resulte difícil reconstruir dicha imagen. La torre de las Damas del palacio del Partal de la Alhambra ha conservado de forma excepcional y por casualidad parte del tratamiento de su paramento externo, hoy en el interior de la denominada casa de las pinturas que fue posteriormente adosada. Pintado en almagra, con un llagado blanco que

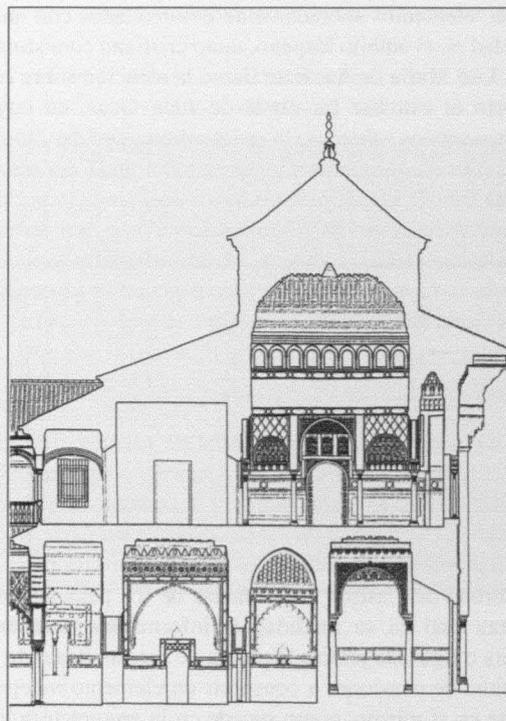


Fig. 10. *Sección de la fachada de la Montería, 1364. (A.Almagro Gorbea).*

simula un muro de ladrillos, presenta en la parte superior una amplia franja reservada para la escritura.

A partir del siglo XIV la heráldica será fiel compañera de la escritura en las fachadas, al principio de forma tenue como en la de Comares o en la de la Montería, pero después la unión de ambos elementos alcanza un gran desarrollo en las construcciones cristianas del final de la Edad Media, e incluso en ocasiones la heráldica será la única que aparezca. Proceso que fuera de la Península no veremos en ningún otro lugar de Europa⁵⁷.

Algunas obras castellanas como la fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid, las de los palacios de Cogolludo y del Infantado de Guadalajara, la de la Casa del Cordón en Burgos, la del palacio de los Contreras en Ayllón, la desaparecida de la casa de los Osorio en Astorga, la del palacio de los Duques de Arcos, trasladada a los jardines del Alcázar de Sevilla desde Marchena, la de la Colegiata de Aranda, la de la Capilla del Sagrario de Málaga, como tantas otras, no deben desvincularse del paisaje monumental hispano de la época. Todo parece indicar que se toman las diferentes formulaciones de fachada existentes en Al-Andalus, pero serán realizadas con el lenguaje formal del último gótico, a veces del renacimiento italiano, o en ocasiones de ambos y con algún detalle hispanomusulmán, pero sin olvidar que permanece el diseño general y la simbología de propa-

ganda, elementos sobradamente desarrollados con anterioridad en el ámbito hispano, tanto cristiano como andalusí. José María de Azcárate llamó la atención sobre este aspecto al estudiar las obras de Juan Guas, en cuyas construcciones observa la reinterpretación de “temas decorativos” y “organizaciones estructurales” del mudéjar toledano⁵⁸. Desde nuestro punto de vista la importancia que se ha otorgado al tema del mudéjar y en particular al supuesto foco toledano, ha desvirtuado la verdadera influencia de Al-Andalus y en especial la procedente de la Granada nazarí⁵⁹.

Continuamente se pone en relación el aspecto del palacio de Cogolludo con esquemas italianos (Fig. 11), si bien vemos que las conexiones no son tantas ni tan claras, salvo en elementos puntuales de carácter decorativo⁶⁰. El almohadillado era un elemento conocido desde antiguo como se demuestra en la puerta romana de Sevilla en Carmona, o en las fachadas de los palacios del rey don Pedro en Sevilla y Tordesillas. Por otra parte en la Corona de Castilla las fachadas de los palacios concentran casi en su totalidad la información heráldica, escrita o figurada junto a la puerta de acceso, llegando en multitud de ocasiones a constituir un elemento independiente en sí mismo, como sucede en la arquitectura hispanomusulmana y muy especialmente en la nazarí. Otra cualidad es la articulación general de las ventanas en la fachada. Suelen aparecer solamente las del piso principal, siendo escasas, nulas, diminutas o posteriores las que se abren en el cuerpo inferior, y así se puede estudiar en el palacio de Jabalquinto de Baeza, en el del Infantado de Guadalajara, en la Casa de los Picos de Segovia, en el palacio de los Momos de Zamora, en la Casa de las Conchas y en la de Álvarez-Abarca de Salamanca, en el palacio de los Montarco de Ciudad Rodrigo o en el de Medinaceli de Cogolludo, entre tantos otros. En ocasiones se dota de tal protagonismo a la zona de la entrada que se llegan a desarrollar verdaderos tapices esculpidos que sobresalen por su altura y remate horizontal frente al resto del paramento, que incluso en ocasiones puede llegar a aparecer completamente desnudo y ligeramente retranqueado, como se observa en la celeberrima portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid y posteriormente en la de la Universidad de Salamanca.

Si volvemos nuestra mirada a Italia, a su rica arquitectura palatina conservada y a los ejemplos del palacio de los Diamantes de Ferrara y al de Bevilacqua de Bolonia entre muchos otros, veremos diferencias muy considerables respecto a los palacios castellanos del siglo XV y primeros años del XVI. En Italia es una constante la apertura de grandes ventanas en todos sus cuerpos, también en el inferior, y las portadas jamás alcanzan el protagonismo que se puede observar en los palacios citados de Cogolludo, Guadalajara, Salamanca, Ayllón o Burgos. Ni siquiera en los ejemplos italianos la heráldica

tiene un gran desarrollo y cuando ésta aparece no se concentra necesariamente junto a la puerta de entrada, pudiendo aparecer en cualquier parte de la fachada y por lo general con un protagonismo muy secundario en las partes altas del edificio⁶¹. Se puede citar alguna excepción, caso de la puerta de la Carta erigida en el siglo XV, entre el palacio ducal y la basílica de San Marcos en Venecia.

En Francia hallamos fachadas igualmente diferentes a las castellanas, si bien se observa un mayor protagonismo de la portada, y aunque no es extraña la utilización de la heráldica nunca llega al desarrollo que puede observarse en Castilla. Es interesante la portada del Castillo de Ferté-Milón al noreste de París, sobre la que se dispone un gran relieve de la Coronación de la Virgen y bajo él los escudos, muy secundarios, con la flor de lis en alusión al promotor del edificio, Luis de Orleans, hijo de Carlos V de Francia. Parece que fue habitual la representación ecuestre del rey o del dueño del palacio en la propia portada. Así se observa en Nancy, en cuyo palacio ducal aparece la estatua ecuestre de Antonio de Lorraine⁶² en medio de la portada bajo un arco carpanel cairelado. En el palacio de Blois hallamos otra preciosa portada de finales del siglo XV presidida por su dueño, Luis XII, acompañado por su heráldica de forma muy marginal. En el castillo-palacio de Benavente existió también una portada con un jinete, aunque a diferencia de los ejemplos galos, éste aparecía representado al galope⁶³. Es obligado recordar el palacio del siglo XV de Jacques-Coeur en Bourges, en cuya portada se hallaba la estatua ecuestre de Carlos VII, demolida en 1792, y flanqueada por Jacques-Coeur y su mujer que parecen asomarse un momento a la fachada desde sus oratorios.

En el mundo islámico medieval existen unos iconogramas muy bien definidos que nos permiten saber ante que tipo de edificio nos hallamos. Aquéllos de carácter filantrópico, como las madrasas o los maristanes, suelen presentarse con un exterior muy cerrado y desnudo, donde sólo descolla la portada por la profusión decorativa con la que es tratada y por disponerse en ella toda la información alusiva a la funcionalidad y promotor del edificio. Madrasas de Marruecos, Egipto, Siria, Turquía o Irán son fácilmente reconocibles simplemente por el diseño general rectangular de su gran portada, aunque presenten decoraciones muy distintas⁶⁴. Lógicamente en Granada también existieron edificios de similar funcionalidad. El Maristán de Granada construido por Muhammad V entre 1365 y 1367 nos es conocido gracias a los dibujos que de él se realizaron en el siglo XIX antes de su derribo. Destaca su gran fachada desnuda en cuyo eje central se disponía la puerta de entrada y la gran inscripción alusiva a su fundación, hoy conservada en el Museo de la Alhambra. Existen dos interpretaciones respecto al tratamiento del resto de la fachada. En el dibujo

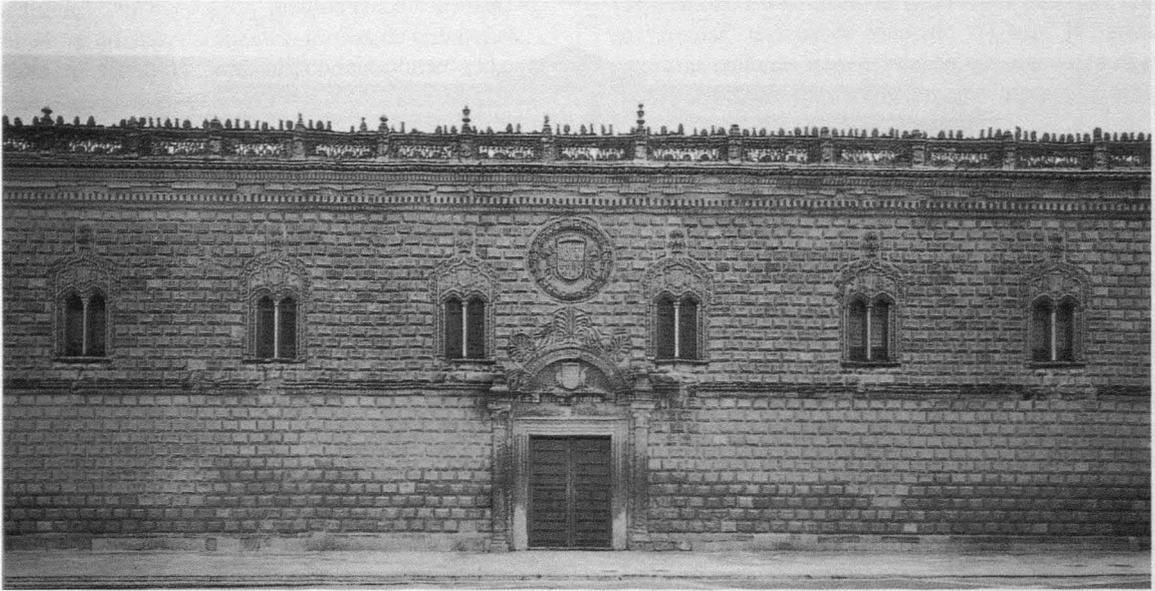


Fig. 11. *Fachada del palacio de Cogolludo (Guadalajara). Finales del s.XV.*

de mediados del siglo XIX del arquitecto granadino F. Enríquez se disponen en el piso superior del edificio una serie de ventanas⁶⁵ (Figs. 12 A y B), pero recientemente tras las investigaciones llevadas a cabo por la Escuela de Estudios Árabes de Granada se ha realizado una nueva propuesta en la que se suprimen dichos vanos⁶⁶.

Respecto a las fachadas que pudieran tener las madrasas andalusíes poco podemos decir. De la fundada por Yusuf I en 1349 se han conservado varios restos de sus inscripciones en el Museo Arqueológico de Granada, pero respecto a su diseño general existen más dudas que certezas. Se sabe que contaba con dos grandes inscripciones, las cuales son colocadas sobre la puerta de entrada por Antonio Almagro Cárdenas, y a sus lados por Rafael Contreras. Desde nuestro punto de vista nos parece más viable la solución de Almagro, ya que por los ejemplos conservados lo habitual es colocar las inscripciones en la parte superior de las fachadas. Desgraciadamente nada conocemos respecto a la fachada del Palacio de los Leones, edificio que según nuestra hipótesis fue la madrasa palatina de la Alhambra⁶⁷.

Si comparamos todas las fachadas castellanas citadas en estas páginas con las que conocemos de Granada, y con las que por ejemplo presentan multitud de madrasas en otros ámbitos islámicos, nos llamará la atención que en gran medida se pueden trazar conexiones de carácter general, en lo que respecta a la disposición y diseño de todas ellas, aunque el vocabulario formal en que estén realizadas cambie radicalmente. Si un musulmán en el

siglo XVI visitase Valladolid y Salamanca, una vez que la fachada de la universidad de esta última ciudad estuviese concluida, no dudaría en pensar que se hallaba ante dos instituciones dedicadas a la enseñanza. Tiene gracia que el viajero Esteban de Silhouette dejase por escrito en 1770 que el edificio estaba construido en un gusto árabe, cuando parece referirse a la fachada del colegio⁶⁸ (Figs.13-14).

No debemos olvidar que durante la Edad Media en el mundo islámico se había configurado desde mucho tiempo antes una tipología de edificio destinado a la docencia, lo cual no había sucedido en el occidente europeo. Si en París, Londres, Bolonia o Salamanca la universidad es ante todo una institución que desarrolla su actividad en diversos espacios y lugares vinculados con la Iglesia, en Granada, Fez, El Cairo, o Damasco la madrasa se vincula con una institución y con un local propio perfectamente definido. Si en París sólo existe una universidad, en Fez existen a la vez numerosas madrasas⁶⁹. Por ello no vemos descabellado que obras artísticas del último medievo tan singulares como las fachadas de San Gregorio de Valladolid y de la Universidad de Salamanca deban comprenderse dentro del paisaje monumental, hoy perdido, pero que en el siglo XV existió en la propia Península, en el Reino de Granada, considerado como un referente mítico en la conciencia de la monarquía, nobleza y clero de Castilla. Los geniales artistas que las concibieron pudieron encontrar en el emirato nazarí una tipología de fachada, ideal para unas construcciones de similar funcionalidad.

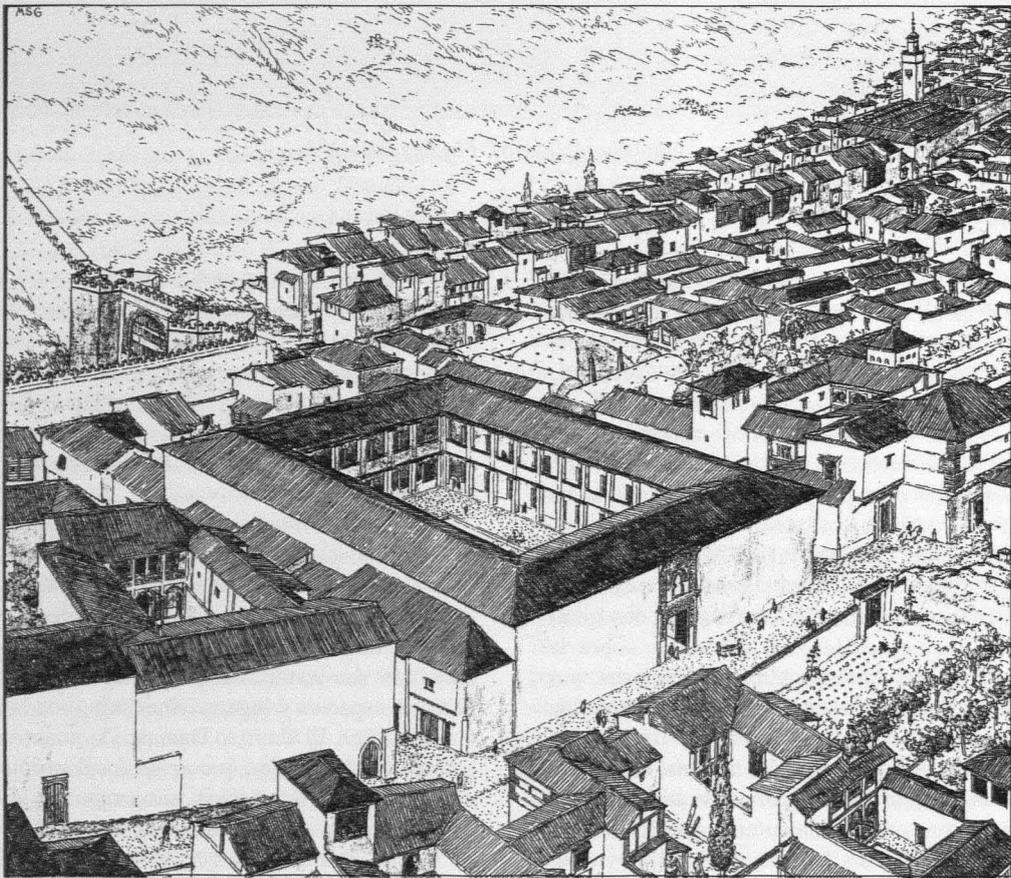
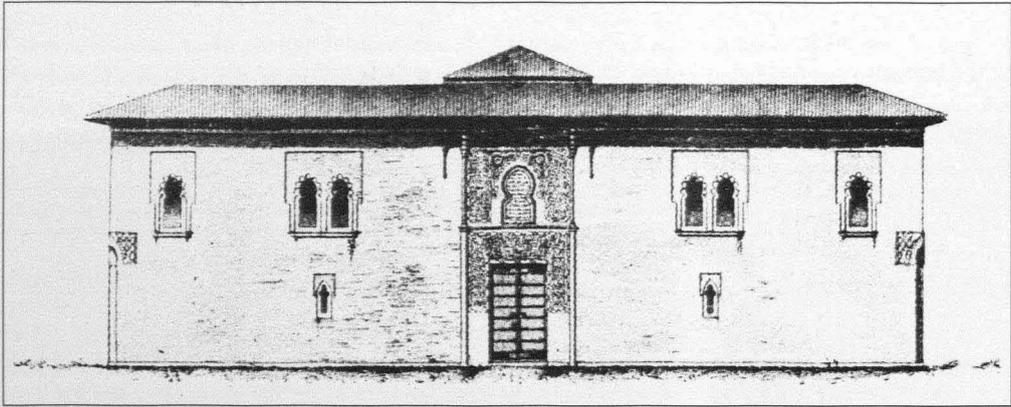


Fig. 12. Maristán de Granada, 1365. A: Reconstrucción de F.Enríquez; B: Reconstrucción de J.Castilla y A.Orihuela.

9. METODOLOGÍA DE PARTIDA: UN PASADO DESENFOCADO.

La teoría decimonónica de los estilos, en su afán de poder etiquetar toda la realidad material, ha distorsiona-

do y empobrecido enormemente la visión de un largo periodo de nuestra historia. Aunque la apertura de miras y temáticas de investigación respecto al estudio de la arquitectura se ha abierto considerablemente en las últimas décadas ante el interés suscitado por la función de

los edificios, sus espacios y materialización formal, el papel de los artistas, comitentes, formas de trabajo, etc., respecto al tema del arte hispanomusulmán todavía encontramos pesadas anclas que hunden sus raíces en la controversia de “lo mudéjar” surgida a mediados del siglo XIX. Una y otra vez los historiadores nos enredamos en los mismos asuntos de aspecto formal (elementos decorativos, utilización de determinados materiales, el origen confesional de la mano de obra, una supuesta forma de trabajo), por mucho que digamos que las influencias son más profundas y por más que intentemos revalorizar el arte tradicional de la madera, el ladrillo, el adobe, el yeso, la cal y la mampostería. A nuestro parecer todo queda muy bien resumido en las siguientes palabras del profesor Fernando Marías: “...el análisis de la producción mudéjar constituye una complicada trampa para el historiador, que debe enfrentarse con un conjunto de hechos aparentemente unitario e interpretable de manera global pero en realidad plural y heterogéneo al que hay que aplicar muy diferentes categorías analíticas...”⁷⁰. Esperamos que tras las páginas anteriores, se haya comprendido nuestra opinión respecto al término del denominado estilo mudéjar, y los motivos que nos llevan a considerarlo tan desafortunado, ya que para nosotros empobrece una realidad infinitamente variada, e intentar designar con un mismo término edificios tan dispares como la iglesia de la Lugareja de Arévalo, el Alcázar de Sevilla o la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, nos parece un disparate. El primero de los tres ejemplos por no asimilar absolutamente nada de Al-Andalus, el segundo por asimilarlo todo, y el tercero por hacerse eco de la idea martirial antigua que pervive en la Península a través de la *qubba* islámica. ¿No distorsionamos continuamente la visión de la realidad al empeñarnos en elaborar eruditos árboles genealógicos y en buscar los remotos orígenes de un determinado elemento decorativo o estructural, que desde luego sus artífices no se plantearon en la mayor parte de los casos? ¿Cuánto tiempo debe pasar para que algo foráneo que fue incorporado a la tradición forme parte de ella misma?

9.1. *Ni materiales, ni mano de obra, ni forma de trabajo.*

Pisemos la trampa aludida por Marías. Hace falta algo más que la mano de obra para que cierta estética se imponga. Alfonso VIII y Leonor de Aquitania, primero, o Jiménez de Rada y Mauricio de Burgos, después, fueron esenciales en la importación de las nuevas formas que desde las décadas centrales del siglo XII se estaban experimentado en la Isla de Francia. Para ello tuvieron que recurrir a maestros foráneos que conociesen las nue-

vas técnicas. Ellos sabían muy bien que es lo que querían “emular” tras haber conocido “in situ” las grandes empresas edilicias que se estaban ejecutando en el país vecino, las cuales fueron literalmente importadas al solar hispano.

En ocasiones creemos que se habla de forma ambigua de ciertos factores como “la forma de trabajar mudéjar”. Tomando principalmente el trabajo de Ovidio Cuella⁷¹ sobre la construcción de San Pedro Mártir de Calatayud como fundamento, se ha llamado la atención sobre el sistema de trabajo mudéjar en Aragón, del que destaca su *especialización en el proceso constructivo* y su *cualificación profesional*⁷².

El estudio de las fuentes escritas resuelve en gran parte el problema. Para este punto en particular, nos gustaría destacar la importancia de los *Cuadernos de Cortes de la Corona de Castilla* conservados. A diferencia de las Crónicas u otros escritos literarios donde se observa un mayor discurso panegírico hacia los estamentos elevados de la sociedad, los *Cuadernos de Cortes* presentan la información más directa de la vida cotidiana y por ello son de sumo interés los datos tan variopintos que podemos obtener tras su lectura. El estudio de los mismos debe realizarse de dos formas diferentes, mediante los datos que de forma directa se mencionan, y aquéllos que por omisión también se evidencian tras su lectura. Es revelador que se nos hable de ciertos oficios dependientes de ciertas unidades poblacionales, como es el caso del préstamo de dinero a interés y los judíos⁷³. En cuanto a los trabajos artesanales, los cuales se citan continuamente, nos encontramos con la sorpresa de que no se adscriben jamás a ningún núcleo poblacional, y no porque se trate con menos detalle estos asuntos, ya que no sólo se nos habla de materiales como el ladrillo o la cal, sino que para el caso de Toledo se citan incluso los diferentes tipos de yesos que se utilizan en la construcción⁷⁴. Aunque podemos detenernos en diferentes *Ordenamientos*, los emanados en las *Cortes de Valladolid* de 1351 son especialmente interesantes para este tema, y más al coincidir con el momento de lo mudéjar por excelencia, el inicio del reinado de Pedro I. Los diferentes “Ordenamientos de menestrales y posturas” además de atacar a los “gremios” por las limitaciones que producían en el mercado, intentan dar una serie de normativas destinadas a todos los oficios con la finalidad de estimular la producción. Se habla de las distintas ocupaciones de una forma genérica y, a diferencia de otras cuestiones⁷⁵, nunca se hace mención a noticia alguna que nos hiciera pensar en oficios ocupados más o menos por ciertos sectores de la población. Entre otros se tratan los siguientes oficios: *carpenteros, albanies, tapiadores, peones, obreros y obreras, messegeros, podadores, alffayates, tondidores, açecaladores, çapateros, orizes, ferreros, armeros,*

*pastores, freneros, selleros, vinaderos, etc*⁷⁶. No olvidemos que el especialista Ovidio Cuella nos evidencia como en la desaparecida iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud trabajaron conjuntamente musulmanes, hebreos y cristianos, sin monopolizar ninguno de ellos funciones o materiales⁷⁷. ¿Sería correcto desde un punto de vista científico ver sus conclusiones como definitivas en la caracterización de una manera de trabajar particular, vinculada principalmente a un sector específico de la población?, ¿Conocemos bien acaso qué es lo que ocurre en el resto de construcciones⁷⁸? ¿Cabe suponer que en las catedrales de León, Ávila, Burgos, Sevilla o Toledo se trabajaría de otra forma, no existiendo la especialización de funciones, la competitividad en el trabajo, o la existencia de cuadrillas de operarios?. Si estudiamos entre otros, por ejemplo, el estudio de Juan Clemente Rodríguez Estévez⁷⁹ sobre la construcción de la catedral de Sevilla veremos la existencia de un sinfín de oficios especializados y como su trabajo estaba perfectamente definido; incluso es posible cotejar las marcas de los canteros existentes en los sillares con las que se reflejaban en las fuentes documentales conservadas de la fábrica del edificio, como medio de control de la labor realizada. Alejándonos de España, para evitar posibles interferencias, el trabajo en las canteras de los grandes edificios medievales del resto de Europa ha sido estudiado en numerosas ocasiones⁸⁰, y finalmente obtenemos corolarios similares. Existía jerarquización y especialización minuciosa del trabajo (gestación del proyecto, obtención de la piedra en la cantera, primeros devastados, acarreo al edificio, talla final y colocación, instalación de maquinarias y andamios, especialización según los materiales...), lo cual quedaba perfectamente reflejado en la documentación. El trabajo a destajo también era común, sirviendo las llamadas marcas de cantero como medio de cuantificar la producción de un operario. Era práctica habitual que en una misma construcción pudieran estar trabajando a la vez varios talleres, correspondiéndose entonces las marcas a cada uno de ellos⁸¹.

¿Por qué en las intervenciones de Pedro I en su palacio sevillano, o de su hermanastro Enrique en la Capilla Real de Córdoba, vemos las formas andalusíes en pleno apogeo?, ¿Por qué los grandes próceres aragoneses, salvo en algún elemento decorativo muy puntual, no se hacen eco de las empresas arquitectónicas de sus vecinos castellanos cuando construyen sus palacios, a pesar del antecedente de la Aljafería de Zaragoza? ¿Por qué en el reino de Valencia no encontramos edificios de “lo mudéjar”, a pesar de contar posiblemente con la comunidad de ese tipo más numerosa de toda la Península, como ya apuntó el profesor Yarza⁸², y de existir importantes ejemplos constructivos islámicos cómo hoy se conocen en distintos yacimientos de Castellón, Valencia, o Alicante?

En definitiva, no son más que unas pocas preguntas generales que presentan al final la misma hipótesis ya apuntada. Es necesario la asimilación del panorama arquitectónico de una determinada área (por parte de la sociedad en conjunto sin distinción de confesión religiosa), y por otra parte que el promotor (laico o religioso), posea una determinada inclinación o “voluntariedad”, utilizando la terminología desarrollada por Concepción Abad, hacia una arquitectura en particular, ya que él marcará a la postre las pautas a seguir⁸³.

9.2. La supuesta convivencia: La dura realidad de una población minoritaria.

Leamos con detenimiento un importante trabajo, tesis doctoral de John Boswell⁸⁴, en el que se aborda el tema de la población mudéjar desde muy diferentes enfoques. El estudio se centra en el siglo XIV y en la Corona de Aragón⁸⁵. Entre sus conclusiones destaca la vejatoria situación que padecían los mudéjares. El autor aborda el comportamiento de la población hacia las minorías étnico religiosas, consideradas como un problema en unos momentos -Génesis del Estado Moderno- en los que se buscaba la estabilidad a través de la homogeneidad general de la sociedad: política, territorial, religiosa y a la postre cultural⁸⁶. ¿Por qué la continua historia de los pogromos⁸⁷, hasta que finalmente se comienza la expulsión de los grupos religiosos no cristianos, justo cuando ya se consigue la tan anhelada unión político-territorial de los reinos de Castilla y Aragón, y la extinción política del reino de Granada?

Aunque dicha población contaba con sus formas particulares de gobierno interno, e incluso la teoría legal les permitía ciertas potestades de organización municipal, éstas eran siempre quebrantadas por cualquier autoridad cristiana que lo desease, con causa o sin ella. Los cristianos violaban flagrantemente los derechos judiciales de los mudéjares⁸⁸. Jamás tuvieron capacidad de representación en aquellos foros en los que se decidía sobre su propio futuro⁸⁹. Entre otras cosas curiosas podían ser movilizados para ir a la guerra pero, en cambio, no podían llevar armas. Sólo algunos contaron con situaciones más ventajosas, e incluso hubo familias con un gran poder como es el caso de la de los Belvís. No faltaron asimismo individuos que contaron con una vida mucho más cómoda, como ciertos criados e incluso hubo buenos profesionales (médicos, científicos o maestros de la construcción) que fueron muy queridos y valorados por reyes y nobles.

El calibre de los malos tratos que padecieron llegó a tal extremo que algunos cristianos se vieron ante la obligación moral de pedir al rey una mayor seguridad hacia este sector desprotegido de la población. Al tratarse de la



Fig. 13. *Conjunto de Divrigi (Anatolia), s.XIII.*

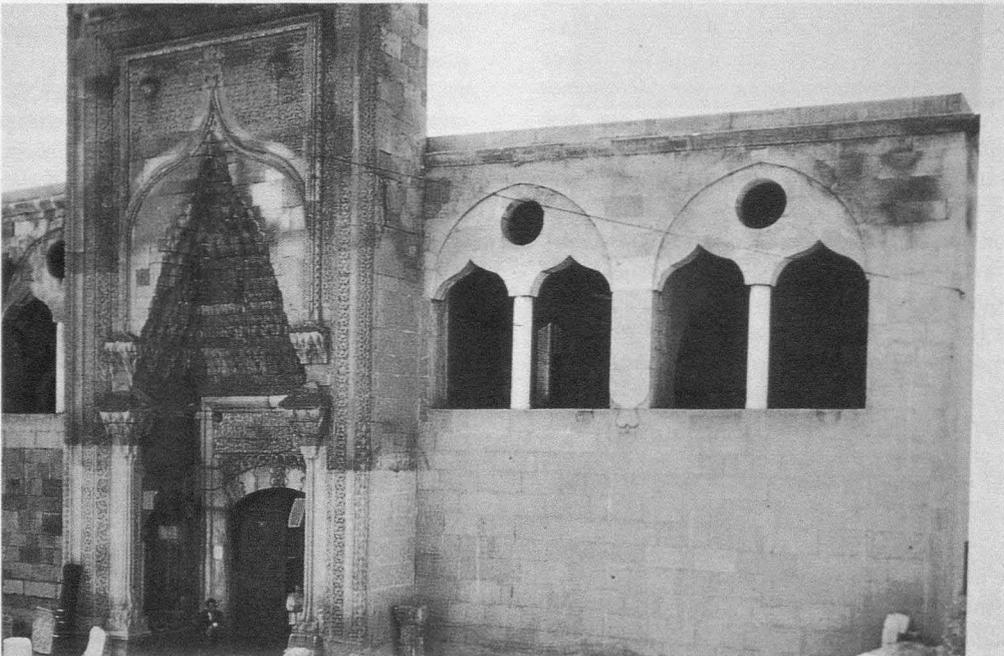


Fig. 14. *Madrasa de Nigde (Anatolia), s.XV.*

capa social más débil por su carácter minoritario, era la primera que pagaba las consecuencias en los tiempos de crisis. Los abusos económicos eran tantos que incluso el monarca en ciertas ocasiones se veía en la obligación de concederles indulgencias en los pagos tributarios⁹⁰. Ante

semejante situación, como es lógico, existieron revueltas mudéjares, y entre otras consecuencias se produjo el abandono de ciertos territorios, lo cual los cristianos intentaban evitar a toda costa aunque para ello tuvieran que hacer uso de la fuerza⁹¹. Y al igual que sucedía en

Castilla, los diferentes representantes convocados a las Cortes pedían al Rey, incluso, mayor rigor en el trato que se debía dar a estos grupos sociales⁹².

En plena guerra civil castellana Enrique de Trastámara tras coronarse rey en Calahorra celebra cortes en Burgos (1366/67). En el *Ordenamiento de peticiones generales*, otorgado por el nuevo monarca, se hacen alusiones continuas a los musulmanes y judíos como foco de todos los males e, incluso, se pide que las jude-rías pierdan sus muros de cerramiento y que los judíos no trabajen en la Casa del Rey. Hay quejas por como se comportan los musulmanes en el comercio etc. etc. Es muy explícita la cláusula nº 10 al quejarse el propio rey del calibre antisemita de las peticiones que le hacían, declarando “...nunca a los otros reyes que fueron en Castilla fue demandada tal petición...”⁹³ Ladero Quesada⁹⁴ nos recuerda las limitaciones sufridas por la población mudéjar en Castilla. Contaban con numerosas restricciones en casi todos los aspectos de la vida cotidiana: en el vestir, en donde podían habitar, en el tema de los alimentos (venta y manipulación). Estaba prohibido que hubiese amas de crías no bautizadas para niños cristianos. Había normativas legales que limitaban su ejercicio en muchas profesiones. Las posibles relaciones amistosas con cristianos quedaban casi prohibidas, no podían tener nombres cristianos, ni mantener relaciones sexuales con bautizadas etc. El propio investigador reconoce que a pesar de tanta normativa, en numerosas ocasiones ésta no se cumpliría, pero como él mismo nos dice “¿Cómo medir esa distancia?”⁹⁵

Aunque siempre se ha considerado que los mudéjares se ocupaban principalmente en trabajos artesanales relacionados con la construcción, dejando aparte a sirvientes y esclavos, lo que más abundaba en Aragón era el oficio de los pequeños mercaderes, siendo especialmente importantes los que se dedicaban al comercio de la sal. Después vendrían oficios vinculados con la construcción junto a otros de lo más variado, como esquiladores, curtidores, herreros, juglares, tintoreros, trompetistas, tamborileros, o armeros y cirujanos⁹⁶. Su intervención en la construcción tuvo que ser muy importante, -de hecho conocemos muchísimos nombres- como en tantas otras actividades, otra cosa es poder ver su real dimensión y hasta donde llegaba su libertad creativa.

Miguel Ángel Ladero Quesada ha abordado el estudio de la población mudéjar en Castilla en multitud de ocasiones. Veamos sus conclusiones respecto al tema de la realidad material. Reflexiona sobre la problemática de considerar esta población como la artífice o la responsable de todas esas manifestaciones que muchos historiadores del arte han introducido dentro de lo que denominan “arte mudéjar”. Compartimos su planteamiento al relacionar el tema con el problema ya tratado de la “asimilación” de la herencia andalusí, y su desarrollo bajo la

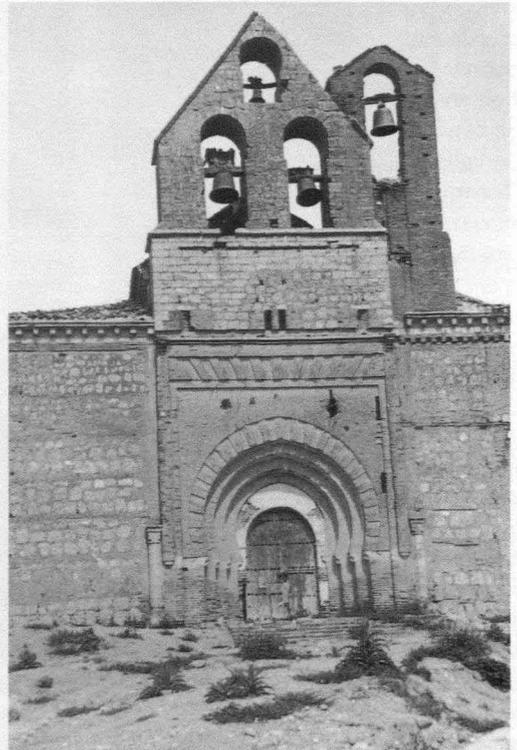


Fig. 15. Fachada oeste de San Andrés de Aguilar de Campos, (Valladolid), s.XIV.

creatividad de la sociedad cristiana. Relativiza la importancia real de la población mudéjar en el reino, la cual, al igual que el resto de la sociedad, participaría de esa asimilación. Llama la atención sobre la poca importancia de “lo mudéjar” en el gran período de la “Reconquista” ya que su máximo apogeo se inicia en la última parte del siglo XIII, y más, cuando en el marco de las grandes conquistas (ss. XI-XIII) no existía una línea fronteriza clara⁹⁷.

Sería muy importante reflexionar sobre cual era su condición social ya que a lo mejor no eran más que simples esclavos sobre los que los reyes ejercían su autoridad sin más. En un interesante documento reproducido por Leopoldo Piles Ros⁹⁸ se habla del salvoconducto que concede en abril de 1492 el Bayle⁹⁹ general de Valencia a 28 moros aragoneses para que vayan a la Alhambra con el cometido de realizar trabajos de reparaciones en los palacios por mandato del rey. Es decir, no se habla de nada más, ni si se tratan de buenos o malos especialistas. Lo que si queda claro es que no cuentan con mucha libertad de movimiento como queda patente en dicha “Letra de pasa” o salvoconducto, además de depender directamente del monarca. Si nos centramos en los documentos, estos artesanos no fueron seleccionados por su origen étnico ni por su habilidad en un determinado arte, ya que parece que se ocuparon tan sólo de obras de manteni-

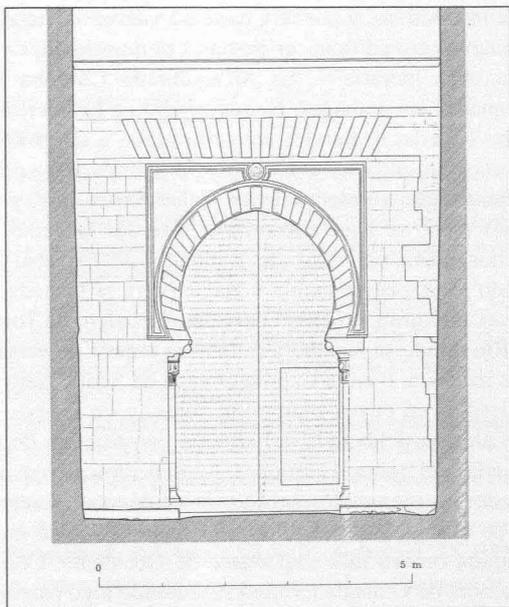


Fig. 16. Puerta de Siete Suelos de la Alhambra, s.XIV. (A. Almagro Gorbea).

miento: "...adobar, calçar paredes, retejar y en las obras menudas y viejas..."¹⁰⁰. ¿Por qué no pensar que pudieron ser enviados estos albañiles a Granada ante el avanzado desarrollo de los trabajos, iniciados años antes y casi concluidos, desempeñados en la Aljafería¹⁰¹, por la necesidad de habilitar y restaurar el palacio nazarí para sus nuevos moradores?. Los palacios de Sevilla, Zaragoza, y Granada fueron las residencias donde con mayor intensidad intervinieron los Reyes Católicos, y sobre todo en las granadinas tras 1492, al convertirse la capital nazarí en el estandarte de la política real.

La respuesta la estamos viendo desde las páginas anteriores. El concepto de "asimilación" es fundamental. Retomemos una vez más la idea de "necesidad" desarrollada por J. Bony¹⁰². Muchos historiadores han visto necesario un arte peculiar vinculado a un sector de la población, a unos materiales y a unas coyunturas históricas, sin duda particulares, definidas por la llamada "Reconquista". Volviendo al trabajo de Boswell¹⁰³, compartimos con él que hay que tener más cuidado y sensibilidad antes de utilizar con cierta alegría conceptos como la convivencia o la tolerancia, si no queremos faltar al rigor histórico.

9.3. La terminología debe ayudar en la comprensión de la realidad.

Si por lo general la *teoría de los estilos* emanada de la historiografía del siglo XIX está siendo poco a poco

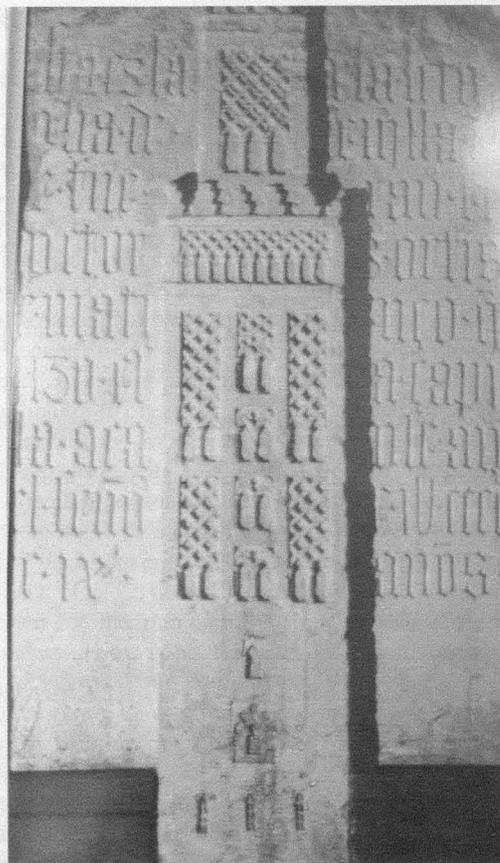


Fig. 17. Imagen de la Giralda de Sevilla. Lápida fundacional de la capilla de Sancho Ortiz de Matienzo, 1499. Villasana de Mena (Burgos).

superada en aquellas áreas de la arquitectura en las que no encontramos edificios de clara definición, no es serio utilizar un mismo vocablo que varía de significado según el autor que lo utilice. No parece justo referirnos de igual manera ante realidades tan diferentes como la encarnada en los campanarios de Teruel, las iglesias de la Moraña abulense, los palacios de Toledo, Santa Clara de Tordesillas, el Alcázar de Sevilla, los monasterios de Guadalupe o del Parral, o los palacios de Córdoba del siglo XIV. Hace ya muchos años George Marçais hizo esta puntualización, y le llamaba la atención que bajo la misma denominación pudieran encontrarse arquitecturas de tan diferente naturaleza. Con gran tino habló sobre lo que bebe en lo tradicional y aquello que es importado, refiriéndose en particular a las obras de Pedro I, construidas en el mismo ambiente que existía en Granada¹⁰⁴.

Resumiendo, consideramos desafortunado el empleo del término "mudéjar", ante la confusión que siempre le acompaña. Por cierto, especialmente acertado nos parece

el término de “albañilería románica” utilizado por Manuel Valdés¹⁰⁵.

Había todo un mundo que se identificaba con lo que hoy llamaríamos arte hispanomusulmán o andalusí, sin más distinciones. Esa realidad material la distinguían con el término medieval “de lo morisco”, reivindicado por parte de la historiografía¹⁰⁶

Fueron muchos los términos utilizados por los cristianos para referirse a todo aquello que identificaban con el mundo andalusí. Bernard Richard ha estudiado una serie de crónicas bajomedievales, señalando los distintos términos con que aparecen aludidos los musulmanes¹⁰⁷. Éstos principalmente son: sarracenos, ismaelitas, caldeos, moros, bárbaros y agarenos. Respecto al mundo que afecta al contexto material, prevaleció por encima de todos el de lo “morisco”. En las fuentes escritas de los siglos XIV y XV, hallamos ejemplos muy significativos. El *Libro del Buen Amor*¹⁰⁸ nos habla de instrumentos musicales: “guitarra morisca¹⁰⁹” y “rabé morisco¹¹⁰”. En el *Libro del Caballero Zifar*¹¹¹, también del siglo XIV, se nos describe una “qubba” del trono en medio de un jardín, con bóveda de obra morisca: “...levaron al emperador a un vergel que tenía çercado de alto muro dentro en la villa, en que estava labrada una alcoba muy alta a bóveda, e la bóveda era toda labrada de obra morisca...”

No ganamos nada al intentar reducir la gran diversidad de matices existente en un alto porcentaje de edificios de la España bajomedieval con el denominado estilo mudéjar que no es capaz de explicarnos la rica conjugación de formas, espacios y funciones de orígenes diversos, que pertenecieron a toda una sociedad en su conjunto, independientemente de su origen étnico o religioso. “Estilo mudéjar” que cambia continuamente de significado según el autor que lo utilice. Por ello, deberíamos recurrir a baremos menos confusos, de carácter cronológico y geográfico.

A MODO DE CONCLUSIÓN. ADMIRACIÓN Y EMULACIÓN DE CIERTOS EDIFICIOS ANDALUSÍES.

Terminamos con el mismo edificio con el que iniciábamos este estudio: la mezquita de Córdoba. Esta joya de la arquitectura aparece continuamente valorada en las fuentes escritas, y en la primera mitad del siglo XIV el nieto de Fernando III el Santo, don Juan Manuel, dedicó uno de sus cuentos del Conde Lucanor, a la aljama cordobesa y en particular a la etapa de Al-Hakam II, por su excepcionalidad. Es muy revelador que don Juan Manuel sea consciente de que la mezquita es fruto de varias eta-

pas constructivas, y por otra parte no vuelve a detenerse en ningún otro edificio, ni cristiano ni musulmán, en su vasta obra literaria¹¹². La Mezquita de Córdoba fue “adoptada” sin ambages. Hemos aludido a los merlones y a las bóvedas de nervios entrecruzados y a sus tempranos ecos en edificios cristianos. Su asimilación se fue profundizando a lo largo de los siglos XIII y XIV, y así vemos como se hace alusión a ella en las fachadas de muchos edificios, caso de Santiago del Arrabal en Toledo¹¹³, donde se emula y reinterpreta la fachada de acceso al mihrab, la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río donde se reelabora la famosa cupula de nervios de la macsura, o en la Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas en cuyos muros interiores, y en relieve, se hace alusión deliberada del sistema constructivo de las arquerías del oratorio cordobés. No debe descartarse que en todos estos ejemplos, las formas estuvieran impregnadas de la santidad y el prestigio del que gozaban en la mezquita omeya más importante de Occidente. Con la Alhambra de Granada terminó sucediendo algo parecido y así vemos por ejemplo como las puertas de entrada a la ciudad palatina son emuladas en los accesos de algunas iglesias castellanas, como de hecho sucede en la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos de Valladolid (Fig.15), fundada por el Almirante de Castilla, e hijo de Enrique II, Fadrique Enríquez¹¹⁴. Su fachada occidental remite deliberadamente a las puertas monumentales de la ciudadela nazarí, y en particular recuerda a la Puerta de los Siete Suelos (Fig.16). Después, todas estas obras que emulaban construcciones andalusíes influirían a su vez en otras de los alrededores. ¿Cuánto tiempo debe transcurrir para que un elemento (técnico, formal, decorativo, simbólico) asimilado forme parte de la tradición? ¿No distorsionamos la realidad al querer buscar los orígenes remotos de cualquier elemento constructivo? ¿En cuantas ocasiones nos encontramos ante un promotor o un maestro preocupado por los diferentes orígenes de todo lo que constituía la tradición constructiva local?

Hubo promotores que tuvieron la intención de emular edificios andalusíes, en mayor o menor grado, y que contaron con la sensibilidad suficiente para valorar, cuidar y conservar conscientemente algunas de las obras arquitectónicas más emblemáticas de Al-Andalus. No deja de ser significativo que Sancho Ortiz de Matienzo, tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla y canónigo de la catedral hispalense, mandase esculpir la Giralda sobre la lápida fundacional de una capilla en la parroquia de su pueblo natal de Villasana de Mena, al norte de la provincia de Burgos, en el año de 1499, según reza la inscripción que aún rodea la imagen del famoso alminar¹¹⁵(Fig.17).

NOTAS

- ¹ El término "aljamía" hace alusión a las lenguas que sin ser árabes son escritas con caracteres arábigos. En la España medieval un texto aljamiado era aquél que escrito con grafía árabe sonaba al ser leído como las lenguas romances, por ejemplo en castellano. Son muchos los textos aljamiados conservados, especialmente literarios, siendo el más famoso de ellos el *Poema de Yusuf*. La aljamía constituye por lo tanto uno de los capítulos más singulares de la literatura medieval española. Hemos creído que este término prestado podría ayudarnos a comprender mejor la realidad arquitectónica de la España Medieval.
- ² L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*. Ars Hispaniae, V, Madrid, 1952.
- ³ L. TORRES BALBÁS, *Arte Hispanoalmohade, Arte Nazarí o Granadino y Arte Mudéjar*, Ars Hispaniae, IV, Madrid, 1949.
- ⁴ Nos gustaría recordar el enfoque del trabajo de I.G. BANGO TORVISO, *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Historia de España, nº11, Madrid 1995.
- ⁵ T. PÉREZ HIGUERA, "Los alcázares y palacios hispano-musulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana", en M. A. CASTILLO (edit.), *Los alcázares reales*, Madrid, 2001, pp.37-58.
- ⁶ Para comprender dichos procesos véanse los siguientes trabajos de S. CALVO CAPILLA, "Las iglesias, kanisa, y su conversión en mezquitas" en *Estudios sobre arquitectura religiosa en al-Andalus: las pequeñas mezquitas en su contexto histórico y cultural*, Tesis Doctoral en Microfichas, Madrid, 2001, t.I, pp.34-55; y para la conversión de mezquitas en iglesias, "La mezquita de Bab al-Mardum y el proceso de consagración de pequeñas mezquitas en Toledo (s.XII-XIII)", *Al-Qantara*, XX, (1999), pp.299-330.
- ⁷ A. JIMÉNEZ MARTÍN, *La mezquita de Córdoba*, Cuadernos de Arte Español nº 97, Madrid, 1993, p.14.
- ⁸ J. C. RUIZ SOUZA, "La fachada luminosa de Al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Hipótesis para el debate", *Madrider Mitteilungen*, 42, (2001), pp.432-445.
- ⁹ J. DODDS, "La Gran Mezquita de Córdoba", *Al-Andalus: Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, pp.11-25. Son de gran interés las comparaciones que realiza entre el edificio cordobés y otras construcciones altomedievales cristianas en J. Dodds, *Architecture and ideology in early medieval Spain*, University Park, Pennsylvania, 1990.
- ¹⁰ I. BANGO TORVISO, "El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, vols. IX-X, (1997-1998), p.59 y ss.
- ¹¹ Sobre todo este largo período de "particularismo hispano" y sus cualidades véase I.G. BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico*, Madrid, 1989, e ID., *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Summa Artis, VIII-II, Madrid, 2001.
- ¹² I. G. BANGO TORVISO, "Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media", *Revisión del Arte medieval en Euskal Herria. Cuad.Secc.Artes Plást.Monum.*, nº 15, (1996), pp.15-28.
- ¹³ Espacios abovedados con cañón, uso de arcos fajones, muros con contrafuertes, utilización de columnas... I.G.BANGO TORVISO, "Una arquitectura técnicamente románica", en ID., *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, 1994, pp. 88 y ss.
- ¹⁴ I. G. BANGO TORVISO, "La part oriental dels temples de l'abat-bisbe-Oliba", *Quaderns d'estudis medievals*, nº 23-24, (1988), pp.51-66.
- ¹⁵ I. G. BANGO TORVISO, *El Románico en España*, Madrid, 1994, pp.230-232.
- ¹⁶ Respecto a las iglesias, uso generalizado de una o tres naves, crucero marcado en planta, gran desarrollo de las cabeceras con o sin girola, etc.
- ¹⁷ I. G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, vol.IV, (1992), pp.93-132.
- ¹⁸ Desarrollamos este proceso en nuestra tesis doctoral *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*, Tesis en microfichas (U.A.M), Madrid, 2000, vol.I, pp. 12-31.
- ¹⁹ Véase al respecto, E. LAMBERT, "Les voutes nervées hispano-musulmanes du XI siècle et leur influence possible sur l'art chrétien", *Hesperis*, VIII, (1928), pp.147-176.
- ²⁰ P. MARFIL RUIZ, "Nuevos datos para el conocimiento del lucernario de Al-Hakam II en la Capilla de Villaviciosa de la Mezquita de Córdoba", *Qáirtuba*, III, (1998), p.252 y ss.
- ²¹ Resulta interesante la lectura de J. GAUTIER-DALCHÉ, "Islam et chrétienté en Espagne au XIIème siècle: contribution á l'étude de la notion de frontière", *Hesperis*, XLVII, (1959), pp.183-217. En este trabajo, aunque el tema se ha retomado con posterioridad en infinidad de ocasiones, vemos claramente esa ambigüedad que era la frontera, la existencia de esos terrenos que cambiaban continuamente de bando. Sólo cuando finalmente quede aislado el Reino de Granada, sí se puede hablar de una línea fronteriza mucho más clara, como aún se refleja por la toponimia.
- ²² Fundamentales al respecto son los trabajos de Manuel González Jiménez, por ejemplo, "Poblamiento de la Baja Edad Andaluza: de la repoblación a la crisis (1250-1350)", en *Europa en los umbrales de la crisis (1250-1350)*, XXI Semana de Estudios Medievales. Estella'94, Pamplona, 1995, pp. 63-86.
- ²³ M. A. LADERO QUESADA, "La Corona de Castilla: transformaciones y crisis políticas. 1250-1350", en *Europa en los umbrales de la crisis (1250-1350)*, XXI Semana de estudios medievales, Estella'94, Pamplona, 1995, p.284.
- ²⁴ Junto a las obras de carácter general, podemos citar algunos trabajos que han tratado con mayor dedicación este fenómeno: D. ANGULO ÍÑIGUEZ *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932; M^o Á. JORDANO BARBUJO, *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba. Desde la Reconquista al inicio del Renacimiento*, Córdoba, 1996; E. PAREJA LÓPEZ (dir.), *El Arte de la Reconquista Cristiana*, Historia del Arte en Andalucía, Vol. III, Vitoria, 1994, especialmente pp.26-250.

- ²⁵ Es habitual que en las artes suntuarias puedan aparecer motivos decorativos muy retardatarios al igual que en las telas y en las yeserías arquitectónicas que las imitan.
- ²⁶ M. T. D'ALVERNY, "The Arabic impact on the Western Word", *The Year 1200*, New York, 1970, vol.II, pp. 231-238. La autora estudia el momento en que se culmina el interés por conocer, interpretar y traducir las distintas fuentes hebreas y musulmanas depositadas en la Península, y como suscitaron el interés de toda la intelectualidad europea, lo que produjo la visita de estudiosos de Inglaterra, Alemania o Italia.
- ²⁷ Hemos tratado este aspecto en "Notas sobre Arquitectura Hispanomusulmana: Asimilación y Encuentro en Al-Andalus", *Encuentro*, nº.346, febrero de 2001, 15 págs.
- ²⁸ I. G. BANGO TORVISO, "Judíos, moros y cristianos bajo la autoridad del rey" en *Memoria de Sefarad*, I.G.Bango Torviso (comisario), Madrid, 2002, pp.259-265.
- ²⁹ M. A. LADERO QUESADA, *Granada. Historia de un país islámico (1232-1571)*, Madrid, 1989, pp.157-165. Bajo el epígrafe de "Paz Insólita (1350-1406)", Ladero penetra en las diferentes circunstancias que posibilitaron este curioso apartado de relaciones entre Castilla y de Granada.
- ³⁰ El fortalecimiento del Poder Real constituye uno de los pilares en que se fundamenta el nacimiento de lo que se ha llamado Estado Moderno. Véase al respecto A. Rucquoi (coord.), *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Valladolid, 1987, aproximación esencial al tema gracias al conjunto de artículos de Isabel Beceiro, Julio Valdeón, Adeline Rucquoi, Peter Linehan, Jean-Pierre Molenat, Luis Vicente Díaz Martín, Hilario Casado, José Sánchez Herrero, Antonio García y García, Denis Menjot y de Teófilo F. Ruiz. Igualmente interesante respecto al papel desempeñado por la Iglesia con la dinastía Trastámara, J. M. Nieto Soria, *Iglesia y Génesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Madrid, 1993.
- ³¹ J. GAUTIER-DALCHÉ, "L'Histoire castillane dans la première moitié du XIVe siècle", *Anuario de Estudios Medievales*, Vol. VII, (1970-1971), pp.239-252. Establece una interesante relación entre la llegada al poder de Sancho IV y de Enrique II.
- ³² Las crónicas son muy elocuentes al respecto. En la *Crónica de Alfonso X*, cap. IX, (*Crónica de los Reyes de Castilla*, B.A.E., vol.66, Madrid 1953) se habla de *Las Partidas* del monarca, iniciadas en tiempos de Fernando III. Su contenido venía a completar las grandes insuficiencias en las que incurrián la gran variedad de fueros que existían en el reino. Las reacciones nobiliarias son continuas. En el cap. XXIII, y siguientes, vemos la queja de los nobles por el miedo que tenían de que se iniciase un proceso de falta de respeto a los privilegios consuetudinarios. Es decir, nos encontramos ante el rechazo a *Las Partidas*. Las protestas continúan, los poderosos del reino conminan al monarca para que se vuelva a la situación legal de tiempos de Fernando III (Caps. XXXIX, XL). El infante don Felipe, parece que era el encargado de aunar todas las protestas en contra de su hermano Alfonso, al cual piden que convoque Cortes. Las pretensiones de tomar el cargo de Emperador por parte de Alfonso X, la muerte de su heredero Fernando de la Cerda en Ciudad Real en 1275, y la postura de su otro hijo Sancho al autodeclararse nuevo heredero, junto a la crisis económica y al descontento de la nobleza por el tema de los fueros, ocasionaron el fracaso de todas las intenciones del Rey Sabio. En 1282 se sublevó Sancho contra su padre, abanderándose en Valladolid como el defensor de todos los derechos cuestionados por su progenitor.
- ³³ Véase especialmente J.VALDEÓN, "Las Cortes de Castilla y León en tiempos de Pedro I y los primeros trastámaras (1350-1406)", en *Las Cortes de Castilla y León en la Edad Media*, Valladolid, 1988, vol.I, pp.185-217. El autor nos escribe sobre el período de Pedro, como un momento de desprecio hacia dicho sistema, mientras que el reinado de Juan I se caracteriza justo por lo contrario, como ya explicó Luis Suárez Fernández (*Historia del Reinado de Juan I de Castilla*, Tomo I. Estudio, Madrid, 1977; *Monarquía hispana y Revolución Trastámara*, Madrid, 1994) en sus numerosos trabajos dedicados a este monarca, hablando del "apogeo del sistema de Cortes".
- ³⁴ Sin duda se trataba de Ibn al-Jatib, como ya supuso A.MUJTAR AL-ABBADI, *El reino de Granada en la época de Muhammad V*, Madrid, 1973, esp. pp. 70-71.
- ³⁵ L. V. DÍAZ MARTÍN, *Pedro I, 1350-1369*, Colección Reyes de Castilla y León VI, Palencia, 1995, en la interesante introducción (pp.11-25) se nos avisa sobre las particulares circunstancias que han rodeado el estudio de este soberano, frente al resto de monarcas.
- ³⁶ Sobre la embajada de Ibn Jaldún a la corte de Sevilla: A.Cheddadi (trad.), *Ibn Khaldún. Le Voyage d'Occident et d'Orient*, París, 1980, p.91; y del mismo autor, "A propos d'une ambassade d'Ibn Khaldun auprès de Pierre le Cruel", *Hesperis-Tamuda*, 20-21, (1982-83), pp. 5-23. Ambos trabajos se basan en la propia autobiografía escrita por Jaldún.
- ³⁷ Ahmad Mujtar al-Abbadi (*op. cit.*, pp. 70-71) apoya esta hipótesis teniendo en cuenta el gran conocimiento que mostraba tener el granadino de ciertos acontecimientos sucedidos en Castilla, como si hubiera estado en ellos, cuando sabemos que no fue así. Ibn al-Jatib está perfectamente enterado de los acontecimientos de la batalla de Nájera de 1367, hecho que pudo deberse, como defiende Mujtar al-Abbadi, a que Pedro se lo relató por carta con todo lujo de detalles.
- ³⁸ "A propos d'une ambassade...", *op. cit.*, pp.13-14.
- ³⁹ Recordemos algunos ejemplos. La corte de Carlo Magno y su Schola Palatina dirigida por Alcuino de York, el reinado de Federico II y la fundación de la universidad de Nápoles en 1224. Carlos VI de Bohemia y la fundación de la primera universidad al este del Rhin, en Praga, en 1348.
- ⁴⁰ Prólogo de su "Crónica Abreviada". *Obras completas* (José Manuel Blecua ed.), Madrid, 1983, T.II, pág.575.
- ⁴¹ R. ARIÉ, *El reino Nasrí de Granada*, Madrid, 1992, pág.197.
- ⁴² Sobre el palacio en al-Andalus véase principalmente: J.Navarro Palazón, *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII*, Barcelona, 1995, y A. ORIHUELA UZAL, *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996.
- ⁴³ Sobre el palacio medieval y su estancia principal en Europa véase: A.RENOUX (dir.), *Palais Royaux et princiers au moyen age*, Actes du colloque international du Mans, octubre 1994, Le Mans, 1996; A.RENOUX (DIR.), *Aux marches du palais. Qu'est-ce-qu'un palais médiéval?* Actes du VII Congrès International d'Archeologie Médiévale. Le Mans - Mayenne 9-11 septembre 1999, Université du Maine 2001. M.THOMPSON, *The medieval hall. The basis of secular domestic life, 600-1600 A.D.*, Hants, 1995.
- ⁴⁴ A. GARCÍA FLORES y J. C. RUIZ SOUZA, "El Palacio de María de Molina y el Monasterio de las Huelgas de Valladolid: Un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas", *Reales Sitios*, XLI, n.º 160, (2004), pp.2-13.
- ⁴⁵ A. ALMAGRO GORBEA, "El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla", *Al-Qantara*, XX, (1990), pp.331-376.

- 46 E. LAMBERT, "L'art gothique à Séville après la Reconquête" en *Revue Archeologique*, (1932), nov-déc, pp. 155-165. Reeditado en *Études médiévales*, Toulouse, 1956 vol.III, pp.162-171.
- 47 P. DUVOURG-NOVES, "Le style gothique français et les alcazars chrétiens de Séville et de Cordoue (XIII Siècle)", *Actes du 94 congrès national des sociétés savantes, Pau 1969*, París, 1971 pp.165-185. El autor establece la relación con el complejo palatino de la isla de la Cité de París. Sugiere la posibilidad de que pudiera existir una capilla de dos pisos, al igual que la Sainte-Chapelle (pp.167-168). Cómez Ramos no ve muy probable dicha teoría ("El Alcázar de Sevilla en dos ejemplos de dominación cultural: Alfonso X el Sabio y Pedro I el Cruel", en *Espanien und der Orient Im Frühen und hohen Mittelalter, Kolloquium Berlin 1991*, Mainz, pp. 157-164, esp.163); nosotros tampoco.
- 48 J. C.RUIZ SOUZA, "Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios contrapuestos (siglos XIII-XIV)". *Actas del V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid 1999*, Valladolid 2001, vol.2, pp.851-860. ID. "El Patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio.", *Al-Qantara*, XIX, (1998), pp. 315-335.
- 49 Cuya verdadera dimensión política ha sido recientemente puesta al descubierto gracias a la planimetría realizada por la *Escuela de Estudios Árabes* de Granada A.ALMAGRO GORBEA (dir.), *Planimetría del Alcázar de Sevilla*, Granada, 2000.
- 50 Andén aparecido recientemente tras la excavación del Patio de las Doncellas: M.A.TABALES, "Investigaciones arqueológicas en el Patio de las Doncellas", *Apuntes del Alcázar*, n.º4, (2003), pp.6-25.
- 51 J. C. RUIZ SOUZA, "Tipología, uso y función del Palacio de Comares: nuevas lecturas y aportaciones sobre la arquitectura palatina", *Cuadernos de la Alhambra*, (2004), en prensa. En este trabajo hemos estudiado las posibles conexiones entre ambos palacios.
- 52 D. BEHRENS-ABOUSEIF, "The citadel of Cairo: stage for mamluk ceremonial", *Annales Islamologiques*, nº24, (1988), pp. 25-79, y N.O.RABBAT, *The Citadel of Cairo. A new interpretation of Royal Mamluk Architecture*, Islamic History and Civilization. Studies and Texts, Vol.14, Leiden-New York, 1995.
- 53 J. C. RUIZ SOUZA, "La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, (2000), pp.9-24; ID., "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M)*, vol.XIII, (2001), pp.9-36.
- 54 *Crónica de Alfonso XI*, B.A.E., Madrid, 1953, vol.66, cap.CCC.
- 55 R. LÓPEZ GUZMÁN, "Los espacios de la monarquía: Granada en los albores del renacimiento", M.A.CASTILLO (edi.), *Los alcázares reales*, Madrid, 2001, pp. 145-166.
- 56 J. C. RUIZ SOUZA, "La planta centralizada..." *op. cit.*
- 57 En muchas portadas islámicas aparecen ciertos símbolos como las llaves y las manos.
- 58 J. M. DE AZCÁRATE, "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, XXIV, (1951), pp.307-319.
- 59 Resepto a nuestro punto de vista sobre el llamado mudéjar toledano y el arte nazarí véase: C.RALLO GRUSS y J.C.RUIZ SOUZA, "El Palacio de Ruy López Dávalos y sus bocetos inéditos en la sinagoga del Tránsito: estudio de sus yeserías en el contexto artístico de 1361", *Al-Qantara*, XX, (1999), pp.1-21.
- 60 J. M. DE AZCÁRATE, "La fachada..." *op. cit.* Igualmente llama la atención la falta de relación con los modelos italianos al estudiar los palacios bajomedievales castellanos, y considera casuales los parecidos.
- 61 Se puede tener un amplio panorama de los palacios italianos en el clásico trabajo: K.A. HAUPT; *L'architecture des palais italiens du XIIIe au XVIIe siècle*, 3 vols., París 1930. En dicha publicación es muy interesante la compilación de planos, fotografías y dibujos, en muchas ocasiones anteriores a intervenciones posteriores de restauración.
- 62 Se trata de una reproducción moderna ya que la primitiva fue destruida durante la Revolución.
- 63 Véase una fotografía de dicha portada en J.A.GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961.p.228.
- 64 Puede verse un buen repertorio de madrasas en L.GOLVIN, *La madrasa médiévale*, Aix-en-Provence, 1995; y en R.HILLENBRAND, *Islamic Architecture*, Nueva York, 1994, pp.173-251.
- 65 L. TORRES BALBÁS, "El Maristán de Granada", *Al-Andalus*, IX, (1944), pp.481-498.
- 66 Véase su reconstrucción en J. CASTILLA BRAZALES Y A.ORIHUELA UZAL, *En busca de la Granada andalusí*, Granada, 2002, pp.108-109.
- 67 J. C. RUIZ SOUZA, "El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Zāwiya y Tumba de Muhammad V?", *Al-Qantara*, XXII, (2001), vol. XXII/1, pp.77-120.
- 68 F. HUERTA ALCALDE, *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, 1990, p.275.
- 69 Respecto al análisis comparado entre la universidad y la madrasa véase: G. MAKDISI, "Madrasa and University in the Middle Ages", *Studia Islamica*, XXXII, (1970), pp.255-264; ID. "The madrasa as a charitable trust and the university as a corporation in the Middle Age", *Vº Congrès international d'arabisants et d'islamists*, Bruxelles, 1970; G.MAKDISI, D.SOURDEL Y J.SOURDEL-THOMINE (dirs.), *Islam et Occident au Moyen Age. L'enseignement en Islam et en Occident au Moyen Age*, Colloques internationaux de la Napoule (France), session des 25-28 octobre 1976, París 1977 (Tirada a parte del tomo XLIV (1976) de *Revue des Études Islamiques*)
- 70 F. MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p.181.
- 71 O. CUELLA, *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, 1984.
- 72 BORRÁS GUALIS, Gonzalo, 1996, "Introducción: El arte mudéjar, un fenómeno hispánico", *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, 1996, pp. 13-29.
- 73 El valor de la normativa restrictiva, y más cuando se repite en tantas ocasiones, alude a su incumplimiento, o lo que es igual, nos permite conocer cuales eran los hábitos de comportamiento de la población.
- 74 En el *Ordenamiento de menestrales y posturas otorgado a las ciudades villas y lugares del arzobispado de Toledo y obispado de Cuenca*, dado en las Cortes de Valladolid de 1351. En la cláusula nº 15 se hace mención del oficio de calero, y del precio de la cal, así como de los dos tipos de yesos que se utilizaban, el pardo y el blanco. En las cláusulas siguientes encontramos interesantes datos sobre otros materiales y oficios. Véase *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, edición de Manuel Colmeiro, Madrid 1863, Vol. II, pp.75 y ss.

- 75 Festividades, relaciones entre las tres comunidades religiosas, ostentación del lujo, vestiduras, normativas legales que afectaban a temas de lo más variado: herencia, prostitución, impuestos, delitos, amas de cría etc.
- 76 *Ordenamientos de menestrales y peticiones...*, las Cortes de Valladolid de 1351 (Manuel Colmeiro -edit.-, *op. cit.*, vol. II, pp.75 y ss.)
- 77 O. CUELLA, *op. cit.*
- 78 Nos gustaría señalar el interés que tuvo el seminario *Los oficios de la construcción y organización de las obras en el proceso de evolución de la arquitectura española (1250-1550)*, celebrado en la Casa de Velázquez, coordinado por René Carrasco durante los días 22 y 23 de marzo de 1999. Participaron los siguientes especialistas: Arturo Zaragoza, Aurea de la Morena, Philippe Bernardi, Joan Domenege, Gema Palomo Fernández, Alain Girard, Victoria Almuní, Amadeo Serra, María Carbonell, Carmen Gómez Urdáñez, Bruno Tollon, y Rene Carrasco.
- 79 J. Cl. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998.
- 80 Poco a poco se va conociendo más sobre el trabajo, y su organización, en las canteras de los grandes edificios medievales, entre otros autores destacamos: A. CHAUVEL "Étude sur la taille des pierres au moyen âge", *Bulletin Monumental*, T.93, (1934), pp.435- 450; L. LEFRANÇOIS-PILLION, *Maitres d'oeuvre et tailleurs de pierre des cathédrales*, París, 1949; P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales*, París, 1953; M. AUBERT, "La construction au Moyen Âge", *Bulletin Monumental*, n.º.118, (1960), pp.241-259, y n.º 119, (1961), pp.7-323; J. GIMPEL, *Les bâtisseurs des cathédrales*, París, 1958; D. KIMPEL, "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique", *Bulletin Monumental*, n.º.135, (1977), pp. 195-222; A. ERLANDE-BRANDEMBURG, 1989; *La Cathédrale*, París, 1989, pp. 275-290, y *Quand les cathédrales étaient peintes*, París, 1993, pp.89-127; R. RECHT -dir.- *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Strasbourg, 1989, etc.
- 81 Podemos citar el ejemplo de la construcción del puente de Notre-Dame de París, realizado a finales del siglo XV. En él trabajaron cinco talleres dirigidos cada uno de ellos por un maestro diferente, y cada cuadrillas tenía su marca particular. Se podrían citar muchos ejemplos referidos a los más diversos temas (erección de ingenios mecánicos, especialización en materiales, desarrollo de la talla de la piedra, técnicas, diferencia de precios, distintas fórmulas de organización de las cuadrillas etc.), para lo cual remitimos a la bibliografía de la nota anterior.
- 82 J. YARZA LUACES, *La Edad Media*, en *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1980, pág.256: "...unas de las partes más mudéjarizadas, Valencia, no lo refleja en su arte."
- 83 C. ABAD CASTRO, *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo*, Toledo 1991, Vol.I, pág.249. La autora hace una interesante reflexión acerca de la "voluntariedad mudéjar" de ciertos edificios, hablando específicamente de Santiago del Arrabal.
- 84 J. BOSWELL, *The Royal treasure. Muslim Communities under the Crown of Aragón in the Fourteenth Century*, New Haven, London 1977.
- 85 No debemos olvidar otros importantes trabajos que han abordado el tema. La revista *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, en sus números 63-64 (1992), dedicó un volumen monográfico a las minorías religiosas de la España medieval, pudiéndose destacar los artículos de M^o. Teresa Ferrer y Mallol, Jean Pierre Molenat, Denis Menjot o de Pierre Guichard. Remitimos a ellos y a la bibliografía que presentan. También queremos recordar el catálogo *Convivencia* (edits. Vivian B. Mann, Jerrilynn D. Dodds, y Thomas F. Glick), publicado por The Jewish Museum de Nueva York en 1992 con motivo de una exposición allí celebrada. En dicho libro encontraremos un conjunto de artículos en los que se tratan muy diversos temas que incluyen aspectos artísticos, literarios, científicos etc. Especialmente interesante para este capítulo que ahora desarrollamos es la introducción elaborada por Thomas F.Glick ("Convivencia: An Introductory note" pp.1-9). En ella se apunta un término que alude de mejor manera a la realidad de la España bajomedieval: "Coexistencia".
- 86 J. BOSWELL, *op. cit.*, pág. 406: *The Mudéjars were an imperfectly assimilated element in a culture dedicated to stability, homogeneity and tradition.*
- 87 E. MITRE FERNÁNDEZ, *Los judíos de Castilla en tiempo de Enrique III. El pogrom de 1391*, Zaragoza, 1994.
- 88 J. BOSWELL, *op.cit.*, pág. 402.
- 89 *IBID.* pág. 403.
- 90 *ID.* pp. 323-370.
- 91 *ID.* pp. 376 y ss.
- 92 *ID.* pp. 375.
- 93 M. COLMEIRO, *op. cit.*, Vol. III, Cortes de Burgos de 1366/67, pp.144-155.
- 94 M. A. LADERO QUESADA, "Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media", en *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*, Granada, 1989, pp.11-89, esp. pp.62-80.
- 95 *IDEM*, pág.75.
- 96 J. BOSWELL, *op. cit.*, pp.29-62.
- 97 M. A. LADERO QUESADA, "La population mudéjare, état de la question et documentation chretienne en Castille", *Minorités religieuses dans l'Espagne Médiévale, Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, n° 63-64, (1992/1-2), pp.131-142, esp.p.132, nota 6.
- 98 L. PILES-ROS, *Estudio documental sobre el Bayle General de Valencia*, Valencia, 1970, doc. 7, pág.314.
- 99 El "Bayle" era un alto funcionario con amplias competencias, que representaba los intereses del monarca en Valencia.
- 100 A. DE LA TORRE Y DEL CERRO, "Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra", *Anuario del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, (1935), pp.249-255, esp.p.254.
- 101 R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid 1993, pp.501-502. Los Reyes Católicos ordenan construir las nuevas estancias en la Aljafería en 1488. Cuatro años más tarde parte de los operarios son mandados a Granada mientras continúan los trabajos en Zaragoza.
- 102 J. BONY, "The Génesis of Gothic: Accident or Necessity? The third Franz Philipp Memorial Lecture in the History of Art, Melbourne 1978.", *Australian Journal of Art*, 2, (1978), pp.17-31.
- 103 J. BOSWELL, *op. cit.*, pág.406.

- ¹⁰⁴ G. MARÇAIS, "L'art musulman d'Espagne", *Hesperis*, XXII, (1936), pp. 105-112. En este trabajo además de llamar la atención sobre la problemática del término mudéjar, que toca solo de forma lateral, también pone el dedo en la llaga al hacer extensible su desconfianza con el otro término de la discordia "el mozárabe". Retomemos las palabras de Marçais: "Entre l'art mozarabe et l'art mudéjar existent d'ailleurs de curieux rapports, qui sont encore loin de nous être clairs." pág. 112.
- ¹⁰⁵ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Arte de los siglos XII a XV y Cultura Mudéjar", en *Historia del Arte en Castilla y León. Arte Mudéjar*. Valladolid, 1994, vol.IV, pp.9-128. En el mapa que nos presenta en la pág. 19, compartimos la utilización que hace de este término para referirse a la mayor parte de construcciones medievales de ladrillo de Castilla y León. Consideramos muy acertada su calificación de arte Hispano-Musulmán, a edificios como Santa Clara de Tordesillas, o a los restos andalusíes del monasterio de las Huelgas Reales de Burgos.
- ¹⁰⁶ Caso de Isidro Bango, o Fernando Marías para la arquitectura o Carmen Rallo para la pintura, entre otros. De gran interés nos parecen las reflexiones que al respecto realiza I.G. Bango Torviso, "El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media", *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Monográfica Arte y Arqueología, n° 18, Granada, 1993, pp. 109-123,esp. pág.113.
- ¹⁰⁷ B. RICHARD, "L'Islam et les Musulmans chez les chroniqueurs castillans du milieu du Moyen Age", *Hesperis-Tamuda*, XII, (1971), pp. 107-132. Para la elaboración de su estudio utiliza: *Chronica Adefonsi Imperatoris* del Obispo de Astorga, *Crónica latina de los reyes de Castilla* del Obispo de Plasencia, *Chronicon Mundi* del obispo de Tuy, *De Rebus Hispaniae* y la *Historia Arabun de Rodrigo Jiménez de Rada*, y la *Primera Crónica General* de Alfonso X.
- ¹⁰⁸ Edición de Alberto Blecuca, Madrid, 1992.
- ¹⁰⁹ Estrofa n°. 1228.
- ¹¹⁰ Estrofa n°. 1230.
- ¹¹¹ Edición de Joaquín González Muela, Madrid, 1982, pág.427.
- ¹¹² DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, en J.M. Blecuca (edit.), *Obras Completas*, Madrid, 1983, V.II. cuento XLI.
- ¹¹³ Para el estudio de los edificios religiosos de la amplia diócesis de toledo es imprescindible el trabajo de C.ABAD CASTRO, *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, 2 vols., Toledo, 1991.
- ¹¹⁴ A. TOVAR, "La iglesia de San Andrés, de Aguilar de Campos.", *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología de Valladolid*, T.I, (1932-33), pp.16-26
- ¹¹⁵ L. TORRES BALBÁS, "Reproducciones de la Giralda anteriores a su reforma en el siglo XVI", *Al-Andalus*, VI, (1941), pp.216-229, esp.pp.223-225.

La capilla funeraria de los Vélez en la catedral de Murcia.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

La capilla de los Vélez en la catedral de Murcia es el último de los tres grandes recintos funerarios nobiliarios del siglo XV en España. Comenzada hacia 1490¹, se concluyó en 1507 a tenor de la inscripción que en letras góticas corre a lo largo del perímetro alto de sus muros, inscripción que reza así:

“ESTA OBRA MANDO HAZER EL MUI MAGNIFICO SEÑOR DON JUAN CHACON, ADELANTADO DE MURCIA, SEÑOR DE CARTAGENA. ACABOLA SU HIJO DON PEDRO FAJARDO, MARQUEZ DE VELEZ, ADELANTADO DE MURCIA, AÑO DE MILL E QUINIENTOS SIETE A QUINZE DE OCTUBRE”².

Así como la capilla del Condestable fue fabricada en la catedral de Burgos en memoria de don Pedro Fernández de Velasco, muerto por los moros en la guerra de Granada, la capilla murciana fue erigida por los Adelantados de Murcia para conmemorar sus hazañas bélicas tanto en la guerra granadina como en la primera rebelión de los moriscos en las Alpujarras en el año 1500. Por otro lado el primer estímulo para que Juan Chacón se decidiese a levantar una fastuosa capilla funeraria partió seguramente de su padre Gonzalo Chacón, paje primero, compañero de armas y cronista entusiasta de don Álvaro de Luna. Al final de dicha Crónica alabó sin reservas la capilla que don Álvaro había hecho labrar en la catedral de Toledo, encomiándola como “la más notable, rica e suntuosa capilla e enterramiento suyo que en las Españas e aun en la mayor parte del mundo se pudiese hallar”³. Ello le impulsó, cuando era ayo de la princesa Isabel y de su hermano el infante don Alfonso, aún muy jóvenes, a llevarles a admirar en Toledo la capilla funeraria del Maestre de Santiago, según lo cuenta él mismo en la citada *Crónica*: “El qual (Gonzalo Chacón), como acaeciese que fuese con aquellos infantes a Toledo, tuvo manera de yr con ellos a ver una mucho notable

capilla que el bienaventurado Maestre abía fundado a muy grand coste en la iglesia catedral de Toledo”⁴. De esta suerte la capilla funeraria de los Vélez está vinculada por sutiles lazos históricos a las dos que la precedieron, la del Condestable Fernández de Velasco y la de don Álvaro de Luna.

En efecto Gonzalo Chacón, aunque contador mayor y del consejo privado de los Reyes Católicos, nunca pasó de ser señor de Casarrubios y tampoco logró amasar una gran fortuna. Por ello, cuando falleció en 1508, dispuso enterrarse junto con su esposa Clara Lara Alvarnárez - camarera en otro tiempo de la madre de Isabel la Católica - en una modesta capilla que había fundado en la iglesia de San Juan de la villa de Ocaña, donde había nacido⁵. Don Gonzalo tuvo dos hijos, Juan y Gonzalo Chacón Alvarnárez, de los cuales el segundo heredó el señorío de Casarrubios, mientras el primogénito ascendió en rango y posición social al alcanzar el adelantamiento del reino de Murcia. Su casamiento con doña Luisa Fajardo, única hija que le había quedado al Adelantado don Pedro Fajardo, fue muñado por la reina Isabel la Católica en abril de 1477. Juan Chacón, en efecto, era paje de la reina por afecto y consideración a su padre don Gonzalo⁶, e Isabel la Católica, según comenta el cronista de su reinado Hernán Pérez del Pulgar, solía hacer casar a su pajes y doncellas nobles de la manera más ventajosa, haciéndoles grandes mercedes con ocasión del matrimonio⁷. El Adelantado Pedro Fajardo no puso buena cara pues buscaba un yerno de más categoría para su hija, pero los Reyes Católicos se obstinaron en el casamiento con la finalidad política de situar en la gobernación de Murcia a una persona completamente fiel a la monarquía, que acabase con los conatos de independencia de los anteriores adelantados. Concedieron, pues, a Juan Chacón 1.200.000 maravedís de renta y, para aplacar a Fajardo, le concedieron el

señorío de la ciudad de Cartagena así como el privilegio de que el primogénito nacido del matrimonio llevase de primer apellido no el de Chacón, sino el de Fajardo. Por otra parte el nuevo matrimonio pasó a residir en la corte de los reyes y, cuando en 1482, en vísperas de la guerra de Granada, falleció Pedro Fajardo el viejo, fue nombrado por los monarcas Juan Chacón Adelantado mayor del reino de Murcia y capitán de guerra de sus fronteras con la tenencia de los alcázares de Murcia y Lorca, y el 1 de febrero del año siguiente era recibido como miembros del Consejo real⁸.

Los adelantados de Murcia tenían la obligación de vigilar la frontera oriental de España que lindaba con el reino musulmán de Granada, y todos ellos habían peleado bravamente con sus vecinos los moros de las comarcas de Almería y Baza, consiguiendo algunas sonadas victorias. Últimamente se habían distinguido en esto tanto don Pedro Fajardo como su primo Alonso Yáñez Fajardo, alcaide de Lorca, llamado a causa de ello el Bravo, este último de carácter un tanto levantisco frente a la autoridad real⁹. Pues bien, iniciada en serio la guerra de reconquista del reino nazarí de Granada en 1482, el nuevo Adelantado de Murcia, Juan Chacón, hubo por fuerza de intervenir brillantemente en ella.

La guerra contra los musulmanes en la península ibérica fue considerada cruzada contra los infieles desde que en 1123 Calixto II la equiparó con las cruzadas de Oriente. Después de la invasión turca de Oriente Medio y el desarrollo de su gigantesco poderío durante el siglo XV, las cruzadas para reconquistar Palestina, Jerusalén y el Santo Sepulcro se habían vuelto una utopía irrealizable. La guerra contra los musulmanes en España fue entonces el sustituto occidental de la cruzada oriental y, en razón de ello, el arzobispo de Burgos don Alonso de Cartagena, pudo proclamarla "guerra divinal" ante el Concilio de Basilea en 1434¹⁰. Se llegó incluso a especular si la muerte en esta guerra conducía a los caballeros derechamente al paraíso, y si los que en ella padecían trabajos, penalidades y peligros podían ser considerados mártires¹¹. El infante don Juan Manuel llegó a escribir en el siglo XIV a este propósito. "Mas lo cierto es que van a la guerra de los moros et van en verdadera penitencia et con derecha intención, teniendo que pues nuestro Señor Ihesú Christo murió por redimir a los pecadores, que es buena ventura si él muere en defendimiento et ensalçamiento de su santa fe católica. Et que los que así mueren sin duda alguna son sanctos e derechos mártires et non an ninguna otra pena si non la muerte que toman. Et aunque por armas no mueran la lazeria de trabajos et el miedo et los peligros et la buena intención los face mártires"¹². Por ello también el caballero y poeta Jorge Manrique exclamaba en una de las estrofas de las Coplas a la muerte de su Padre:

"El vivir que es perdurable
Non se gana en estados mundanales
ni con vida deleitable...
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones e con lloros,
los caballeros famosos
con trabajos e afliciones contra moros"¹³

Una campaña tan meticulosamente planeada y llevada a cabo con tanto trabajo durante casi diez largos años, como fue la reconquista del reino musulmán de Granada, hubo de concebirse a la fuerza como una genuina cruzada y a ella acudieron señores y caballeros de toda España y también de fuera de ella, sobre todo caballeros ingleses. El propio Fernando el Católico envió a Roma en 1485 al conde de Tendilla, don Iñigo López de Mendoza, a fin de conseguir, entre otras cosas, que Inocencio VIII renovase por veinte años la Bula de Cruzada, ya otorgada en 1482 pero que disgustaba a la Santa Sede por razones financieras¹⁴. También se consiguió del Papa la indulgencia plenaria llamada de Cruzada para los que muriesen en la guerra, y así sabemos que murió con ella don Rodrigo Ponce de León, duque de Cádiz, que tanto se distinguió por sus hazañas en la toma de Alhama y en otros episodios de la campaña granadina¹⁵.

Pues bien el Adelantado de Murcia, Juan Chacón, estuvo de manera continuada al frente de sus mesnadas en las distintas fases de la guerra. Ya al comienzo de ella, en la primavera de 1482, partió para ella con Fernando el Católico como contador mayor suyo, oficio en que había sustituido a su padre. Al año siguiente con el alcaide de Lorca, Juan de Benavides, atacó a los moros desde las fronteras de Murcia poniendo sitio a las fortalezas de Vera, Mojácar y otras, de donde regresó cargado de banderas, despojos y numerosos prisioneros. El año 1486 partió con otros caballeros desde Córdoba, asistiendo al rey Fernando en la toma de Vélez-Málaga, donde en cierto momento el monarca arremetió contra una cuadrilla de moros poniendo en peligro su vida, salvándole sus acompañantes, entre ellos Juan Chacón¹⁶. Al año siguiente se inició la consiguiente campaña desde el reino de Murcia con el objetivo de apoderarse de las plazas principales del flanco oriental del reino nazarí, Almería y Baza; empeño que fracasó por la terrible resistencia de los musulmanes. En ella se distinguió, como era de esperar, la actuación de Juan Chacón. Hernando del Pulgar destaca cómo el Adelantado, al frente de la retaguardia, visto que los cristianos se batían en retirada seguidos por gran número de moros, acometió a éstos tan reciamente que los empujó hasta las murallas de Baza¹⁷. En la campaña de 1489 participó con doscientas lanzas, quinientos caballos y mil peones. Finalmente asistió al cerco y rendición de la propia ciudad de Granada que cayó en poder cristiano el 1 de enero de 1492.



Fig.1. Vista exterior de la capilla con los salvajes tenantes del escudo (Foto F. Pereda)

Su hijo Pedro Fajardo Chacón, quien sucedió a su padre en el cargo de Adelantado el año 1504, aunque en menos medida participó, sin embargo, en una importante campaña bélica durante el levantamiento de los moriscos en las Alpujarras. Nacido en el seno de la corte de los Reyes Católicos, fue, como su padre, paje de la reina y, en cuanto tal, tuvo como preceptor y maestro de latín y humanidades al lombardo Pietro Martire d'Anghiera, quien había venido a España acompañando al conde de Tendilla. Fueron muchas las cartas que se cruzaron entre maestro y discípulo, escritas en pulcro latín, por las que nos enteramos de que a Pedro Fajardo el joven no le atraían tanto las hazañas caballerescas de sus antepasados cuanto el cultivo de la inteligencia, la lectura reposada de los autores clásicos y el cultivo de las letras humanas. Estas nobles actividades le seguían ocupando cuando en 1499 se incorporó al reino de Murcia, según se deduce de una carta que le dirigió a su preceptor el 29 de abril¹⁸. Se debía ello no sólo al tipo de educación recibida en la corte sino también a su temperamento más bien melancólico y saturniano que le inclinaba a la vida contemplativa más que a la acción. De todas maneras sublevados en el verano de 1500 grupos numerosos de población morisca en la sierra de las Alpujarras, hubo de acudir Fernando el Católico a sofocar la rebelión con 80.000 infantes y 15.000 jinetes. Pedro Fajardo Chacón no olvidó su obligación -pese a encontrarse recientemente des-

posado- y acudió desde Murcia con refuerzos. No contento con defender la ciudad de Almería de las acometidas de los enemigos, salió al encuentro de ellos y les infligió cuatro derrotas en un solo día, arrebatándoles las plazas de Marchena y Alamillos¹⁹. "Esta hazaña -le escribe Pietro Martire- te da a ti sumo prestigio y a mí, que fui tu preceptor, me sirve de no poca honra. Afirman los que esto entienden que esta hazaña tuya sobrepasa a las de otros generales, no tanto en razón de su brillantez cuanto por motivo de tu juventud y tu reciente actuación en la guerra, pues así te comportas apenas salido de la cuna, mientras que ellos son veteranos y con una larga práctica"²⁰.

Fajardo Chacón perdió el señorío de Cartagena, pero a cambio la Reina Católica le concedió en 1503 la posesión la Vélez Blanco y Vélez Rubio, localidades conquistadas a los moros en la campaña granadina de 1488, y el 13 de septiembre el título nobiliario de marqués de los Vélez. En 1507, roto su primer matrimonio, acabó la capilla funeraria iniciada por su padre en la catedral de Murcia. Pero sus proezas militares y artísticas aún se prolongaron. En 1522 infligió a los agermanados de Valencia y Orihuela la derrota de Gandía, arrebatándoles muchas banderas con las que hizo coronar su capilla funeraria, mientras que envió los cañones arrebatados a los sublevados contra el emperador Carlos V a su fortaleza-palacio de Vélez Blanco para adornar su almenas²¹.

En el terreno artístico hizo remodelar el castillo musulmán de Vélez Blanco que convirtió en un espléndido palacio renacentista, de un gusto completamente distinto al de la capilla gótica de Murcia. La obra fue comenzada en 1506 y concluida en 1515, siendo el patio del palacio, junto con el del castillo de La Calahorra una de las obras fundamentales del Protorenacimiento español²².

La capilla funeraria de los Vélez no tiene precedentes por su planta centralizada y por su densa y recargada ornamentación gótica tardía en la región de Murcia y destaca en la catedral murciana por su novedad y brillantez absolutas. Ya insinué que su modelo ideal, no inmediato, tuvo que ser la capilla funeraria de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, tan admirada por Gonzalo Chacón, el padre de quien fundó y comenzó la de los Vélez. Cuando se iniciaron las obras en 1490 aún vivía el viejo Chacón quien propondría a su hijo Juan la construcción de un recinto funerario parejo en novedad y esplendor al toledano y que manifestase la grandeza a que había ascendido su humilde linaje gracias al enlace con los adelantados de Murcia. Resulta curioso que cuando falleció en 1504 su hijo Juan, Gonzalo Chacón recuperara el cargo de contador de los Reyes Católicos en que aquél le había sustituido a causa de su ancianidad²³, y que aún viviese y pudiese contemplar la capilla cuando se terminó en 1507, pues falleció al año siguiente.

El autor de la planta y monte de la capilla no pudo ser ningún arquitecto de Murcia, ni siquiera Juan de León, quien fue maestro de obras de la catedral desde 1502 hasta 1513 y a quien algún estudioso la ha atribuido, pues el estilo de lo obrado por él en la catedral difiere radicalmente del de la capilla de los adelantados²⁴. La traza hubo de ser encargada a algún maestro de la corte de los Reyes Católicos, pues en ella residían Juan Chacón y Luisa Fajardo cuando se proyectó la capilla, aunque ignoramos todavía quien pudiese ser concretamente, alguien quizás de la órbita de Juan Guas (+ 1496). La ausencia de documentación en el archivo catedralicio de Murcia avala la hipótesis de que la obra se planeó y realizó con independencia del cabildo y que fue llevada a cabo directamente bajo la administración del fundador Juan Chacón y de su hijo y sucesor Pedro Fajardo. Incluso parece demostrado que las marcas de los canteros y picapedreros que figuran en las piedras de la capilla son distintas de las de los que trabajaban en la catedral, lo que arguiría que los constructores de la obra vinieron también de fuera. Así mismo los sillares son bastante más grandes que los de los muros de la catedral, lo que implicó el empleo de nuevas técnicas de labra, acarreo y montaje, seguramente este último por medio de potentes grúas²⁵. No deja de ser significativo que cuando se estaba levantando en 1523 la torre de la catedral el cabildo escribiese al marqués de los Vélez, Pedro

Fajardo, para que le prestase las garruchas de metal necesarias para que la grúa pudiese subir los bloques de piedra a la altura requerida²⁶.

Pedro Fajardo el viejo había adquirido para sepultura suya y de sus descendientes una de las capillas radiales de la girola de la catedral, la inmediata a la derecha de la capilla central al fondo del ábside. Su yerno Juan Chacón, considerándola insuficiente, la amplió con la inmediata para obtener más espacio; por otro lado este espacio se amplió aún más, destacando su forma poligonal de cinco lados del muro perimetral del ábside catedralicio. De esta suerte el conjunto de la capilla conforma una planta centralizada compuesta por un hemidecágono regular en la cabecera y un hemihexágono en la mitad del ingreso, debido éste último al pie forzado de ir embebido el recinto entre las capillas radiales del ábside. La planta centralizada, aunque un tanto irregular, su posición en la girola de la catedral y el diámetro del polígono regular, de unos 13,50 metros, poco menos que el de la capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, asimilan a ésta la capilla murciana, aunque no pasen de ahí las analogías. También el exterior de la capilla de los Vélez mantiene alguna concomitancia con la toledana, aunque se ha subrayado también la que mantiene con la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, si bien no hemos podido averiguar ningún nexo documental entre ellas. El rasgo más común con esta última consiste en la presencia de enormes y repetidos escudos heráldicos, uno de ellos sostenido por salvajes. El del paño central de la capilla murciana es el único que ostenta las armas de los Chacones, un escudo cuartelado con lobos y lises. Es éste el único sostenido por salvajes, sin que haya de buscarse en ello ningún significado esotérico, sino el tópico motivo omnipresente en la decoración del gótico final hispano, es decir del procedente de disfrazar artificialmente como salvajes pilosos a los escuderos y portadores de armas de la nobleza²⁷. En último caso el significado podría radicar en el contraste entre el estado rudo y sin civilizar del salvaje y la estilizada educación cortesana propia del estado nobiliario²⁸. En la franja superior externa de la capilla campean tres enormes escudos donde se entreveran las armas de los Chacones y de los Fajardos, siendo estas últimas tres matas de ortigas surgiendo de tres peñas marinas. En el interior y entrada de la capilla desde el ábside de la catedral figuran numerosos escudos como los últimamente descritos.

No es tanto el aspecto exterior, relativamente escueto y austero, lo que impresiona mayormente sino su riquísimo y recargado interior, donde la talla de la piedra aparece como una malla de tupida filigrana. Es sabido el aumento del costo de este minuciosísimo tipo de talla, que requería la intervención de mano de obra muy especializada. Pero todo era poco para hacer ostentación del

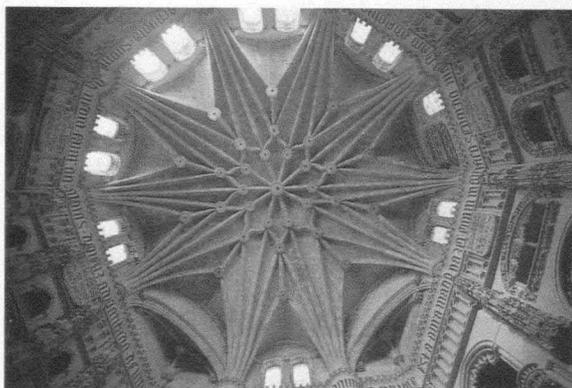


Fig. 2. Bóveda nervada de la capilla.

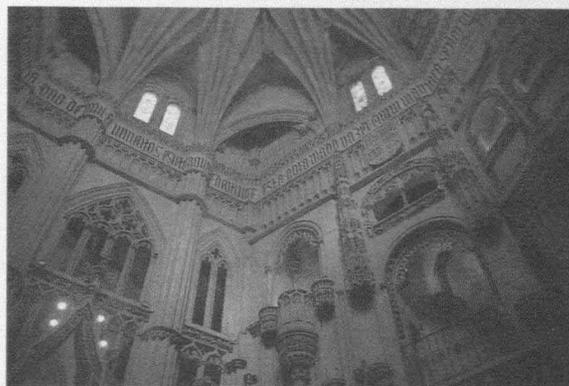


Fig. 3. Tribunas y galerías de la capilla.



Fig. 4. Detalle de dos arcos de la galería superior.

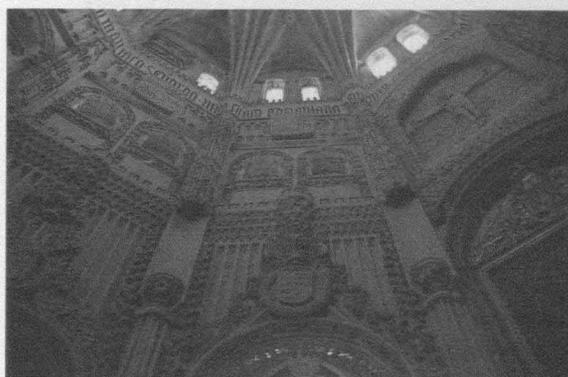


Fig. 5. Arcosolios e imagen del Crucificado.

prestigio y poder alcanzados por los fundadores de la capilla y sus respectivos linajes. El mencionado Pietro Martire d'Anghiera ponderaba en una carta, dirigida a Pedro Fajardo el joven, el gusto por la ostentación de riqueza en los vestidos suyos y de sus acompañantes y servidores con motivo de su segundo matrimonio celebrado en Cuéllar el 24 de febrero de 1508, recién estrenada la capilla.

Bajo los cinco floreados arcosolios del ábside nunca se colocaron los sarcófagos donde tenían que ser sepultados los fundadores y sus descendientes en la capilla. Aunque Juan Chacón los hiciese disponer para aquel fin, su hijo Pedro Fajardo cambió de idea y pretendió que el lugar del enterramiento fuera la capilla mayor de la catedral, pretensión que fue cortada en seco por el emperador Carlos V al ser aquella de dominio real, pues en ella estaban sepultadas las entrañas del rey Alfonso X el Sabio. La prohibición fue comunicada al cabildo y al propio marqués de Vélez el 11 de mayo de 1526²⁹. El nieto del fundador, Luis Fajardo, segundo marqués de Vélez, perdió entonces el interés por los entierros en sarcófagos y ordenó excavar en 1592 una cripta subterránea en el sub-

suelo de la capilla donde, sin embargo, tampoco fue sepultado ninguno de los adelantados de Murcia. Parece que finalmente sus restos fueron enterrados en la parroquia de la Magdalena que Pedro Fajardo el joven había hecho construir entre 1505 y 1507 en el recinto del castillo-palacio de Vélez Blanco para definitivo panteón de la estirpe³⁰.

Estos hechos, aparentemente casuales, despojan un tanto a la capilla de aspectos religiosos y la confieren una apariencia laica, cual si la capilla hubiera sido erigida no para enterramiento en sagrado, sino como monumento conmemorativo de las glorias militares alcanzadas por los Chacón-Fajardo en las guerras contra los musulmanes en Granada y en las Alpujarras en las que, mediante los peligros, las penalidades, los sufrimientos y los esfuerzos heroicos habían conquistado tanto la gloria del cielo -según la mentalidad de la época antes expresada- como también la gloria terrena y el recuerdo imperecedero. Hay efectivamente en la literatura y en el arte de finales de la Edad Media un sentimiento bifronte por el cual la memoria terrena llegó, si no a sustituir, sí a situarse al mismo nivel que la certidumbre de la salvación y

que se usó como principal discurso consolatorio a fin de superar la frustración que la muerte temporal suponía³¹. La capilla de los Vélez transmite en su arquitectura esta sensación bipolar en mayor medida acaso que las de don Álvaro de Luna y del condestable Fernández de Velasco.

Así por ejemplo la galería de pequeños arcos situada por encima de los arcosolios sobre una suerte de friso de maticanes, garitones, merlones y almenas evoca la imagen civil de palacios y castillos de la época que, como los del Infantado de Guadalajara, Manzanares el Real, Escalona, Jabalquinto, etc. tienen en la franja superior de la fachada galerías y corredores semejantes. Esta galería en la capilla murciana no es practicable ni obedece a ninguna utilidad funcional, lo que subraya la intención de producir la impresión de alguna cosa. Sí existen en el lado izquierdo de la entrada una tribuna para cantores y otros dos balcones a niveles más altos a los que se accede mediante una escalera de caracol; tribunas y balcones a los que, dada la angostura e incomodidad de la escalera de caracol, resulta poco creíble que subieran los patronos de la capilla para asistir a los cultos. En todo caso esta tribuna y balcones, que no se encuentran en otras capillas funerarias, recalcan su aspecto de arquitectura civil.

La misma planta centralizada, coronada por una bóveda estrellada de diez puntas, aunque ya tópica en los monumentos funerarios españoles, podría quizás simbolizar la rotonda del Santo Sepulcro de Jerusalén, no tanto como prototipo funerario por excelencia cuanto como meta de la idea de cruzada, que en las guerras de reconquista occidentales había venido a ser sustituido por Granada. Tampoco se debe olvidar que cuando se inauguró y hasta tiempos relativamente recientes la capilla estuvo decorada con banderas conquistadas por los adelantados de Murcia en peleas contra los moros, desde las arrebatadas por Alonso Yañez el Bravo en la victoria de los Alporchones de 1452 hasta las traídas a Murcia por Juan Chacón y Pedro Fajardo el joven durante las campañas de Granada y de las Alpujarras. A ellas se unieron luego las sustraídas por Fajardo a los agermanados de Valencia y Orihuela, haciendo un total de veinticinco, a las que habría que añadir otras cuatro en que estaban pintadas las armas de Chacones y Fajardos y un pendón con la cruz de Santiago, insignia de la Orden militar a la que pertenecieron los fundadores³². El engalanar con banderas arrebatadas al enemigo las capillas funerarias debía ser costumbre habitual de la época, pues Diego de Valera así lo confiesa³³, y sabemos que el duque de Cádiz, don Rodrigo Ponce de León, uno de los héroes más destacados de la guerra de Granada, se hizo enterrar de esa manera: "Acompañáronlo en su sepultura diez vanderas que por sus fuerzas y guerras que hizo a los moros... les ganó, las cuales en testimonio las pusieron sobre su tumba donde agora están sustentando la buena fama de

este caballero, la cual no puede morir o es inmortal"³⁴. Podemos imaginarnos la capilla de los Vélez cuando estaba engalanada en todo su perímetro con treinta banderas, estandartes y pendones que, unidos a los innumerables escudos de armas de todos los tamaños tallados en las paredes, reforzarían al máximo el aspecto de monumentos a la gloria militar que de ella emanaba.

Por otra parte no se acierta a averiguar un programa icónico de tipo religiosos que sea claro y significativo. En buena parte ello es debido a que la mayor parte de las esculturas y relieves que estaban previstos no llegaron a realizarse. Pedro Fajardo el joven se cansó de la capilla que le había producido tantos gastos que a poco le llevan a la ruina, pero sobre todo desvió su atención y sus caudales desde 1506 a la reconstrucción del castillo-palacio de Vélez Blanco. En el interior, sobre la puerta que conduce a las tribunas y balcones, hay un Cristo de Dolores entre la Magdalena y María de Santiago. El Cristo parece añadido, pues encaja mal en la hornacina, pues lo lógico es que hubiera sido un Cristo Resucitado en una capilla funeraria. En doce repisas vacías con sus doseletes que rodean todo el recinto seguramente irían los doce Apóstoles. En otras cuatro repisas de la portada de tracería calada que cae a la girola de la catedral acaso se complementaría la serie con los cuatro Evangelistas. En todo caso un magro y demasiado tópico programa para deducir alguna consecuencia semántica suficientemente significativa. Al exterior, en el lienzo del octógono, y sobre una puerta cegada que mira hacia poniente, está la estatua del apóstol Santiago vestido de peregrino. Resulta lógico que figurase en la capilla la imagen de este santo en razón de que su iniciador, Juan Chacón, fuese caballero de la orden de Santiago y uno de los trece, dentro de ella, designados para celebrar anualmente el capítulo general. Lo que no es tan diáfano es que la puerta cegada pretendiese representar simbólicamente la entrada a ultratumba y que Santiago peregrino, situado sobre ella, desempeñase el papel de guía en el camino de los difuntos —es decir, de los miembros de la familia Chacón-Fajardo, enterrados en la capilla— hacia la eternidad³⁵.

La capilla inacabada quedó también privada de retablo, cuya advocación hubiera arrojado quizás alguna luz sobre su simbolismo, si es que lo hubo. Hoy en su lugar hay colocado un mediocre lienzo de San Lucas pintando a la Madonna del Popolo, firmado en 1607 por Francisco Gandía y encargado por don Pedro Fajardo Requesens, tercer marqués de Vélez, lienzo que por lo tardío de su fecha no deja adivinar la intención primitiva de los fundadores al respecto. Sobre el arcosolio central y muy por encima del cuadro de San Lucas sí hay una imagen grande de Cristo Crucificado tallada en piedra sobre un fondo curioso como de hojas de agua o escamas que, colocadas en filas horizontales se solapan entre sí. Es un motivo ornamental frecuente en la obra de Francisco de Colonia

quien también lo sitúa como fondo de figuras o de temas plásticos, como escudos. Visto el conjunto desde abajo produce la impresión de que el Cristo Crucificado está tejido en relieve sobre un tapiz o estandarte. Desde luego los cruzados de la guerra contra los moros peleaba siempre bajo el estandarte de la Cruz y dicho estandarte, antes que el de los Reyes Católicos, ondeó en la Alhambra de Granada el día de su reconquista el uno de enero de 1492, dos años después del comienzo de la construcción de la capilla. El historiador granadino Francisco Bermúdez de Pedraza no dejó de consignar como una señal prodigiosa que en ese mismo día se descubriese por unos oficiales que trabajaban en la basílica romana de Santa Croce, en una caja de plomo escondida en una alhacena tapiada, la tabla original con el título que Poncio Pilato hizo inscribir en latín, griego y hebreo y ponerlo sobre la cruz de Jesucristo³⁶.

Por otro lado la tupida y minuciosa decoración figurativa que colma, sobre todo, las paredes del fondo de los arcosolios, destinados en origen a albergar las sepulturas de los miembros de la familia Chacón Fajardo, y las jambas y roscas de los arcos de la galería fingida que corona el recinto, no se deben interpretar necesariamente como una *psicomaquia*, lucha de virtudes contra vicios que, acaso, convendría más favorablemente a un recinto funerario teñido de un fuerte sentido escatológico. Las figuritas son innumerables y entre ellas predominan las de animales fabulosos y fieras fantásticas que se engarzan y combaten entre sí, como si hubieran sido sacadas en fechas tan tardías de los *Bestiarios* medievales. En ocasiones, particularmente en los lienzos de pared de los arcosolios, aparecen figuras de niños entrelazados o cabalgando a las diferentes aves y animales. Ello arguiría aparentemente a favor de la supuesta lucha entre virtudes y vicios. Pero también es posible otra lectura. Mientras se construía la capilla entre finales del siglo XV y comienzos del XVI todavía persistía en el imaginario colectivo el fantástico mundo de los libros de caballerías medievales, cuyos protagonistas se sumergían, en busca de aventuras, en fantásticas selvas y bosques encantados poblados por toda suerte de animales prodigiosos a los que habían de dar muerte para proseguir su camino. Así en *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús del Algarbe*, publicada por primera vez en Burgos el año 1499, se cuenta cómo el segundo de ellos, yendo de caza, “entró en un valle muy grande e los árboles eran tan altos e tan espesos que le quitaban claridad e en él falló muchos animales muy espantosos e de diversas maneras...”, animales que pasa luego a descri-

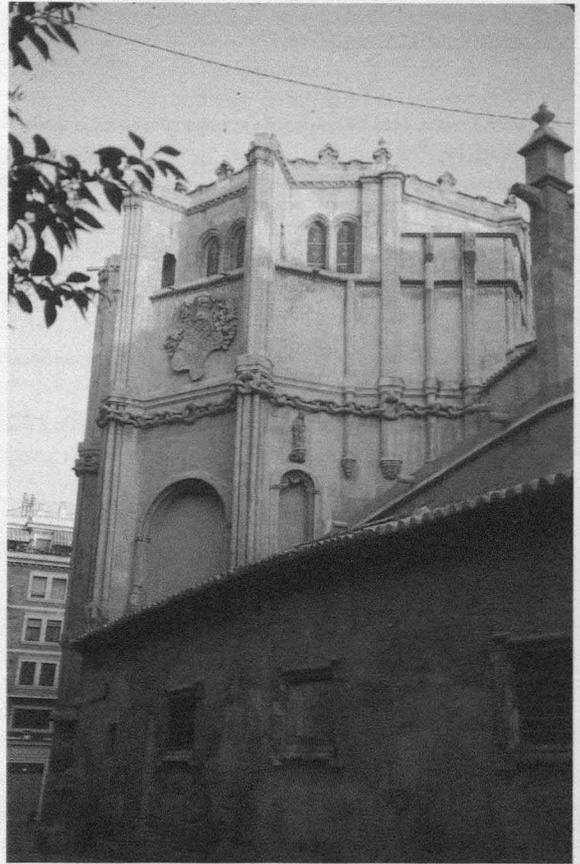


Fig.6. Exterior de la capilla con la figura de Santiago peregrino.

bir³⁷. El ejercicio de la caballería lo desempeñaban únicamente los nobles –como los Chacón-Fajardo- adiestrados en la caza y a ésta habían consagrado tratados enteros desde Alfonso X el Sabio hasta el infante don Juan Manuel, demostrando que era una profesión elitista, una verdadera ciencia que sólo podía dominar el noble frente al plebeyo. Don Juan Manuel fue Adelantado Mayo del reino de Murcia y en su *Libro sobre la caça* dio cuenta de su abundancia en dicho reino, testimoniando la existencia en él de especies raras, tanto volátiles como pedestres, hoy completamente extinguidas³⁸. Si esta segunda lectura de la fauna que figura en muchos relieves interiores de la capilla de los Vélez, es decir la referencia en ella al mundo fantástico de la caza caballeresca, fuese cierta entonces el aspecto laico y profano de esta capilla quedaría aún más intensamente reforzado.

NOTAS

- ¹ TORRES FONTES, Juan, "Estampas de la vida murciana en el reinado de los Reyes Católicos: la construcción de la Capilla de los Vélez", *Murgetana*, 11, 1968, pp. 36-39.
- ² La bibliografía sobre la capilla ha sido y es muy repetitiva y no existe hasta la fecha un estudio monográfico serio sobre ella, acaso porque los estudiosos se han desanimado al no hallar sino escasísimas referencias documentales en los archivos. Seleccionamos la más importante: GONZÁLEZ SIMANCAS, M., "La Catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIV, 1911, pp. 510-538; TORMO Y MONZO, Elias, "La Capilla de los Vélez en la Catedral de Murcia" (informe para declararla monumento nacional), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XC, 1927, pp. 263-278; CHUECA GOTIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Española: Edad Antigua, Edad Media*, Dossat, Madrid 1965, pp. 628-629; YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid 1993, pp. 131-132.
- ³ *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, edición de Juan de Mata Carriazo, Espasa, Madrid 1940, p. 444.
- ⁴ *Ibid.*, p. 437.
- ⁵ Sobre Gonzalo Chacón el estudio más completo es el debido a Juan de Mata Carriazo, obra citada, proemio, pp. XXVIII-XL.
- ⁶ TORRE, Antonio de la, *La Casa de Isabel la Católica*, C.S.I.C., Madrid 1954, p. 67; *Cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza*, edición de Antonio de la Torre, C.S.I.C., Madrid 196, pp. 418, 459.
- ⁷ PULGAR, Hernando del, *Crónica de los Reyes Católicos*, edición de Juan de Mata Carriazo, Espasa, Madrid 1943, I, p. 76.
- ⁸ TORRES FONTES, Juan, *D. Pedro Fajardo, Adelantado mayor del reino de Murcia*, C.S.I.C., Madrid, s.a., pp. 160-166.
- ⁹ TORRES FONTES, Juan, *Fajardo el Bravo*, Cuadernos de Historia, Murcia 1944, pp. 340-50. La leyenda de este personaje y de otros miembros de la familia Fajardo está recogida por Lope de Vega en la comedia *El primer Fajardo*, en *Obras de Lope de Vega* (edición de M. Menéndez y Pelayo), Biblioteca de Autores Españoles, XXII, Atlas, Madrid 1968, pp. 172-238.
- ¹⁰ CARTAGENA, Alonso de, "Discurso sobre la precedencia del Rey Católico sobre la del rey de Inglaterra en el Concilio de Basilea en 1434", en *Prosistas castellanos del siglo XV*, Biblioteca de Autores Españoles, CXV, Atlas, Madrid 1959, p. 221; GALLARDO FERNÁNDEZ, Luis, *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Junta de Castilla y León, Valladolid 2002, pp. 142-148.
- ¹¹ GUIANCE, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, Valladolid 1998, pp. 325-355.
- ¹² DON JUAN MANUEL, *Libro de los Estados*, edición de I.R. Macpherson y R.B. Tate, Castalia, Madrid 1991, p. 226.
- ¹³ JORGE MANRIQUE, *Poesía*, edición de J.M. Alda Resán, Cátedra, Madrid 2001, estrofa XXXVI, p. 165.
- ¹⁴ Sobre la guerra de Granada véase CARRIAZO, Juan de Mata, "Historia de la guerra de Granada", en *Menéndez Pidal: Historia de España*, Espasa, Madrid 1969, XVII-1, pp. 387-914; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Los Reyes Católicos. El tiempo de la guerra de Granada*, Rialp, Madrid 1989; LADERO QUESADA, Miguel Angel, *La guerra de Granada (1482-1491)*, Diputación de Granada, Granada 2001; ID., *Las Guerras de Granada en el siglo XV*, Ariel, Barcelona, 2002.
- ¹⁵ BERNALDEZ, Andrés, cura de los Palacios, *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos*, edición de M. Gómez Moreno y F. de P. Carriazo, Academia de la Historia, Madrid 1962, p. 236.
- ¹⁶ PULGAR, Hernando del, *Crónica de los Reyes Católicos*, II, p. 286.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 351.
- ¹⁸ MARTIR DE ANGLERIA, Pedro, *Epistolario*, edición y traducción de José López de Toro, Documentos Inéditos para la Historia de España, IX, Madrid 1923, I, pp. 386-88.
- ¹⁹ *Ibid.*, Carta al cardenal de Santa Cruz, 16 de julio de 1500, pp. 408-411.
- ²⁰ *Ibid.*, Carta de 27 de septiembre de 1500, pp. 413-416.
- ²¹ MARAÑÓN, Gregorio, *Los tres Vélez (una historia de todos los tiempos)*, Espasa, Madrid 1960, pp. 31-62, donde se trata por extenso de Pedro Fajardo Chacón.
- ²² RAGGIO, Olga, "El patio de Vélez Blanco, un monumento señero del Renacimiento", *Anales de la Universidad de Murcia*, XXVI, 1967-68, pp. 231-261; FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, "Hacia una recuperación del palacio de Vélez Blanco", *Fragmentos. Revista de Arte*, 8-9, 1986, pp. 79-89. El patio del palacio está actualmente montado en el Metropolitan Museum of Nueva York.
- ²³ SOLANA VILLAMOR, María Concepción, *Cargos de la casa y corte de los Reyes Católicos*, Cuadernos de la Cátedra de Paleografía y Diplomática, III, Universidad de Valladolid, Valladolid 1962, pp. 50-51.
- ²⁴ M. González Simancas lanzó, en el estudio citado en la nota dos, la hipótesis de la autoría de Juan de León, que ha sido rechazada por los demás estudiosos. El autor de la capilla permanece todavía en el anonimato, por mucho que se hayan detectado en la capilla sintonías estilísticas y formales con Juan Guas, Enrique de Egas y Francisco de Colonia.
- ²⁵ VERA BOTI, Alfredo y otros, *La Catedral de Murcia y su plan director*, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Murcia 1994, p. 50.
- ²⁶ GUTIÉRREZ CORTINES, Cristina, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*, Universidad de Murcia, Murcia 1983, pp. 117.
- ²⁷ JORGE ARAGONESES, Manuel, "Los salvajes heráldicos de la capilla de los Vélez. Vivencia de su iconografía en Murcia", en S.I. *Catedral de Murcia: V Centenario de su consagración*, Murcia 1966, pp. 65-83. Lo artificioso del ropaje lanudo y piloso de que están revestidos los salvajes que portan el escudo parece deducirse de las inscripciones de las filacterias que los acompañan: "Este paño que me arriedra / en este cuerpo sin juventud / vestido estoy por él de iedra".

- ²⁸ MADRIGAL, José Antonio, *El salvaje y la mitología, el arte y la religión*, Editorial Universal, Miami 1975; HUSBAND, Timothy, *Medieval Myth and Symbolism: the Wild Man*, The Metropolitan Museum, Nueva York 1980; LÓPEZ RÍOS, Santiago, "El concepto de salvaje en la Edad Media: algunas consideraciones", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, 1994, pp. 145-155.
- ²⁹ VERA BOTI, Alfredo y otros, *La Catedral de Murcia...*, pp. 159 y 387.
- ³⁰ MARAÑÓN, Gregorio, *Los tres Vélez...*, pp. 56-57.
- ³¹ MALKIEL DE LIDA, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Fondo de Cultura Económica, reimpresión, Madrid 1983, pp. 232-294; MORRAS RUIZ-FALCO, María, "Mors bifrons: las élites ante la muerte en la poesía castellana del Cuatrocientos", *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, (J. Aurell y J. Pavón, editores), Eunsa, Navarra 2002, pp. 157-198.
- ³² Aporta el documento de archivo que los certifica BELDA, Cristobal, "Escultura en Murcia en la segunda mitad del XVI. La transición al Barroco", *Archivo Hispalense*, 249, 1999, pp. 290-291.
- ³³ VALERA, Diego de, "Tratado de las Armas", en *Prosistas castellanos del siglo XV, op. cit.*, pp. 132-133.
- ³⁴ BERNALDEZ, Andrés, *Memoria del Reinado de los Reyes Católicos*, edición citada, p. 238.
- ³⁵ RAMALLO ASENSIO, Germán, "Santiago guía de difuntos. Posible interpretación a una escultura de la capilla de los Vélez en la catedral de Murcia", *Memoria Artis. Studia in Memoriam María Dolores Vila Jato*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2003, I, pp.467-479.
- ³⁶ *Historia Eclesiástica de Granada*, 1609, ed. Facsímil, Univ. de Granada 1989, p. 160.
- ³⁷ Capítulo LV. Véase VIÑA LISTE, José María, *Textos medievales de caballerías*, Cátedra, Madrid 1993, pp.652 y ss.
- ³⁸ MOLINA MOLINA, Angel Luis, "Estampas medievales murcianas, desde la romántica caballeresca, caza y fiesta, a la predicación, procesión y rome-ría", en *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España medieval*, Actas del VII Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campó del 18 al 21 de septiembre de 1995, ediciones Polifemo, Madrid 1995, pp.41-43.

Hic occupato in scribendo.

Gli anni romani di Juan Bautista Villalpando.

Tommaso Tagliabue

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Nel 1590 Juan Bautista Villalpando (1552-1608) raggiunge Roma per dare alle stampe le In Ezechielem Explanationes, il monumentale trattato di commento alla profezia di Ezechiele che ha il suo cuore nella ricostruzione del tempio di Salomone. L'edizione a stampa vedrà la luce solo nel 1605 per le continue difficoltà che il gesuita andaluso dovrà affrontare: all'iniziale ostilità papale seguiranno le critiche provenienti dall'interno dell'ordine e la controversia con Jerónimo Prado, il teologo associato all'impresa. La stessa natura ambigua del finanziamento concesso da Filippo II è indice di un complesso gioco diplomatico che ha come attori principali il papa ed il re spagnolo, e come elemento intermedio l'ordine gesuita. Nuovi documenti d'archivio apportano ulteriori dati alla complessa vicenda.

ABSTRACT

In 1590 Juan Bautista Villalpando (1552-1608) arrived in Rome to print his monumental treaty that expounds Ezekiel prophecy, titled: In Ezechielem Explanationes, whose heart was the reconstruction of Solomon's temple. The work was not printed until 1605 due to the unceasing problems that the Andalusian Jesuit had to face: firstly the Pope's hostility followed by criticism from his order and by the dispute with the theologian Jerónimo Prado, his partner in the task. The ambiguous nature itself of the financing that Felipe II granted to him indicates complicated diplomatic exchanges between the Pope and the Spanish king, with the Jesuit order in the middle. New archive documents produce new data about the complicated event.

Nell'estate del 1590 una nave porta Juan Bautista Villalpando dalla Spagna all'Italia. Il gesuita cordobese inizia con questa traversata la seconda parte della sua vita, quella che doveva condurlo, a ridosso della morte (1608), al completamento dei tre tomi delle In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et Imaginibus Opus. Abbandonata la carriera d'architetto dell'ordine gesuita per la provincia andalusa¹, Villalpando raggiunge Roma per portare a termine il compito che a partire dall'inizio degli anni ottanta lo insegue come un'ossessione: la

visualizzazione del tempio di Salomone secondo gli oscuri passi della profezia di Ezechiele².

Il viaggio è preceduto da due colloqui che segnano il progressivo passaggio sotto la protettiva ala del re di Spagna di un'impresa culturale nata nel cuore dell'Andalusia gesuita. Alla fine del 1589 Villalpando presenta a Juan de Herrera i primi disegni del Tempio³, frutto della collaborazione fra il cordobese e Jeronimo Prado, il teologo di Baeza, anch'egli gesuita, con il quale l'opera viene concepita. L'incontro con l'architetto del re costituisce una sorta d'anticamera al

successivo ricevimento concesso da Filippo II all'inizio del 1590⁴.

La situazione prima dell'imbarco di Villalpando per Roma è l'argomento di un documento inedito rinvenuto presso l'Archivio dell'Università Pontificia Gregoriana di Roma⁵. La lettera, indirizzata da Prado all'Aquaviva, Generale dell'ordine gesuita, è di sicuro interesse poiché in data molto precoce chiarisce il senso dell'opera con una chiarezza ed una sintesi che si ritrova raramente nei documenti successivi: datata 25 maggio 1588 (dunque precedentemente ai colloqui con Herrera e il re), inviata da Siviglia, la lettera doveva essere accompagnata da disegni oggi perduti. In essa Prado ricorda che ormai da sette anni lavora alla profezia di Ezechiele, e che i risultati già prodotti hanno spinto il Provinciale d'Andalusia Gil Gonzales Davila a proporre l'opera al Generale: haze trabajando en ello casi siete años, y, estando ya acabado el diseño de todo, parecio al p.e Gil Gonçalves prov.al desta provin. que se embiase a V.P. Il primo disegno del Tempio è già pronto: ay enbio a V.P. la primera proba y borron acabado de mano. Tutto ciò che il Generale può vedere è confermato dalle sacre scritture, porq. n.ro cuidado ha sido no poner cosa q. no sea de texto del propheta ò de los libros sagrados q. de eso hablaron. E' stato possibile arrivare ad una definizione estremamente precisa del Tempio, riconosce Prado, grazie all'apporto dell'architetto Villalpando: eso conforme a reglas de la architectura mas antigua y puesta en proporcion p.a lo qual ha sido el todo el p.e Ju. Bapt.a Villalpando q. Dios me depaso por compañero de este largo y penoso trabajo q. en architectura y mathematicas tiene gran destreza. Il Tempio ha già quella corrispondenza fra le parti che ne caratterizzerà la versione a stampa, poiché tutto il disegno è sorretto da un modulo che misura una canna, vale a dire sei cubiti e sei palmi: lo que en este edif.o ha admirado a todos quantos lo saben mirar es ver la grande correspondencia q. tiene con ser los quartos y miembros tan diferentes en grandeza todo el he hizo con un compas fixo, q. seria ...un calamo ò seis codos y seis dedos; e già nel 1588 l'idea è quella di un Tempio dall'ordine unico archetipico, perché todo es un mismo orden y tiene triglyphos como el dorico, y capitelles y marca de coluna como el corinthio, porq. ambos aprendieron de este edif.o tan famoso en el mundo ...el archetyo deste edificio, es una coluna hecha al tamanho de un hombre, con su coronamento, y esta nos da todas las minimas cornijas y resaltos de todo el edif.o. In questa prima delineazione del Tempio già risalta il grande basamento che ne caratterizzerà l'immagine definitiva: estava su planta levantada de los valles 300 codos y mas. Ancora poco definita, avverte Prado, è invece la grande pianta di Gerusalemme (no pude acabar la ciudad de Iherusalem) che doveva contestualizzare l'architettura del Tempio.

Prado chiude la lettera proponendo Siviglia come luogo più favorevole per l'eventuale stampa: si a V.P. pareciere q. esto se acabe abrá de ser en Sevilla donde ay grandes ayudas de costa y libros y maestros.

Che inizialmente si pensasse di stampare l'edizione in territorio spagnolo anziché a Roma è confermato anche da una lettera di Gil Gonzales, indirizzata da Siviglia all'Aquaviva nel 1586⁶: è la lettera ricordata da Prado nel documento precedentemente analizzato. Il Provinciale andaluso comunica l'interesse di Jeronimo Prado per il Tempio, e ricorda che Villalpando ale ayudado ...a la arquitectura, que tiene en esto andado mucho, y su maestro Juan de Herrera, tan célebre en España, le estima; ed il lavoro doveva in quell'epoca già essere a buon punto, se Gonzales afferma d'aver ordinato al Prado che envie a Vuestra Paternidad alguna muestra de este trabajo ...para que, juzgando ...deba salir a luz, se dé orden en ello ...y quanto al gasto, aquí hai personas curiosas y ricas que ...darán cumplidamente para el gasto y lo demàs, y hay en esta ciudad de Sevilla grabadores flamencos señalados, y ahora graban algunas planchas para que con màs facilidad se puedan las muestras de esto comunicarse. Dunque un lavoro editoriale sul tempio di Salomone è già progettato alla metà degli anni ottanta, parte da un'iniziativa interna all'ordine gesuita (e prenderà la strada del patrocinio reale probabilmente solo grazie al rapporto privilegiato fra Villalpando e l'Herrera, che Ceballos ha analizzato trattando degli anni spagnoli del gesuita⁷), e sembra inizialmente indirizzato verso le stamperie di Siviglia.

L'episodio decisivo che allontana l'opera dalla Spagna sembra così essere proprio il colloquio con Filippo II: il re spinse Villalpando lontano da Siviglia invitandolo a ricercare un finanziamento papale. Il reperimento dei fondi per l'edizione fu però un punto che sollevò sostanziali problemi, ed è il filo rosso che lega le lettere scambiate per quindici anni fra Roma e Madrid: da una parte Villalpando e gli ambasciatori spagnoli a Roma e Napoli⁸, dall'altra la corte spagnola radunata nell'Alcazar madrileno e rappresentata da Juan de Idiaquez, segretario generale di Filippo II. Le lettere, pubblicate solo in parte da Juan Antonio Ramirez⁹, sono conservate all'Archivo General di Simancas presso il fondo Consejo de Estado¹⁰. Il finanziamento di un'opera che presupponeva un solido sostegno economico e soprattutto un potente patrocinio politico non è una questione secondaria: nel fondo del Consejo de Estado dedicato a Roma, per tutti gli anni novanta le uniche carte di natura non strettamente diplomatica sono proprio quelle dedicate all'opera di Villalpando.

Deciso d'inviare Villalpando in Italia, Filippo II scrisse alla fine del febbraio 1590 a don Enrique de Guzmán, II conte di Olivares, ambasciatore spagnolo a Roma, e al vicerè di Napoli¹¹, don Juan de Zuñiga y

Avellaneda, VI conte di Miranda, affinché facessero los officios convenientes con su s.d para que de orden que en su nombre se impriman los desinos del templo de Salomon que el lleva en lo qual habeys de insistir mucho por ser propria de su s.d esta obra¹². Dunque Villalpando viene presentato come in arrivo a Roma per pubblicare un'opera già composta, que tanto estudio y trabajo le ha costado a su auctor; un'opera che meritava di essere finanziata dal papa por ser tan rara y senalada y de tanta edificacion para todos los catolicos. I problemi connessi alla pubblicazione prima ancora che d'ordine economico sembrano essere di natura politica. L'opera sancta y curiosa¹³ di Villalpando, che si compone della descripcion y desinos del templo de Salomon¹⁴, favorita dallo zelo christiano del suo autore, deve potersi stampare a nome del papa, para que aya memoria de obra tan maravillosa. Se il pontefice non avesse concesso il finanziamento richiesto, il re disponeva che il trattato se imprima y ponga en estampa suppiendo el gasto della anticipadamente de lo que mejor paresciere y de menos carga para mi patrimonio, y dando orden en este caso que de la impresion se saque la costa, y se buelva a mi patrimonio lo que se hubiere supplido del para este effecto. Dunque la stampa doveva essere realizzata anche nel caso in cui il papa avesse rifiutato il finanziamento, per mezzo d'un prestito reale, tanto più che secondo Madrid l'impresa editoriale sarebbe stata vantaggiosa anche dal punto di vista economico, poiché por ser obra tan rara y deseada de todos y tan curiosa se tiene por cierto que sera de utilidad a su auctor y se vendera muy bien.

E' dunque vero che Filippo II appoggia l'opera di Villalpando: ma il suo favore appare estremamente prudente. Tale atteggiamento contraddittorio emerge dapprima dall'insistito suggerimento che patrocinatore dell'impresa editoriale fosse il papa; poi, anche dopo la concessione del prestito, dalla frequenza in cui nei documenti si ricorda che la somma di denaro reale concessa dovrà essere alla fine restituita. Ben diversa era stata nel 1572 la natura del sostegno finanziario concessa da Filippo II all'altra grande iniziativa editoriale della Spagna di fine Cinquecento, la Bibbia Poliglotta di Benito Arias Montano. Ciò si può forse spiegare con una certa diffidenza di Filippo II verso l'ordine gesuita; a questo proposito può essere interessante ricordare la Carta y discurso de Benito Arias Montano a Felipe II contra los Jesuitas¹⁵ in cui un preoccupatissimo Arias Montano rivela al suo re le istruzioni segrete con cui i componenti dell'ordine venivano addestrati a blandire la benevolenza di potenti e sovrani nelle provincie in cui avrebbero dovuto trovarsi ad operare lontano da Roma.

Il sostegno papale è però fortemente in dubbio, poiché Sisto V non ha benevolenza né per i gesuiti né tanto meno per il partito spagnolo: nell'agosto dello

stesso 1590 l'Olivares avverte Filippo II in una lettera in parte cifrata che il papa Sisto muestra poca affición ...a su religion¹⁶, e che non mostra i dovuti riguardi verso il re spagnolo. Il problema del finanziamento del trattato diviene così il termometro che misura le relazioni Spagna-Roma; Sisto V è un papa che pensa solo al proprio prestigio, che gusta de q. en semejantes cosas quede memoria del y no menos el util q. se le sigue de la estampa. Villalpando si lamenta anche delle condizioni di stampa, perché avrebbe confidato allo stesso Olivares che no halla ni en lo que es letra, ni grabadura el buen recaudo de oficiales que desseara. Le difficoltà romane potrebbero essere aggirate, a detta di Villalpando e dell'Aquaviva, inclinandose el proprio Villalpando y su General que se fuese a estampar la obra à Amberes donde dize que al principio inclino V.M.d. Dunque il re spagnolo avrebbe pensato in un primo momento ad Anversa come sede più consona per la stampa dell'opera; la stessa Anversa in cui Benito Arias Montano aveva pubblicato la Bibbia Poliglotta¹⁷. Nella lettera s'afferma inoltre come i gesuiti preferirebbero che l'opera fosse dedicata al re di Spagna piuttosto che a Sisto V, pontefice che non ha mai dimostrato benevolenza verso la Compagnia; e sono gli stessi gesuiti a temere che gli incassi della vendita possano andare en beneficio de la libreria Vaticana.

Si può allora immaginare il sospiro di sollievo che percorse sia i corridoi dell'Escorial che quelli del Collegio Romano quando giunse la notizia della morte di Sisto V, perché es de crear q. con la muerte de Papa sixto cessarian las dificultades¹⁸, tanto più che dios nos ha dado tan buen Papa q. se saque a luz la d.ha estampa. Il papa cui ci si riferisce nella lettera è Clemente VIII, che mette fine ad una convulso periodo che vede la rapida successione di Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo IX: arco di tempo confuso su cui si sofferma un documento inedito dell'Archivio dell'Università Pontificia Gregoriana¹⁹, dove il nuovo ambasciatore spagnolo a Roma, don Antonio Folch y Cardona, IV duca di Sessa, già compagno di viaggio di Villalpando nella navigazione verso Roma²⁰, ricorda che l'opera sebene fu già dimostrata a Papa Gregorio XIII bona mem.a et comesa da lui al Padre Toledo ...per la breve morte non pote concluder niente, benche dete ad intendere di volerlo fare per essersi compiaciuto assai di vederla, fatta dopo relatione del tuto a papa Innocentio disse di volerla vedere et che l'havrebbe molto caro ma prevenuto dalla morte neanche questo pote fare ...essendo questa opra approvata da grandi Theologi, et anco lodata da i principali Architetti di S. M.tà²¹; finché, al 20 deste (aprile 1592) hablo el P.e Toledo al Papa (Clemente VIII), y le alabo la obra tanto que el Papa se espanto, dixo en suma, que era una cosa muy nueva, aunque la profecia era cierta, y que seria de mucho provecho y muy

bien recebida. Vero promotore dell'opera presso la corte pontificia sembra così essere il cardinale Francisco de Toledo, gesuita e cordobese come Villalpando, figura di primo piano dell'ordine, teologo e consultore del Santo Ufficio²².

Documenti pubblicati da Fernando Marias²³ testimoniano di un colloquio fra il duca di Sessa e Clemente VIII, in cui quest'ultimo fa notare che el Rei Nro. Sr. es más rico que él, i será bien que salga en su nombre (il trattato di Villalpando diviene quasi una sorta di palla avvelenata che il papa e il re non esitano a scambiarsi); Villalpando nel prologo al lettore del terzo tomo afferma infine che Clemente VIII decise con la sua straordinaria bontà di esaminare con frequenza le incisioni del Tempio e della città, ed anche il disegno preparatorio per la città. Ottenuta la benevolenza papale, le uniche difficoltà da appianare sembrano a questo punto quelle relative al finanziamento dell'opera²⁴.

In realtà alla pubblicazione si frappongono ancora molti ostacoli. E' il 30 ottobre 1593 quando Villalpando scrive una lettera indirizzata a Madrid, in cui informa che le opposizioni ora non vengono più dall'ostilità papale, ma si nascondono all'interno dell'ordine gesuita stesso. Quando scrive Villalpando la situazione sembra però migliorata: se ha trabajado muy bien en responder a las dificultades que algunos han propuesto contra, y despues de averse examinado por juezes nombrados por nuestro Padre General ha salido una muy honrosa sentencia y de grande probacion de la misma obra, y tambien se me ordena a mi que la estampe²⁵. L'organo che si riunisce per giudicare il trattato di Villalpando è di massimo livello: l'opera è alla fine averiguada y aprobada, en prese.cia de los pontifices que la han ma.dado examinar al Cardenal Toledo, y e. prese.cia de italia y de toda la co.pania que se ha co.gregado de todas las partes del mu.do a esta congregacion. Gaspar de Pedrosa, nella più tarda relazione in cui descrive la presentazione a Filippo II del plastico della città di Gerusalemme (1597)²⁶, ricorda che viendo assi mismo N.ro P.e General señalado a los Padres de la Compañia y entre ellos el P.e Pereyra P.e Tirio avia salido esta obra con aprobacion de todos. Dunque della commissione nominata dall'Aquaviva per giudicare l'ortodossia dell'opera facevano parte il valenzano Benito Perera²⁷ e lo scozzese James Tyrie, entrambi professori presso il Collegio Romano.

La lettera che il duca di Sessa spedisce alla corte spagnola in data 22 novembre 1593 aiuta a fare chiarezza sulla vicenda delle opposizioni sorte in seno alla Compagnia²⁸. Scrive il Sessa, ricapitolando i primi anni romani di Villalpando: Ilegò aqui esse padre en sazón que dentro de pocos dias murio Papa Sisto, i luego Urbano, i assi se tratò esse neg.o con Greg.o XIV el qual holgo de ver el libro, i lo remitio al padre Toledo, en este medio no an faltado algunas p.sonas de la misma Comp.a

que an puesto tachas a esta obra, i assi su G.nal cometio algunos padres graves i dotos, que la reconociesen con mucho estudio, i cuidado, i diessen su parecer, los cuales se an ocupado hasta aora en ello, i à pocos dias q. sentenciaron en favor del dicho Villalpando con mucha reputacion suya i alabança de su libro²⁹. I documenti non permettono di chiarire quali fossero i punti contestati a Villalpando. Si può supporre che riserve di natura teologica potessero essere rivolte alle ricorrenti citazioni di fonti ebraiche cui il gesuita ricorre nel testo, e che erano forse più facilmente ammissibili nella Spagna di Filippo II piuttosto che nella Roma papale³⁰. Inoltre la profezia di Ezechiele da molti teologi non veniva considerata direttamente riconducibile al tempio di Salomone, e questa poteva essere l'obiezione principale mossa alla coppia Prado-Villalpando. La supposizione è confermata da Gaspar de Pedrosa³¹: y como gran parte de la prophesia de Ezechiel se refiere al Templo fue conveniente sacar a luz el comento p. sacar la obra consummada q. ha tenido hartas contradiciones de hombres muy Doctos mayormente de Arias Montano pareciéndole que no es el templo de Salomòn el que se describe en Ezechiel.

Ciò che ancora preoccupa Villalpando è a questo punto il finanziamento dell'edizione: e così si rivolge all'Idiaquez supplicandole se sirva decir una palabra a su Mag.d para que me haga m.d de mandar se me diese en Napoles como avia hecho las vezes passadas ...tal cantidad de tres mill ducados para estampa³²; tanto più che ...esta misma publicidad (indirettamente causata da tutte le controversie che hanno preceduto l'approvazione) dara a que mas presto se despachen los libros y se buelva a su Mag.d todo el dinero, conclude un Villalpando necessariamente attento alle strategie editoriali: in ognuna delle lettere di questo fitto epistolario, siano esse in partenza da Roma o da Madrid, sempre si sottolinea che quello reale è un prestito, e che dunque per essere restituito deve poter contare su un'accorta strategia di vendita del prodotto editoriale. In una lettera non datata³³, ma evidentemente composta a ridosso dell'approvazione papale, Villalpando propone che i diritti d'autore gli spettino non soltanto per dieci anni, ma per venti, perché non sarebbe giusto que se haga diferencia del inventor de un libro, y estudio de 14 años, a lo que en menos meses son trasladados de otros, a los cuales se conceden diez años; Villalpando deve potersi cautelare anche dal pericolo di copie pirata che possano danneggiare le vendite, y principal porque siendo esta obra tan grande y dificultosa de estampar que por lo menos tardará dos o tres años apenas avrá tiempo después en los restantes hasta diez años para venderse la primera estampa y restituir el dinero a quien lo presta quanto menos lo avrá para la estampa perfeccionándola y enmendándola después de vistos y

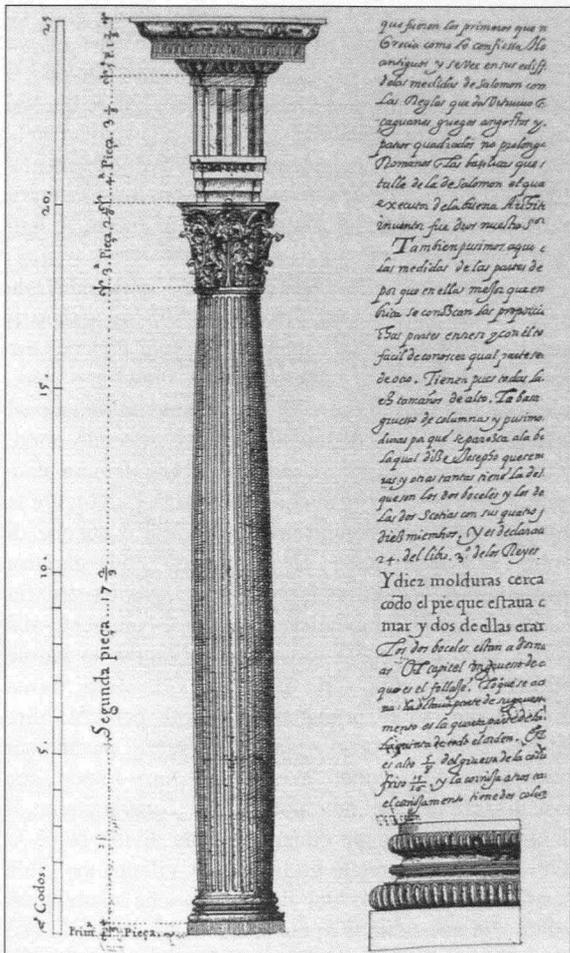


Fig. 1. Portada del "Compendio de la segunda parte...", Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library.

oidos los pareceres de los hombres doctos del mundo y se pida la breve dar porque no acontezca que antes de acabar de sacarla a luz otro la hurte y publique como suele acontecer a muchos, con lo qual sería defraudado el Patrimonio Real.

Quella dell'ottobre 1593 è la prima d'una lunga serie di richieste di denaro che Villalpando invia a Madrid, e che costituirà una costante negli anni italiani del gesuita³⁴.

Finalmente Clemente VIII il 9 maggio 1594 concesse all'opera un privilegio che di fatto l'assolve da qualsiasi dubbio dottrinale: il pontefice però non intendeva partecipare al finanziamento, che quindi ricadeva sulle tasche del re di Spagna³⁵. Appianati i problemi relativi all'approvazione pontificia ed in arrivo da Madrid il prestito che avrebbe permesso l'edizione, sembrerebbero

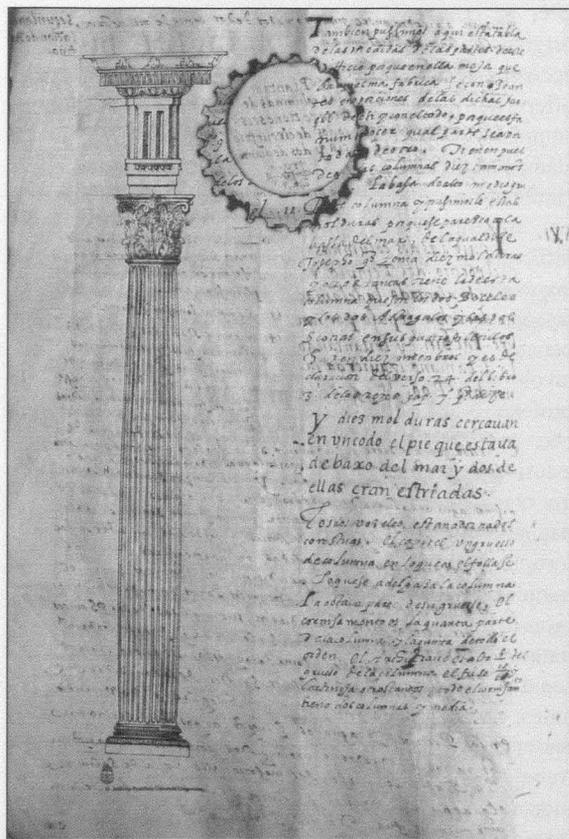


Fig. 2. Portada del "Compendio de la segunda parte...", Roma, Università Pontificia Gregoriana, Archivio.

finalmente risolte le difficoltà romane di Villalpando, che era ormai da quasi tre anni in Italia. In verità un ultimo problema ritardò nuovamente l'opera: il disaccordo con Jeronimo Prado. E' da notarsi, in ognuna delle lettere che si sono prese in esame, come Villalpando sia sempre considerato autore unico del trattato, mentre il suo confratello Prado non venga mai citato. E' vero che il Prado giunse a Roma solo nel 1592; ma il fatto che da Madrid sempre ci si rivolga unicamente a Juan Bautista testimonia che la corte spagnola aveva come solo interlocutore Villalpando.

Gli accordi fra Villalpando e il Prado paiono inizialmente chiari: Villalpando è l'architetto, e Prado il teologo. La profezia di Ezechiele si sviluppa su 48 capitoli: i primi 39 non riguardano il Tempio, e dunque avrebbero dovuto essere materia del Prado; dal capitolo 40 al 44 è contenuta la descrizione del Tempio, quindi materia architettonica, dunque compito di Villalpando; le incisioni dell'edificio, che costituivano il cuore dell'opera, dovevano accompagnare il commento che ai capitoli architettonici avrebbe composto Villalpando.

C'è, in questa lunga vicenda editoriale, un nucleo originario costituito da una serie d'immagini accompagnate da una breve nota esplicativa, quella offerta nel 1590 agli occhi di Filippo II, sorta di sintetico sommario su modello di quello che accompagnava le stampe herreriane dell'Escorial, che doveva essere molto simile al riassunto in seguito presentato anche al papa³⁶: poi, trascinandosi la vicenda negli anni, incontrando difficoltà di varia natura, è come se le poche parole che dovevano spiegare quelle immagini non bastassero più, fossero costrette ad aumentare, così da non permettere la benché minima obiezione eventualmente rivolta alle tavole proposte. Le poche centinaia di parole della profezia biblica vengono così tradotte in un'immagine che per essere giustificata non può più affidarsi esclusivamente a quei brevi passi biblici da cui è scaturita, ma che dev'essere protetta da centinaia e centinaia di pagine esplicative³⁷, da un fiume di parole che cercano la loro legittimità anche in testi esterni alla Bibbia, in particolare in Vitruvio e nelle opere della patristica. E' proprio questo il tema d'una tarda lettera di Villalpando, datata novembre 1597³⁸: *mas estampas solas no satisfizieran al deseo de V. M. ni fueran de provecho, antes pareciendo invención no templo de Dios ni perteneciente a la sagrada escriptura el fructo de tantos trabajos y costas se convirtiera en materia de murmuraciones. Empero conferidos estos trabajos disputados, y publicados con las muchas y varias personas de todas profesiones y gentes que a esta corte vienen, y aviendose visto las cosas en que pueden reparar, a todas se da satisfacción y haze creible cosa tan nueva en scriptura tan antigua, y queda todo fundado y establecido con los comentarios los quales por esta causa se han acrescentado, y cada dia se van mejorando: è dunque solo con un estesissimo commento che se haze creible cosa tan nuova in scriptura tan antigua. E la complessità della relazioni che intercorrono fra testo biblico, parafrasi del testo biblico, commento e immagini è ben presente a Villalpando: nel trattato³⁹, nell'introduzione alla parafrasi del quarantesimo capitolo della profezia di Ezechiele, il gesuita avverte che si deve comparare la parafrasi con il testo, le incisioni con la parafrasi e a loro volta la parafrasi e il testo con il commento. Il lettore s'accorgerà che tutto ciò ha un unico obiettivo: mostrare l'immagine più esatta ed unica del Tempio di Salomone. Il lettore raggiungerà tale obiettivo, poiché questo è il fine che ci siamo proposti in questi nostri lavori.*

Se negli anni spagnoli non sembra vi siano stati contrasti fra i due gesuiti, quando Prado raggiunse Villalpando a Roma fra i due come detto iniziarono incomprensioni. Juan Bautista, in una lettera non datata⁴⁰ scritta all'Aquaviva, in cui comunica l'arrivo dei 3.000 scudi spediti dal re per mezzo del duca di Sessa (et io ho

cominciato a far le Rami et speso delli denari), improvvisamente cambia tono: il Padre Prado mi va ricavando nuove cose dicendo ch'io ho mutato li ornamenti de la tracia il che non doveva far senza suo parere, et il simile dela città [si riferisce alla tavola con la pianta della città di Gerusalemme] che'l ho mutata et non è vero, et che bisogna ch'io lasci far a esso li commentarii delli miei disegni a cio sia uno lo stile di questo et delli suoi commentari.

E' questa una dichiarazione estremamente interessante: il fatto che Villalpando sembri variare li ornamenti de la tracia rispetto ai disegni con cui era partito dalla Spagna, e che aveva già presentato al re, potrebbe indicare una sorta di aggiornamento romano ad una ricostruzione certamente pensata secondo modi vitruviani già in partenza, ma che era pur sempre stata immaginata a centinaia di chilometri da Roma. Inoltre la volontà del Prado di uniformare il testo, e dunque di voler scrivere anche il commento dei capitoli architettonici, sembra sottolineare il necessario scarto fra i capitoli (non-architettonici) di semplice commento alla parola divina, e quelli (architettonici) dove le parole bibliche erano già state reinterpretate sotto forma d'immagine: se le prime erano parole per così dire neutre, cui ci si poteva accostare senza mediazioni intermedie, le seconde avevano al loro fianco una visualizzazione che non poteva che condizionarne il commento: le seconde erano le parole divine come le aveva già reinterpretate graficamente Villalpando. Tale scarto è riconosciuto dal documento che metterà un punto alla questione, e in cui si stabilisce che in lo que toca al te.plo la exposicion de la escript.a tambien se ha de acomodar a la traça del templo, que se ha de estampar, y no a la del P.e Prado⁴¹: le parole di commento devono 'accomodarsi', come efficacemente suggerisce la lingua spagnola, non solo alla parola divina, ma anche alle immagini del Tempio.

E' probabilmente in questo contesto che Prado compone il manoscritto di 50 pagine intitolato *Compendio de la segunda parte de los comentarios sobre el propheta Ezechiel*, corredato da pochi disegni⁴² a lato del testo e di alcune tavole oggi perdute⁴³. Attualmente il manoscritto, indirizzato a Filippo II, è conservato alla biblioteca Houghton dell'Università di Harvard⁴⁴ e non è datato, ma dev'essere necessariamente stato scritto dopo il 1585 poiché si parla dell'Escorial come di opera terminata; la redazione è molto probabilmente da farsi risalire a quel biennio 1590-2 in cui Villalpando è già in Italia e Prado non ancora. Nuova acquisizione documentaria è il ritrovamento presso l'Archivio dell'Università Gregoriana di Roma di un quaderno gemello di quello americano, di pugno dello stesso Prado, recante le stesse illustrazioni, che presenta solo alcune differenze d'impaginato, e comprende inoltre la



Fig. 3. Columna del “Compendio de la segunda parte...”, Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library.

trascrizione di alcuni documenti relativi alla presentazione dell’opera al papa⁴⁵.

Nel Compendio Villalpando non viene mai citato⁴⁶, e l’ipotesi è che il manoscritto sia stato composto proprio fra il 1590 e il 1592, quando Villalpando è già a Roma. Si tratta forse di un tentativo di Prado di appropriarsi dell’intera opera, occupandosi anche della ricostruzione del Tempio, che comunque dalla descrizione pare estremamente simile a quello di Villalpando. Prado propone anche una propria versione della città di Gerusalemme, che fa addirittura stampare a Siviglia e presenta a Filippo II: lo si desume da un documento⁴⁷ vergato da Antonio Mendoza il 26 aprile 1594 in cui si parla della ciudad de Hierusalem que estampo el P.e Prado en Sev.a, la quale ha il vantaggio di haberse mostrado al Rey.

La questione viene risolta in tre successive tappe. Nel memoriale dell’aprile 1594 Mendoza stabilisce che si stampi la versione del Tempio presentata da Villalpando a Filippo II, no la que queria enmendar el P.e Prado (neppure però quella che Villalpando avrebbe modificato successivamente); ancora più chiaramente, si ricorda in seguito che en lo que toca al templo la exposicion de la escript.a tambien se ha de acomodar a la traça del

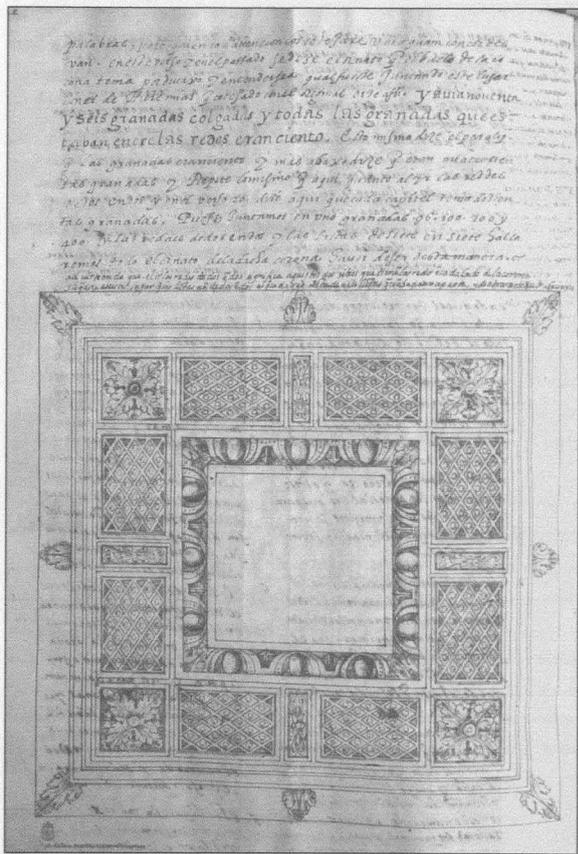


Fig. 4. Columna del “Compendio de la segunda parte...”, Roma, Università Pontificia Gregoriana, Archivio.

templo, que se ha de estampar, y no a la del P.e Prado. Solo in caso di completo accordo fra i due gesuiti si potrà mudar o mejorar algo de lo que toca al hornato. Si ribadisce ancora una volta che ciò che hanno visto gli occhi del re non può essere mutato, dunque neppure quella pianta di Gerusalemme stampata a Siviglia che Prado avrebbe mostrato a Filippo II; viene evidenziato il ruolo del Prado, sostenendo che nella parte concernente la delineacion del Templo y declaracion de la escript.a que a el toca, y algunos tratados curiosos de muchas cosas concernientes al mesmo Templo, l’opera debba essere considerata di entrambi gli autori. Vengono poi espresse perplessità sulla gestione del finanziamento reale, che sarebbe en mano de un fulano Cosida; mentre sarebbe meglio che i denari fossero gestiti da una per.a en casa che la acudiesse con igualdad a todo; e questa persona se entiende que no es Compan.o del P.e Villalpando solo, o del P.e Prado, sino de entra.bos para que ayude en toda esta obra s. en escriptura, corregir, assistir a los officiales que cortan la tablas quando

travajaren en casa, y a todo lo demas que tocara a la d. ha obra: sembra di capire che la persona in questione dovrebbe fungere da mediatore tra Prado e Villalpando.

Qualche settimana più tardi, il 14 maggio, Aquaviva conferma sostanzialmente le proposte del Mendoza, in un documento in sei punti in cui fra l'altro si ipotizza un viaggio fiammingo del Villalpando (che però nel caso in cui parta deve impegnarsi a fare l'intaglio delle piastre, perché la stampa delle commentarij, e del tempio s'ha da fare tutta insieme). Un punto critico è quello relativo alla questione della pianta della città di Gerusalemme (quale doveva stamparsi? Quella che Villalpando aveva mostrato al re a Madrid o quella sivigliana presentata al re dal Prado?): dilemma che viene rimandato, forse in attesa di precisazioni dalla Spagna. In definitiva, la Compagnia riconosceva il ruolo del Prado molto più di quanto emerga dal carteggio Italia - Spagna, in cui come detto il Prado è citato poche volte e sempre in un ruolo subalterno. A questo proposito Ramirez⁴⁸ sottolinea come all'interno dell'ordine gesuita potessero essere sorte perplessità riguardanti il legame fra Villalpando e la corte spagnola (e prova parziale ne sarebbero le già ricordate tachas che esponenti gesuiti riscontrarono nell'opera): la coppia Villalpando - Prado non sarebbe così solo l'equilibrata associazione di un architetto e di un teologo, ma anche l'instabile alleanza fra un uomo del re (seppur gesuita) ed un uomo della Compagnia. Villalpando sembra così pagare una sorta di scomoda ambiguità: considerato a Roma troppo vicino al re spagnolo, e nello stesso tempo guardato da Filippo II con una sorta di ben dissimulata diffidenza in quanto gesuita, il cordobese pare italiano a Madrid e spagnolo a Roma.

L'episodio che però mise davvero fine alla controversia fra i due gesuiti avvenne il 13 gennaio 1595, e fu l'improvvisa morte di Jeronimo Prado, così raccontata da Villalpando: applicandosi allo studio con sforzo eccessivo, morì sul proprio lavoro, come un baco da seta ...colpito da una febbre persistente, dovuta ai suoi continui sforzi, ...nel Collegio Romano all'inizio dell'anno 1595. Il primo di gennaio, stavo meditando profondamente sul tema della resurrezione, e comunicandogli io l'imminenza della sua morte, mi ricevette con grande fermezza e gioia; rimase ad osservarsi con attenzione le mani. Gli chiesi perché le osservava con tanto interesse, ed egli mi rispose: "Guardo con attenzione le mie mani che d'ora in avanti vedrò per sempre"⁴⁹.

L'opera, ormai completamente nelle mani di Villalpando, prenderà da questo momento una direzione diversa da quella del filologico trattato esegetico dell'intera profezia di Ezechiele, divenendo invece preminente lo spazio concesso alla ricostruzione del Tempio e della città di Gerusalemme: forse tornando a quello che era l'originale scopo dell'impresa editoriale, il

motivo per cui Filippo II aveva inviato Villalpando a Roma, e che l'autonomia pretesa da Prado e le resistenze opposte dai gesuiti avevano in parte modificato. Prado morendo aveva commentato solo i primi 26 capitoli dei 39 a lui assegnati; nel 1596 Villalpando pubblicò a nome di Prado il primo tomo⁵⁰, contenente una dettagliata esegesi dei capitoli non architettonici della profezia, riservandosi poi lunghi anni di redazione prima di dare finalmente alle stampe nel 1604 gli altri due volumi, uno sulla ricostruzione architettonica del Tempio⁵¹ e l'altro sulla Gerusalemme dell'età di Salomone⁵².

I documenti relativi alle spese di stampa del primo tomo permettono di fare luce su un'impresa editoriale che per il momento sembrerebbe avere come unici attori, spesso discordanti, i due gesuiti. Nella Cuenta del P.e Ju.o Bap.ta Villalpando con la estampa del Templo de Salomon⁵³ sono innanzitutto registrati i finanziamenti che vengono inviati da Madrid in quattro rate (13 aprile 1594, 17 ottobre 1594, fine marzo 1595, 3 febbraio 1595), per un totale di 30.860 giuli, equivalenti a circa 3.000 scudi romani; i pagamenti vengono effettuati tramite i banchi dei Giustiniani, di Alessandro Doni, di Bernardo Olgiati e di Vincenzo Mazzinghi. Tali pagamenti sono puntualmente confermati dalla cospicua serie di documenti riferiti al finanziamento dell'opera, custoditi a Madrid presso il Ministero degli Esteri e pubblicati da Fernando Marias⁵⁴.

Ciò che più interessa nella Cuenta di Simancas è però l'elenco dei nomi delle maestranze impegnate nella stampa⁵⁵, registrate nell'elenco dei pagamenti; innanzi tutto quell'Alberto el qual trabajò un ano en disenar en el cobre che risulta l'artigiano più pagato (1431 giuli)⁵⁶. Chi intaglia la lastra del capitello salomonico è invece Francesco Villamena⁵⁷; Camillo Graffico⁵⁸ lavora a quella della Notte Egizia⁵⁹ e a due grandi piante del Tempio; Giacomo Lauro⁶⁰ a due incisioni grandi e tre piccole; un tale Giuseppe è chiamato ad interpretare un certo libro ebraico⁶¹; Antonio Tempesta⁶² viene pagato per un disegno; Carlo flamenco intaglia dieci lastre, ed è fra quelli il cui compenso è più alto⁶³; Teodoro Gallio⁶⁴, pure fiammingo, lavora a quattro lastre; il francese Cristoforo⁶⁵ ha tallado algunas letras en las chapas; Piermartino Ambrosio ha fornito la carta; il fiammingo Giacomo Matham⁶⁶ ha intagliato tre lastre; Luigi Zanetti⁶⁷ ha stampato 63 fogli, e Flammio li ha corretti⁶⁸; Pietro, Geronimo e Donato hanno lavorato come stampatori. Negli elenchi dei residenti al Collegio Romano dell'anno 1600 è inoltre incluso un certo Lorenzo Perotti compagno del P. Villalpando⁶⁹. Bisogna poi aggiungere anche Gaspare Celio⁷⁰, giovane collaboratore di Valeriano e Fiammeri (o Fiammeri) al Gesù, che, secondo Baglione, fece diversi disegni dopo la morte del Valeriano per il P. Villalpando, che servivano per i libri della Gerusalemme di detto Padre da darsi in



Fig. 5. Cornisa del "Compendio de la segunda parte...", Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library.



Fig. 6. Cornisa del "Compendio de la segunda parte...", Roma, Università Pontificia Gregoriana, Archivio.

stampa⁷¹. Che Celio collabori con Villalpando solo dopo la morte di Valeriano (avvenuta il 15 luglio 1596) può far pensare ad un contrasto sorto fra l'architetto italiano e lo spagnolo, che pure in Spagna avevano dimostrato di stimarsi⁷². Alle spese di stampa vanno poi aggiunte quelle per el modelo de la ciudad que se ha hecho para su Mag.d; per la cassa in cui il modello è conservato; per la fodera in cui il modello è avvolto; e i soldi che vanno a Manuel Cois⁷³ pintor q. trabajo seis meses en pintar dicho modela y caja.

Dal documento affiora dunque una vera e propria officina operante attorno a Villalpando. Antonio Martinez Ripoll⁷⁴ parla di una stamperia aperta da Villalpando all'interno del Collegio Romano, dove oltre a Villalpando e Prado risiedeva anche il Flammio⁷⁵; sembra probabile che si tratti della tipografia che fu impiantata all'interno del Collegio già nel 1556, e che doveva essere di discrete dimensioni, se nel 1564 risulta fornita di caratteri arabi, e nel 1577 anche di caratteri ebraici⁷⁶.

Attorno a Villalpando si forma dunque un gruppo di lavoro il cui lavoro ultimo era quello di moltiplicare le

quarantacinque incisioni presenti nel trattato per le duemila copie in cui questo fu poi stampato; un laboratorio che comprendeva le migliori maestranze, in particolare quelle fiamminghe⁷⁷, attive nelle stamperie romane di fine Cinquecento, e che vedeva il coinvolgimento di artisti già attivi in quegli anni presso i gesuiti, in particolare per quanto riguarda le decorazioni della chiesa del Gesù, e in altre imprese editoriali riconducibili alla Compagnia, quali ad esempio le *Evangelicae Historiae Imagines* di Jeronimo Nadal (1581). Inoltre la presenza di Cherubino Alberti e Francesco Villamena, attivi nella divulgazione a stampa dei trattati di Vignola, può essere stata decisiva per la definizione di particolari architettonici del Tempio che paiono ripresi da repertori postvignoleschi.

Quello del trattato è dunque un grande lavoro d'équipe che doveva però risultare, per avere la forza persuasiva di un teorema, come opera del solo Villalpando: nessuna incisione è infatti firmata, con

l'eccezione di quella della Noche Egipcia, che in basso al centro reca l'incisione Camillo Graffico f., raschiata ma ancora visibile.

Il 26 settembre 1595⁷⁸ Villalpando inviò a Madrid las estampas del templo de Salomon que se han podido acabar e alcune incisioni che dovevano corredare il primo tomo: la fachada del libro donde van las armas de su Mag.d aunque no se ha podido acabar y otras tres del carro noche de Egypto, y cena de Jesu Christo. Il re, sette anni dopo aver esaminato i disegni presentati dal gesuita, poteva ora vedere le tavole nella loro versione definitiva. Nella lettera Villalpando sollecitava come d'abitudine l'invio di 4.000 scudi per non vedersi costretto a despedir por falta de dinerò los flamencos. La lettera che accompagna la nuova richiesta del gesuita è del Sessa⁷⁹, che sottolinea come le aumentate richieste di Villalpando si debbano alla carestia grande que à avido en este lugar estos anos, tanto che se à subido el precio de todas las cosas i las manos de los Oficiales. Ed è nella stessa data⁸⁰ che Villalpando parla per la prima volta di quel modello in legno della città di Gerusalemme che due anni dopo sarà presentato da Gaspar de Pedrosa ad un Filippo II ormai morente: mucho quisiera poder embiar con esta un modelo de la ciudad el qual ha causado mas admiracio. a los que veen cosas tan particulares escritas en la sagrada s.ra y tan poco sabidas siendo agora tan claras, pero por no tener persona que la trate con la afficion que quien tanto le questa la reservar para quando si dios quisiere yo la pueda llevar y mostrar a V.M.

Licenziato il primo tomo nel 1596, l'anno successivo il duca di Sessa⁸¹ cominciò a sollecitare il re riguardo all'edizione degli altri due volumi, que son los mas principales: e anche Villalpando ricorda nel settembre 1597 che me faltan de estampar otros dos tomos maiores que el primero. Juan Bautista ha ormai un unico timore: quello di non portare a termine la grande opera della sua vita, porque si se dilata, el podría morirse como se murio su companero, i quedaria esta obra imperfetta, avvisa il Sessa. Ed è un Villalpando che pare ormai allo stremo delle forze, tormentato da continuas indiposiciones⁸², quello che in una lettera⁸³ in cui in poche righe sono sintetizzati anni di travagliate vicende si rivolge al re ricordandogli che sin aver dexado de trabajar siete anos continuos desde que V. Mag.d me mando venir a Roma a publicar el templo de Salomon y sus comentarios no he podido hazer mas de lo que V. M. avra visto, que es aver entallado las figuras y estampado el primer tomo de los tres que desde el principio parecieron necesarios para declarar materia tan difficultosa y obscura; si scusa perchè el primer arbitrio de Ju.o de Herrera, che fue echo comparando mis estampas con las suyas, faceva supporre una spesa di 3.000 scudi; ma poi i costi son lievitati, poichè estampas solas no satisfizieran al deseo de V.M.

ni fueran de provecho; è il già ricordato documento in cui Villalpando ricorda al suo re le fatiche spese affinché se haze creible cosa tan nueva en scriptura tan antigua. La lettera è accompagnata da un lungo elenco delle spese sostenute da Villalpando per la pubblicazione del primo tomo, e delle previsioni di spesa per il secondo e terzo.

A compimento delle richieste di Villalpando, nell'aprile 1598⁸⁴, insieme alla notizie che a Madrid sono giunte le stampe del Tempio ed il modello della città di Gerusalemme, dalla Spagna arrivano altri 3.700 scudi, che portano il totale, si legge nella lettera, a 8.573.

Il 1598 fu l'anno della morte di Filippo II, dopo che l'anno precedente era scomparso anche Juan de Herrera. Il nuovo sovrano Filippo III confermò il prestito reale; non vi fu dunque nessuna soluzione di continuità nella redazione dell'opera, nonostante la morte del re che aveva promosso l'operazione. I proemi del secondo e terzo tomo vennero dedicati a Filippo III, ma si può dire che siano composti con le stesse parole con cui sarebbero stati dedicati al padre. Al futuro Filippo III Villalpando aveva inviato una lettera celebrativa il primo giorno dell'anno 1597, in cui fra gli ossequi di rito invitava il principe ad intraprendere la liberazione dei luoghi sacri, quasi a ricordargli gli impegni presi dal padre nei confronti di quella Gerusalemme che Villalpando stava ricostruendo mentalmente⁸⁵. Ed è con orgoglio che sei anni dopo, il primo gennaio 1603, nella dedica dell'ultimo tomo Villalpando può offrire Gerusalemme al suo re, anzi ai suoi re (il ricordo di Filippo II non verrà mai meno): quale ringraziamento, che sia equivalente al favore ricevuto, posso restituire per i continui benefici ricevuti da tanto esimi Re? Forse devo offrirti una città? Dovrebbe essere una Provincia o un Regno? Se fosse così, difficilmente potrei aggiungere qualcosa agli innumerevoli Regni che domini ...nonostante tutto, ho pensato di rappresentare la città di Gerusalemme (spero che tale immagine non risulti indegna) circondata da una muraglia lunga diecimila passi; con torri alte un quarto di stadio e con un esercito di 1.160.000 soldati; ad un certo momento i suoi tesori equivalevano a una quantità incalcolabile di oro. Questa città fu, in quel tempo, la capitale dell'Impero d'Israele e, in questo momento, la invio a Te, che sei il più grande dei Re. Nonostante tutto, sarebbe un regalo quasi ridicolo, se questa città non fosse un'immagine plasmata in terra della città celeste. Ai vasti possedimenti spagnoli s'aggiunge una città di carta.

Le lettere degli ultimi solo parlano sempre più dell'urgenza che preme Villalpando, quindici anni dopo il suo arrivo a Roma, di vedere il suo lavoro concluso prima della morte⁸⁶. Nelle carte d'inizio Seicento vengono inoltre stabilite le strategie di vendita che si metteranno in atto nel momento di pubblicazione dell'opera finalmente completa⁸⁷.

Una lettera inedita, conservata all'ARSI e indirizzata dall'Aquaviva ai quattro padri provinciali spagnoli, pubblicizza l'imminente uscita dei tre tomi finalmente completi, di cui le novità apportate dal secondo e terzo sono mayores e mejores: El P. Juan Bap.a Villalpando acabara este mes de junio sus tres tomos sobre ezequiel y apparatus urbis et templi, de los quales aunque se a visto ya en España el primero, aora va acrecentado con casi treinta pliegos mas, y los otros dos tomos son mucho mayores, mejores caracteres, y mejor papel; y mas desto ay en ellos al pie de quarenta estampas de cobre como la del primero; de suerte que aca en roma se venderan los tres tomos en doze escudos, desseo que V. R. tenga prevenidos algunos particulares para q. en llegando los compren⁸⁸.

Lo stesso Aquaviva il 24 giugno 1604, nei mesi dunque in cui si sta completando il trattato, invia una lettera⁸⁹ indirizzata ad patres et fratres societatis Iesu, epistola intitolata De renovatione spiritus et correspondentia cum Deo: in essa si sofferma a lungo sulla profezia di Ezechiele e sul Tempio in essa evocato come passo biblico degno di alta meditazione. L'argomento della lettera è dunque in piena sintonia con l'opera di Villalpando. Nelle parole di Aquaviva, la mirabile organizzazione del Tempio sarebbe addirittura simbolo della perfetta efficienza di quella grande macchina che è l'ordine gesuita, e le parole scelte per descriverne la magnificenza sono parole architettoniche: et nos igitur, si diligentius inspiciamus hanc Societatis nostrae machinam, quam Dominus tam insigni architectura et magnificentia erexit: si consideramus structuram, columnarum firmitatem, porticarum amplitudinem, ornatum capitellorum, divitias auri, magni illius vasis (quod propterea Mare vocabatur) commoda, sanctitatem altaris, sacrificorum varietatem et sescenta huiusmodi, singulari consideratione dignissima, quae omnia facile quivis poterit in spirituali sensu divino aedificio nostrae religionae applicare. Se Aquaviva scrive questa lettera pensando alle tavole di Villalpando, la grande architettura intellettuale del cordobese diverrebbe metafora non tanto della Chiesa fondata da Cristo (come indica l'autore in diversi passi del suo trattato), ma della Compagnia che aveva promossa l'opera.

La stampa degli ultimi due tomi non fu più a carico dello Zanetti, poiché venne affidata all'officina di Alonso Ciacconio⁹⁰, di Baeza come il Prado, nipote nonché editore dello storico-archeologo domenicano che fu uno dei principali uomini di cultura della Roma del tempo⁹¹. Le ultime stampe furono tirate nella notte del 23 giugno 1605, e subito se ne iniziò la vendita. L'imprimatur per il secondo tomo è dell'Aquaviva in data 10 marzo 1605; quello per il terzo, sempre dell'Aquaviva, è precedente, e risale al 28 marzo 1602. Anche le dediche a Filippo III recano date che fanno pensare al secondo tomo come all'ultimo licenziato: 1

marzo 1605 per il secondo tomo, 13 gennaio 1603 per il terzo⁹². Villalpando nel 1604 licenziò anche un piccolo volume ad integrazione del primo tomo, che fu così ripubblicato, in cui veniva completata la trattazione di quella parte della profezia di Ezechiele che l'improvvisa morte di Prado aveva lasciato senza commento.

Nel prologo del secondo tomo Villalpando ripercorre in breve la lunga e tormentata vicenda che aveva finalmente termine con la pubblicazione completa dell'opera, omaggiando all'ultimo anche la memoria del suo antico compagno Jeronimo Prado: che valore e risalto può avere che padre Jeronimo Prado, ed io come collega e compagno suo, morì quando sul punto d'iniziare questa specie di navigazione uscimmo dal porto, non appena spiegate le vele? Che valore può avere il tormento giornaliero delle mie frequenti malattie, che hanno percorso violentemente la mia solitudine, causandomi grande angoscia? Una volta salpata la nave, un giorno sarebbe arrivata al suo porto. E' proprio la morte di Prado, afferma Villalpando, la principale ragione del ritardo con cui venne pubblicata l'opera: avevo nutrito la speranza che qualcuno partecipasse all'impresa aiutandomi, però la verità è che mi vidi costretto a colmare personalmente il vuoto lasciato dalla morte di padre Prado. Fu però grazie alla morte del compagno che il trattato ebbe come autore universalmente noto il solo Villalpando.

E' interessante notare che in Italia la fortuna del trattato fu relativamente scarsa. In Spagna, soprattutto all'interno dell'ordine gesuita, vi furono immediate pubblicazioni quali quelle del sivigliano Juan de Pineda (*De Rebus Salomonis regis libri octo*, Mainz 1613) e di Martin Esteban (*Compendio del Rico Aparato, y hermosa Architectura del Templo de Salomón*, Alcalà de Henares 1617) in cui Villalpando viene citato, commentato e notevolmente semplificato; a Lisbona nel 1605, dunque a ridosso dell'uscita del secondo e terzo tomo, viene pubblicato il *Commentarium in Concordiam*, opera di Sebastião Barradas, che fa riferimento al Tempio da un punto di vista architettonico anziché prettamente simbolico, come invece era uso prima di Villalpando⁹³; per contro, in quell'Italia che Villalpando aveva raggiunto per compiere la grande opera della sua vita, il trattato ebbe una fortuna molto relativa, forse perché l'associazione con Filippo II ed il rapido diffondersi dell'analogia fra il Tempio di Villalpando e l'Escorial portavano lontano da Roma i riferimenti dell'opera. Bisogna aspettare fino al trattato settecentesco di Giovanni Amico per vedere riprodotto nella penisola italiana l'ordine divino del gesuita, così presentato: il P. Gio. Battista Villalpando Gesuita nel 2 tomo della Spiegazione, che fa del Tempio di Gerusalemme, tiene per certo, e con sode ragioni, che il primo, e più antico Ordine d'Architettura fosse stato

quello dello stesso Tempio architettato dalla infinita Sapienza dello stesso Dio, che ne diede il Disegno a Davide; e Salomone con tutta la sua sapienza infusa non poté far'altro, che essere Esecutore; onde vuole, che il migliore, e maggiore Edificio, che si fosse fabricato nel Mondo sia stato lo stesso Tempio. E così pretende, che tutti gli Ordini così de Greci, come de' Romani avessero preso la loro origine dall'Ordine del Tempio; anzi ancora lo stesso Vitruvio averne appreso i suoi precetti⁹⁴.

Per paradosso, più immediata sembra invece l'influenza italiana del grande rivale di Villalpando, Benito Arias Montano, ben più legato alla corte escorialense rispetto al gesuita: la biblioteca del monastero parmense di San Giovanni Evangelista presenta già nel 1574, un anno dopo la pubblicazione della Bibbia poliglotta del Montano, un affresco che riproduce esattamente il tempio di Salomone secondo la proposta del bibliotecario dell'Escorial⁹⁵; ed il barnabita Agostino Tornielli scrive nel 1610 gli *Annales sacri ab orbe condito ad ipsum Christi Passione reparatum*, opera in cui l'architettura biblica pare molto più vicina ad Arias Montano che a Villalpando⁹⁶.

A testimoniare però la grande fortuna iconografica delle tavole del trattato, la cui diffusione andava al di là dell'effettiva vendita dei tre tomi, è una curiosa ed inedita⁹⁷ controversia avvenuta a metà Seicento fra i gesuiti del Collegio Romano e quelli della Provincia di Spagna, poiché i secondi esigevano dai primi la restituzione delle matrici di rame con cui vennero stampate le incisioni. Gli spagnoli sottolineavano l'origine iberica del Villalpando, accusando inoltre un certo Cesare Mazzolini che "sua industria lucratus fuit multas pecunias ex impressione plurium imaginum quas vendidit; al che i confratelli romani risposero che ista controversia mota est ante triginta annos, et saepius renovata, quando contigit aliquae mutatio PP. Assistentium, vel Procuratorum Hispaniae, sed nihil umquam poterunt probare, neq. poterunt". E' superfluo sottolineare la grande suggestione che le tavole del trattato esercitarono sulla cultura architettonica seicentesca: va però rimarcato come identica fortuna non accompagnò i tre tomi di cui quelle immagini erano supporto.

Nell'ultimo bilancio di spesa documentato⁹⁸, senza data ma probabilmente del 1606, una breve nota

aggiunge la costa que a hecho el d.ho Padre Villalpando con su companero en comer y vestir que por ser forastero y professo de la comp.a atendiendo a este solo negocio es menester q. la pague los doze anos ultimos. Che Villalpando avesse passato i suoi anni romani atendiendo a este solo negocio è indirettamente confermato dal fatto che le uniche tracce da lui lasciate a Roma sono i documenti spediti verso la Spagna riguardanti il trattato; nell'opera Villalpando cita inoltre un non meglio documentato soggiorno napoletano (quando stavamo vivendo a Napoli⁹⁹ avrebbe incontrato Stanislao Rescio, ambasciatore del re di Polonia), che a quanto risulta è l'unica notizia d'assenza da Roma del gesuita. Nel saluto al lettore del secondo tomo Villalpando ricorda le mie fatiche, le mie notti a lume di candela, la mia vita dedicata ad un'unica preoccupazione. Negli anni romani la sola opera alternativa alle *In Ezechielem explanationes* è costituita dalle *S. Remigii Rhemensis episcopi explanationes epistolarum B. Pauli Apostoli*, composte nel 1598 ma pubblicate postume solo nel 1614¹⁰⁰; lavoro distinto solo in parte, poiché anche le lettere di san Paolo sono una delle fonti più utilizzate da Villalpando nell'interpretazione della profezia di Ezechiele. In un passo del trattato¹⁰¹ Villalpando accenna ad un'opera che gli piacerebbe comporre, se gli saranno concessi molti anni di vita: ma l'argomento, il trono di Salomone, non sembra ampliare di molto i suoi interessi.

Negli elenchi dei residenti al Collegio Romano Villalpando appare personaggio piuttosto periferico, relegato nella schiera dei sacerdoti alios¹⁰² e poi negli *extraordinarij*¹⁰³, apparentemente estraneo alla vita interna della residenza (non si segnalano, nei tanti anni in cui Villalpando risiede, avanzamenti nella scala gerarchica interna all'ordine, e l'unica mutazione registrata dagli scarni registri che tengono sotto controllo i residenti è riferita alle forze fisiche, che da bonae nel 1598 divengono debiles¹⁰⁴, e nel 1600 declinano a mediocres¹⁰⁵). In un elenco del 1597 si registra che Villalpando est hic occupatus in scribendo¹⁰⁶, formula che si ripete nel 1600¹⁰⁷; nel 1603 viene specificato che scribit in Ezechielem¹⁰⁸, finché nel 1606¹⁰⁹, si può finalmente annotare che scripsit in Ezechielem. E' solo allora che Villalpando può finalmente morire.

NOTAS

* Il presente saggio è una parte della tesi di dottorato *'Cosa tan nueva en scriptura antigua'. Villalpando e il tempio di Salomone*, discussa nel luglio 2004 presso il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura dello IUAV di Venezia, relatore il professor Richard Schofield.

¹ Sulla carriera architettonica di Villalpando gli studi di riferimento sono ancora quelli di RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ("Juan de Herrera y los jesuitas. Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa", in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXXV, 1966 pp. 286-321; *Bartolomé de Bustamante y las origines del arquitectura Jesuitica en España*, Roma 1967), Pietro PIRRI (*Giuseppe Valeriano S.I. architetto e pittore 1542-1596*, Roma 1970) e René TAYLOR ("El P. Villalpando y sus ideas estéticas", in *Academia*, 1952, pp. 409-473; "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus", in *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York 1972).

- ² Ciò che caratterizza l'interesse di Prado e Villalpando è il fatto di riferirsi alla profezia di Ezechiele, uno dei passi biblici di più difficile interpretazione, *oceano e labirinto dei misteri di Dio* secondo la definizione di san Girolamo, come fondamento dalle cui parole partire per riedificare graficamente il Tempio. Riferimenti biblici al tempio gerosolimitano si trovano soprattutto nel III Libro dei Re e nel II delle Cronache, e trattano espressamente del Tempio fatto costruire da Salomone; la visione di Ezechiele avviene invece quattro secoli dopo l'età salomonica, durante il periodo della cattività babilonese del popolo ebraico in seguito alla caduta di Gerusalemme nelle mani di Nabucodonosor. Nel corso della profezia, che occupa 48 capitoli, si descrive un grande Tempio senza specificare se l'architettura evocata sia quella salomonica (Ez 40-42): tuttavia la descrizione presenta una maggiore completezza di informazioni e di dati dimensionali rispetto alle altre fonti bibliche espressamente riferite al tempio di Gerusalemme, ed è in parte compatibile con esse per quanto riguarda il santuario, cuore del complesso. Dio profetizza la ricostruzione del Tempio distrutto: portato in *estasi sopra un monte altissimo sul quale sembrava costruita una città* (Ez 40, 2), al profeta compare un angelo che con una canna ed una corda misura le parti del Tempio, in una sorta di metafisico rilievo. Trascrivendo su dettatura dell'angelo i risultati di tali misurazioni, il profeta Ezechiele ottiene una descrizione architettonica ricca di dati dimensionali ma dalla visualizzazione estremamente complessa. Utilizzare la fonte costituita da Ezechiele per ricostruire il tempio di Salomone significa dunque possedere un maggior numero d'informazione rispetto alle fonti canoniche, ma di più oscura interpretazione.
- ³ René TAYLOR, "Juan Bautista Villalpando y Jeronimo de Prado: de la arquitectura practica a la reconstrucción mística", in *Dios arquitecto*, Madrid 1991, p. 161. L'incontro assume nelle parole di Villalpando un'importanza decisiva: *quando Juan de Herrera vide questi nostri disegni per la prima volta, e poté vedere le proporzioni e le dimensioni delle parti, così come l'armonia e la bellezza (che costituivano una manifestazione così chiara di un ingegno supremo), confessò con tutta franchezza che percepiva qualcosa del sapere divino nella forma stessa dell'architettura ... questa sua opinione me la ripeté con frequenza, e non ho dubbi che la sostenne energicamente in presenza, e che lo aveva in grande stima (De postrema Ezechielis prophetæ visione, libro I, VIII).*
- ⁴ L'incontro con Filippo II ebbe il tono di una vera e propria cerimonia di corte: ad osservare l'aspetto del Tempio erano gli occhi del re, del suo architetto, del principe Filippo, dell'infanta Isabella, arciduchessa d'Austria e governatrice dei Paesi Bassi (*De postrema Ezechielis prophetæ visione*, libro LX, V). Il gesuita mostrò a Filippo II i disegni ed un breve schema in spagnolo dell'opera, che Villalpando sostiene essere del tutto simile al capitolo LX, libro V, pubblicato nel secondo tomo del trattato *De postrema Ezechielis prophetæ visione*, libro V, I.
- ⁵ APUG, 548, 19r. e v., 25 maggio 1588, da Siviglia. L'Archivio dell'Università Gregoriana ospita un cospicuo fondo di documenti, per lo più inediti, appartenuti ai risedenti presso il Collegio Romano.
- ⁶ Lettera del 9 ottobre 1586, pubblicata da Alonso ASTRAIN, *Historia de la Compañía de Jesus en la asistencia de España*, Tomo IV (1581-1615), Madrid 1913, pp. 51-53; *El P. Jeronimo Prado, que lee Escritura en Cordoba, ha heco un notable trabajo sobre Ezequiel, principalmente sobre el principio y el fin de él, y cerca de esto ha sacado toda la arquitectura del templo de Salomón; obra que a todos maravilla por su difcultad. He procurado envie, a V.P. alguna muestra de este trabajo, el cual a mi también me ha maravillado, para que juzgando V.P. que es cosa que deba salir a la luz, se dé orden en ello. Con otro ordinario el P. Padre enviarà esto a V.P., y quanto al gasto, aquí hay personans curiosas y ricas que le daràn cumplidamente para el gasto y lo demás, y hay en esta ciudad de Sevilla grabadores flamencos señalados, y ahora graban algunas planchas para que con más facilidad se puedan las nuestras de esto comunicarse. Haye ayudado el P. Villalpando a la arquitectura, que tiene en esto andado mucho, y su maestro Juan de Herrera tan célebre en España le estima.*
- ⁷ CEBALLOS 1966.
- ⁸ Il prestito reale doveva raggiungere il porto di Napoli in quanto città di dominio spagnolo più vicina a Roma, ed è per questo motivo che la corrispondenza Madrid - Roma ha come terzo protagonista il viceré di Napoli.
- ⁹ Juan Antonio RAMIREZ, "Del valor del templo al coste del libro (las finanzas de Salomón, el mecenazgo de Felipe II y J.B. Villalpando)", in *Dios arquitecto*, pp. 213-241, pp. 345-359, Madrid 1991.
- ¹⁰ Il *Consejo de Estado* costituiva una sorta di ministero degli esteri della corona spagnola.
- ¹¹ Il conte di Miranda fu viceré a Napoli dal 1586 al 1595; gli successe, fino al 1599, l'Olivares.
- ¹² AGS, E 955, 28 febbraio 1590, da Madrid all'Olivares.
- ¹³ AGS, E 955, 24 febbraio 1590, da Madrid all'Olivares.
- ¹⁴ AGS, E 955, 28 febbraio 1590, da Madrid all'Olivares.
- ¹⁵ BNM, ms 10507.
- ¹⁶ AGS, E 955, 6 agosto 1590, dall'Olivares a Madrid.
- ¹⁷ Sull'editoria spagnola all'epoca di Filippo II, cfr. Jaime MOLL, "La edición en tiempo de Felipe II", in *Felipe II en la Biblioteca Nacional*, pp. 28-30, Madrid 1998.
- ¹⁸ AGS, E 984, 11 maggio 1592, da Madrid all'Olivares.
- ¹⁹ APUG, 466, f. 62r., Memoriale del Duca di Sessa a Clemente VIII, 14 aprile 1592.
- ²⁰ *En el passage en que vine aquí el verano pasado hizo tres años, vino también el padre Villalpando de la Compa. De Jesus* (AGS, E 961, 22 novembre 1593, dal Duca di Sessa a Madrid).
- ²¹ APUG, 466, f. 62r, Memoriale del Duca di Sessa ad Innocenzo VIII, 7 dicembre 1591.
- ²² Sul Toledo cfr. Alonso FERNANDEZ, "El Cardenal Francisco de Toledo, S.J. y su fundación en Santa Maria la Mayor", in *Anthologica annua*, pp. 363-380, 1990.
- ²³ Fernando MARIAS, "Felipe II y los artistas", in *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid 1999, pp. 239-249. I documenti pubblicati si trovano al Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Archivo, Santa Sede, leg.49, ff.275-291; citati in Luciano SERRANO, *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede. I. Índice analítico de los documentos del siglo XVI*, Roma, 1915.
- ²⁴ Al tema dedica un saggio Sylvaine HANSEL in *Niederdeutsche Bexage fur Kunstgeschichte*, 28, 1989, pp. 89-130.
- ²⁵ AGS, E 962, 30 ottobre 1593, da Villalpando a Madrid.
- ²⁶ Gaspar DE PEDROSA, *Relación Summaria del Modelo de la antigua Hierusalem que ymbió... el P. Villalpando*, BNM, ms 6035, f.149.

- 27 Perera fu docente al Collegio Romano di teologia positiva dal 1583 al 1585, poi di teologia scolastica dal 1586 al 1602.
- 28 Nella lettera del novembre 1593 per la prima volta si parla delle tecniche di stampa con cui si sarebbe dovuto procedere: si fa presente che, affinché sia migliore la qualità delle stampe, *se han de entallar en rame i no en madera*.
- 29 AGS, E 961, 22 novembre 1593, dal Sessa a Madrid.
- 30 Sull'argomento cfr. l'esauriente Marcel BATAILLON, *Erasmus et l'Espagne*, Geneve 1991.
- 31 Gaspar DE PEDROSA, *Relación Summaria del Modelo de la antigua Hierusalem que ymbió... el P. Villalpando*, BNM, sec. Manuscritos, ms. 6035, f.149.
- 32 AGS, E 962, 30 ottobre 1593, da Villalpando a Madrid.
- 33 Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Archivo, Santa Sede, Leg. 49, fols. 276.
- 34 Madrid rispose immediatamente alle sollecitazioni di Villalpando, invitando il Duca di Sessa a mettere a disposizione del Villalpando i richiesti 3.000 scudi, con lettera del 20 dicembre 1593 (AGS, E 984, 20 dicembre 1593, da Madrid al Sessa).
- 35 Il breve di Clemente VIII è inserito all'inizio del primo tomo. In esso già si delinea quella divisione in tre tomi dell'opera che nel maggio 1594 non era ancora pianificata: è probabile dunque che Villalpando abbia corretto il testo in un secondo momento (cfr. RAMIREZ 1991, pp. 240-241). Nel Breve si legge: *Cum sicut accepimus, dilecti filij Ioannes Baptista Villalpandus, & Hieronymus Prado ...assiduis miltorum annorum lucubrationibus in Ezechielem Explanaciones, Comentarior, Apparatum tribus tomis distincta conscripserint, quorum primo Explanaciones, Comentarior Hieronymi Prado in priora sex & viginti Ezechielis capita continentur, Secundo vero Explanaciones Ioannis Baptistae Villalpando in reliquia vigintiduo eisdem Ezechielis capita, Tertio denique Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani, ab eodem Ioanne Baptista Villalpando Comentarior e aeneis descriptionibus explicatus, studio tamen cum supradicto Hieronymo Prado collato*.
- 36 Nel trattato viene infatti citato un *piccolo riassunto dell'Apparato, che ho composto quando arrivai a Roma la prima volta, e che ho offerto manoscritto al papa Clemente VIII con tutte le illustrazioni della città e del tempio, affinché potessi mostrare uno schema di tutta la nostra opera*. (*De postrema Ezechielis prophetae visione*, libro V, XL).
- 37 Nel trattato di Villalpando ad ogni versetto biblico è dedicato un intero capitolo di commento.
- 38 AGS, E 969, 17 novembre 1597, da Villalpando a Madrid.
- 39 *De postrema Ezechielis prophetae visione*, libro II, II.
- 40 ARSI, Fondo Gesuitico, 652, censurae, f.238.
- 41 ARSI, Fondo Gesuitico, 652, censurae, f.240, Antonio de Mendoça, 26 aprile 1594.
- 42 I disegni si riferiscono unicamente all'ordine salomonico.
- 43 Le tavole dovevano essere quattordici, fra cui *tres plantas universales e ...tres monteas* (Antonio MARTINEZ RIPOLL, "El taller de Villalpando", in *Dios arquitecto*, p. 250, Madrid 1991).
- 44 Houghton Library, Harvard University, BMR 108.
- 45 APUG 466, *Compendio de la segunda parte de los Comentarior sobre el propheta Ezechiel Compuesto por el P. M. Hieronimo de Prado della Compagnia di Gesù*.
- 46 Tuttavia il manoscritto romano si apre con una dedica in cui compare, oltre al *maestro Hieronimo de Prado*, anche *Ju.o Baptista Villalpando: pareció a n.ros superiores se ofreciese a V.M. este breve compendio de los dichos commentarios, juntamente con las trazas del dicho templo. Para que pues V.M. ha imitado la sanctidad y buenos deseos del Rey David y la sabiduria y obras del Rey Salomon edificando casa para Dios qual es la de S. Lorenzo el Real los imite tambien mandando publicar esta tan particular noticia del templo que ellos edificaron* (APUG 466).
- 47 ARSI, Fondo Gesuitico, 652, censurae, f.240.
- 48 Ramirez 1991, p. 230.
- 49 *In Ezechielem explanaciones*, Saluto al lettore.
- 50 *In Ezechielem explanaciones et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani. Comentarior et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum*.
- 51 *De postrema Ezechielis prophetae visione Ioannis Baptistae Villalpando cordubensis e Societate Iesu Tomi secundi explanacionum pars secunda. In qua Templi, eiusque vasorum forma tum commentarijs, tum aeneis quamplurimis descriptionibus exprimitur*.
- 52 *Tomi III Apparatus urbis ac templi Hierosolymitani Pars I et II Ioannis Baptistae Villalpandi cordubensis e Societate Iesu collato studio cum H. Prado ex eadem Societate*.
- 53 AGS, E 966, *Cuenta del P. e Ju.o Bap. ta Villalpando con la estampa del Templo de Salomon* (1595?).
- 54 Marias 1999; i documenti citati hanno come provenienza il Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Archivo, Santa Sede, Leg. 49, fols. 277-291; pubblicati da Luciano Serrano, *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede. I. Índice analítico de los documentos del siglo XVI*, Roma, 1915. In ordine cronologico, ecco l'elenco pubblicato da Marias dei documenti madrileni:
1. Roma, s.d., Lettera del Duca di Sessa al Conte Miranda, in cui si indica che Villalpando ha sollecitato il prestito reale.
 2. Napoli, 7 marzo 1594, Lettera del Conte di Miranda al Duca di Sessa in cui si comunica che si paghino a Villalpando 1000 scudi per iniziare la stampa.
 3. Roma, 13 aprile 1594, Lettera di Villalpando in cui si certifica il ricevimento di 1000 scudi consegnati dal Duca di Sessa.
 4. Roma, 13 aprile 1594, Ricevuta di Villalpando di 1000 scudi (del banco di Filippo e Vincenzo Giustiniani) invece che i 3000 promessi.
 5. Roma, agosto 1594, Lettera di Villalpando al Conte di Miranda in cui s'annuncia che il Duca di Sessa chiederà altri 1000 ducati.
 6. Napoli, 6 settembre 1594, Lettera del Conte di Miranda al Duca di Sessa, in cui s'annuncia l'invio di 1000 scudi per Villalpando.
 7. Roma, 17 ottobre 1594, ricevuta di Villalpando per 952,40 scudi.

8. Napoli, 26 novembre 1594, Lettera del Conte di Miranda al Duca di Sessa, in cui si segnala che riguardo all'invio di 1000 ducati a Villalpando, questi segnala la mancanza di 47,60 scudi, che gli saranno fatti avere.
 9. Roma, 3 febbraio 1595, Ricevuta di Villalpando per 47,60 scudi (del banco di Bernardo Olgiati).
 10. Napoli, 9 marzo 1595, Lettera del Conte di Miranda al Duca di Sessa, in cui s'annuncia l'invio di denaro per Villalpando.
Roma, 1 aprile 1595, Ricevuta di Villalpando per 1086 scudi (del banco di Bernardo Olgiati).
 11. Napoli, 25 maggio 1596, Ordine di pagamento di 800 ducati del Conte di Olivares, Viceré di Napoli, a Villalpando, anche senza ordine espresso del re.
 12. Roma, 8 giugno 1596, Ricevuta di Villalpando per 800 scudi (del banco di Vincenzo Mezinghi).
 13. Napoli, 18 dicembre 1596, Ordine di pagamento di 1000 scudi del Conte di Olivares a Villalpando.
Roma, 15 gennaio 1597, Ricevuta di Villalpando per 1000 scudi (del banco di Vincenzo Giustiniani).
 14. Frascati, 8 agosto 1598, Ricevuta di Villalpando per 1500 scudi (del banco di Pierfrancesco e Bartolomeo Saluzzi inviati al banco di Giuseppe e Vincenzo Giustiniani, per ordine di Filippo II il 14 aprile 1598).
 15. Roma, 14 novembre 1598, Ricevuta di Villalpando per 1000 scudi (del banco di Pierfrancesco e Bartolomeo Saluzzi inviati al banco di Giuseppe e Vincenzo Giustiniani, per ordine di Filippo II il 14 aprile 1598).
 16. Roma, 18 febbraio 1599, Ricevuta di Villalpando per 500 scudi.
 17. Napoli, 13 maggio 1599, Ordine di pagamento di 700 ducati del Conte di Olivares a Villalpando.
 18. Roma, 4 giugno 1599, Ricevuta di Villalpando per 700 scudi.
 19. Roma, 4 giugno 1599, Conti del Duca di Sessa per complessivi 8586 scudi.
- 55 Juan Antonio RAMIREZ (RAMIREZ 1991, p. 235) e Antonio MARTINEZ RIPOLL (MARTINEZ RIPOLL 1991, pp. 254-273) ricostruiscono con precisione, partendo dai documenti di Simancas, l'identità delle maestranze nominate. Al testo si rimanda anche per una completa bibliografia dei singoli artisti citati. Sull'incisione nel Cinquecento, cfr. Fernanda ASCARELLI, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze 1953; Gian Ludovico ZANNINI, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Documenti inediti*, Roma 1980; Pietro PIRRI, "Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII", in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXI, 1952; Mary PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1930.
- 56 Alberto sarebbe un membro della famiglia degli Alberti di Sansepolcro, arrivata a Roma attorno al 1566; il collaboratore di Villalpando potrebbe essere Cherubino Alberti (1553-1615), o meno probabilmente il fratello Alessandro (1551-1596), oppure il cugino Durante (1538-1613). Secondo MARTINEZ RIPOLL, Cherubino Alberti fu colui che incise in rame i disegni architettonici di Villalpando. Dice il Baglione che Cherubino *si diede ad intagliare in rame, e in questa professione divenne eccellente, e fece di bellissime carte*; fu l'incisore che impiegò Egnazio Danti nel 1583 per la prima edizione de *Le due regole della prospettiva pratica* del Vignola. Su Cherubino Alberti cfr. Christopher EWART WITCOMBE, *Giovanni and Cherubino Alberti*, Bryn Mawr College 1981.
- 57 Umbro, francescano, nato nel 1566, morto nel 1624, discepolo di Cornelis Cort; secondo il Baglione, possiede *intaglio molto eccellente di buona architettura; come anche nella prospettiva era molto commendato*. Villamena pubblicò *Alcune opere di architettura di Jacomo Barotio da Vignola*, appendice grafica alla *Regola delli cinque Ordini* pubblicata a Roma nel 1617.
- 58 Collaboratore di Villamena, con cui nel 1595 lavorò al *Pontificale romanum* di Clemente VIII, Camillo Graffico del Friuli fu attivo secondo MARTINEZ RIPOLL fra il 1585 e il 1595 (morì probabilmente nel 1596), e oltre all'incisione della Notte Egizia collaborò alle incisioni architettoniche del trattato; Baglione dice che i suoi lavori in rame *erano con disegni nell'architettura ben intesi*; sue le architettura che circondano il *Ritratto di Sisto V* inciso nel 1589.
- 59 MARTINEZ RIPOLL nota un'affinità iconografica fra lo Yahvé in trono della tavola e il Dio Padre affrescato nella volta della cappella della Trinità, nel Gesù, da Gaspare Celio.
- 60 Autore delle incisioni dell'*Antiquae Urbis Splendor*, uscite in quattro libri già nel Seicento (1612, 1613, 1615, 1628), ma già in preparazione a partire dal 1586. Lauro era specializzato nella ricostruzione archeologica dei monumenti antichi.
- 61 Precettore di lingua ebraica all'interno del Collegio Romano risulta essere nel 1596 Hieronimo Brunello (ARSI, Rom. 53, 217 r.).
- 62 Noto pittore e incisore fiorentino, nato nel 1555, morto nel 1630; MARTINEZ RIPOLL suppone che sia suo il disegno del frontespizio del primo tomo. Su Tempesta esiste un'ampia bibliografia; fra gli apporti più recenti, cfr. Simona MODESTINI, "Note d'archivio sulla presenza di Antonio Tempesta a Roma", in *Natura morta. Pittura di paesaggio e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, pp. 117-122, Roma 1996; Fernando Martin, "La obra del grabador Antonio Tempesta en los Reales Sitios", in *Reales Sitios*; III, pp. 11-20; vedi anche Antony De Witt, *L'incisione italiana*, pp. 143-152, Milano 1941.
- 63 Suppone Ramirez che si tratti di Cornelis Galle, nato ad Anversa nel 1576 e morto a Roma nel 1656, mentre Martinez Ripoll lo identifica in Carel de Mallery (1571-1635), discepolo di Philippe Galle, coinvolto anche nelle incisioni delle *Evangelicae Historiae Imagines* di padre Nadal (1593), l'altra grande realizzazione editoriale gesuita del tempo.
- 64 Italianizzazione di Theodoor Galle, fiammingo, nato nel 1571, morto nel 1633, fratello di Cornelis Galle, figlio del celebre calcografico Philippe Galle. A Roma rilevò la collezione antiquaria di Fulvio Orsini, che successivamente pubblicò ad Anversa nell'*Illustrium Imagines ex antiquis marmoribus, numismatibus et gemmis expressae* (1598-1606). Sue anche le incisioni della *Vita Beati P. Ignatii Loyolae*, pubblicata ad Anversa nel 1610 dal gesuita de Ribadenera. Al Galle Martinez Ripoll attribuisce le incisioni degli arredi cultuali tratte dai disegni di Celio, e con qualche riserva, i frontespizi dei tre tomi.
- 65 Forse il lorenese Cristoforo Bianchi, collaboratore del calligrafico Tommaso RUINETTI, che nel 1610 pubblicò a Roma l'*Idea del buon scrittore*.
- 66 Nato nel 1571, morto nel 1631, discepolo di Hendrick Goltzius, formatosi ad Haarlem, giunse a Roma nel 1593.
- 67 Luigi Zanetti era fra i principali tipografi romani sullo scorcio del Cinquecento, ed era discendente del bresciano Bartolomeo Zanetti attivo a Firenze nel 1514-26 e dal 1535 a Venezia; gli Zanetti giunsero a Roma nel 1576, ed avevano rapporti privilegiati con i gesuiti. Nel 1596 Luigi Zanetti fu proposto per la direzione della Stamperia Vaticana.

- ⁶⁸ Secondo Martinez Ripoll, Flammio sarebbe il Fiammeri, soprannome di Giovanni Battista di Benedetto (1540-1617), gesuita fiorentino, discepolo di Ammannati, definito negli elenchi del Collegio Romano *pictor; statuarius, incisor y aptus ad pingendum et imprimendas imagines, ey sculpendas in aere* (MARTINEZ RIPOLL 1991, p. 283); Fiammeri sarebbe l'intermediario proposto dal Mendoza nel 1594 durante la lite fra Villalpando e Prado; aveva partecipato anche alle incisioni delle *Evangelicae Historiae Imagines* del Nadal nel 1581. Su Fiammeri, cfr. Gauvin Alexander BAILEY, *Between Renaissance and Baroque, Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, Toronto 2003, pp. 33-35 e pp. 168-170.
- ⁶⁹ ARSI, Rom.54, 3v.; nello stesso documento è segnato più avanti (19v.), in un elenco sempre riferito al 1600, un *Laurentius Perottus Mediolanensis*, di anni 32.
- ⁷⁰ Martinez Ripoll attribuisce al Celio (1571-1640) i disegni per gli arredi del tempio, come l'altare degli olocausti, il mare di bronzo e l'acquasantiera mobile, notando come le teste zoomorfe presenti in tali illustrazioni siano affini ai simboli dei quattro evangelisti nella Cappella della Passione, nel Gesù di Roma (seconda cappella a destra, 1595-96). Inoltre potrebbe essere stato copiatore dall'antico per Villalpando, ruolo già svolto per il Valeriano e per Goltzius: il Ripoll gli attribuisce così il rilievo del capitello posto davanti alla facciata dei Santi Nereo e Achilleo. Celio dipinse una cappella nella chiesa gesuita di Tivoli (ne parla il Baglione), e collaborò coi gesuiti romani anche a San Vitale e Sant'Andrea. Nel 1638 pubblicò a Napoli la *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Cristo*. Su Celio, cfr. Bailey 2003, pp. 208-214.
- ⁷¹ Giovanni BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti dal pontificato di Gregorio XIII in fino 'a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1649, p. 378.
- ⁷² Sugli anni spagnoli di Valeriano cfr. Pirri 1970.
- ⁷³ Manuel Cris secondo la trascrizione di Ramirez.
- ⁷⁴ MARTINEZ RIPOLL 1991, p. 254.
- ⁷⁵ Nell'elenco dei residenti del Collegio Romano del 1600 Giovanbattista Fiammeri è l'unico nella categoria *pittori* (ARS, Rom.54, 3r.). Riguardo al Fiammeri, è forse utile segnalare una lettera dell'Aquaviva al pittore, datata 22 agosto 1599, che ha come oggetto i restauri alla chiesa romana di San Vitale, concessa da Clemente VIII ai gesuiti l'anno precedente (ARS, Rom. 14 II, f.478): la lettera è un esempio molto interessante del rapporto fra committenza e artista all'interno dell'ordine, sia in campo architettonico che pittorico. Così scrive il Generale: *In quant' al disegno Gio. Bat.a cari.simo vi dico che mi piace assai solamente vi significherò (rimettendomi pure all'arte v.ra) se fussi meglio che le colone che reggono il cornicione della tribuna fussero piu tosto pilastri piani scanellati p. variare un poco, gia che p. tutto il resto d.lla chiesa son colone consideratela e giudicatela voi. Nelle figure poi d.lla tribuna se ben veggo che non havete voluto guadagnare luogo e far bello sco.partimento tuttavia gusterei che la Mad.a s.ma e l'altre Marie fussero intere e venissero incontro al S.re il quale riguardassi la madre et ella lui co. afetto pel resto resto sodisf.simo. In quanto al trattar con Paris p. la pittura, a me la storia che voi diste di Christo N. S.re alla colonna mi sodisfa e mi par che voi possiate cominciare a negoziare con esso ma non concludete altro sin alla nostra venuta a Roma. La lettera è stata recentemente pubblicata in Bailey 2003, p. 16, secondo cui il pittore Paris sarebbe Paris Nogari (1536-1601).*
- ⁷⁶ Ricardo VILLOSLADA, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Roma 1954, p. 44.
- ⁷⁷ I documenti testimoniano come i fiamminghi fossero meglio retribuiti rispetto alle maestranze italiane; non è dunque un caso che Villalpando si lamenti di *aver quasi por fuerça de ruegos y dinero entretenido los flamencos, y hazerme i an muncha falta si me faltasen* (AGS, E 966, da Villalpando a Madrid, 26 settembre 1595).
- ⁷⁸ AGS, E 966, da Villalpando a Madrid, 26 settembre 1595.
- ⁷⁹ AGS, E 966, dal Sessa a Madrid, 26 settembre 1595.
- ⁸⁰ AGS, E 966, da Villalpando a Madrid, 26 settembre 1595.
- ⁸¹ AGS, E 969, dal Sessa a Madrid, 17 novembre 1597.
- ⁸² Quello della debolezza fisica e dell'incomprensione del proprio operare da parte dei contemporanei potrebbe però essere anch'esso un topos vitruviano: Vitruvio si rivolge ad Augusto ricordandogli che *mihī autem, imperator, staturam non tribuit natura, faciem deformavit aetas, valetudo detraxit vires* (II, prefazione, 4).
- ⁸³ AGS, E 969, da Villalpando a Madrid, 17 novembre 1597.
- ⁸⁴ AGS, E 984, da Madrid al Sessa, 14 aprile 1598.
- ⁸⁵ BNM, ms. 6035, ff.151-154.
- ⁸⁶ AGS, E 984, da Villalpando a Madrid, 13 febbraio 1606.
- ⁸⁷ AGS, E 984, dallo Scalona a Madrid, 12 febbraio 1606.
- ⁸⁸ ARSI, Hisp. 86, 42v.
- ⁸⁹ *Epistolae prepositorum generalium*, vol.I, Roma 1909, pp. 296-302.
- ⁹⁰ Ciacconio era socio di Carlo Vuglietto, stampatore attivo a Chieti e a Roma.
- ⁹¹ Cfr. Giuseppe SCAVIZZI, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York 1992, pp. 178-180.
- ⁹² Il terzo tomo è diviso in cinque parti: storia di Gerusalemme, pesi monete e misure di Gerusalemme, ulteriori notizie sul Tempio (con la storia delle sue distruzioni), le funzioni e i sacerdoti del Tempio, interpretazione figurata della Città e del Tempio.
- ⁹³ Stefania TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone, la storia, la leggenda, la fortuna*, Roma 2002, p. 125.
- ⁹⁴ *L'Architetto Pratico*, dott. D. Giovanni Amico Trapanese, Palermo 1726, Libro I, parte prima, p. 75.
- ⁹⁵ Ideatore del ciclo d'affreschi fu l'abate benedettino Stefano Cattaneo da Novara; i pittori furono i bolognesi Giovanni Antonio Paganino e Ercole Pio. Il contratto fu stipulato il 26 agosto 1574, ed i pittori furono pagati il 13 agosto 1575 (*La biblioteca monumentale di S. Giovanni Evangelista*, Parma 1999).
- ⁹⁶ La figura del barnabita Agostino Tornielli è stata analizzata da Andrea ROVETTA ("Il tema della pianta centrale in Lorenzo Binago", in *Arte lombarda*, 134, 2002, pp. 132-141). Tornielli nasce nel 1543; la sua opera fondamentale è la pubblicazione nel 1610 degli *Annales Sacri ab orbe condito ad ipsum Christi Passione reparatum*, sorta di cronotassi degli avvenimenti dell'Antico e Nuovo Testamento. Nell'opera particolare risalto

hanno le incisioni dedicate alle architetture bibliche, legate all'ambiente escorialense ed in particolare alle ipotesi di Arias Montano. Il legame fra i barnabiti e i biblisti spagnoli era già stato avviato dal fondatore Bascapè, che coltivava interessi veterotestamentari poi proseguiti dal Tornielli. Oltre al Tempio, anche l'Arca e il Tabernacolo hanno il loro precedente nel testo di Arias Montano; viene invece criticato Villalpando poiché i passi di Flavio Giuseppe cui il barnabita principalmente si riferisce non avrebbero niente a che vedere con la profezia di Ezechiele. Sostenitore della tesi di Bellarmino secondo cui le basiliche paleocristiane si sarebbero ispirate al Tempio, Tornielli ha come obiettivo quello di dare un fondamento storico alla propria ricostruzione, inserendola in una prospettiva temporale che permetta una possibile linea evolutiva di cui la chiesa della Controriforma costituirebbe il frutto più maturo.

⁹⁷ ARSI, Rom. 144, 385v. e r., 386v. e r., 23 gennaio 1659.

⁹⁸ AGS, E 894, 1604(?).

⁹⁹ *De postrema Ezechielis prophetae visione*, libro V, LXVIII.

¹⁰⁰ *Sancti Remigii episcopi Rhemensis explanationes epistolarum beati Pauli apostoli ex veteri M. S. Monasterii S. Caeciliae Romae trans Tyberim nunc primum in lucem datae opera et studio R.P. Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis, Societatis Iesu Theologi, Maguntiae, Typis Ioannis Albini, Anno Domini MDCXIV, pp. 493.* F. B. Medina, nel *Diccionario Historico de la Compañia de Jesus*, Vol.IV, Roma 2001, così le liquida: *nonostante lo spirito critico mostrato nel suo commento ad Ezechiele (cap. 27-39), nella sua edizione del commento delle lettere di san Paolo, che utilizza per la descrizione del tempio, lo attribuisce a san Remigio di Reims, difendendone ad oltranza l'attribuzione, nonostante la critica più avanzata dell'epoca già la escludesse e propendesse per il cistercense san Remigio di Auxerre.*

¹⁰¹ *De postrema Ezechielis prophetae visione*, libro V, LXI.

¹⁰² Vero che suo vicino di lista fra i *sacerdotes alios* è nel 1598 Roberto Bellarmino, che fu anche rettore del Collegio fra il 1592 e il 1594, ma quest'ultimo è definito *magistrus in artibus et theologiae Doctor* (ARSI, Rom.53, 323v.). I residenti risultano essere 218 nel 1598.

¹⁰³ ARSI, Rom.54, 40r.

¹⁰⁴ ARSI, Rom.53, 334v.: *Ioannes Baptista Villalpandus, vires debiles, admissus X Augusti 1575, studuit philosophia et theologia, docuit Gramaticae et Matematicae, Professus con votos 12 Maii 1592.*

¹⁰⁵ ARSI, Rom.54, f.11.

¹⁰⁶ ARSI, Rom.53, 263.

¹⁰⁷ ARSI, Rom.54, 76v.

¹⁰⁸ ARSI, Rom.54, 137r.

¹⁰⁹ ARSI, Rom.54, 188v. Nella stessa nota si ricorda che *docuit Gram.et Mathem. et Phisica p. aliquot me.ses.*

Venus y Adonis durmiendo (A propósito de Paolo Verones)

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Este trabajo se centra en una de las facetas del mito de Venus y Adonis ampliamente representado por los pintores del renacimiento. La particularidad de que el joven está dormido en el cuadro pintado por Veronés que conserva el Museo del Prado da pie a conjeturas acerca del reposo y del sueño.

ABSTRACT

This investigation is centered on one of the facets of the myth of Venus and Adonis, that has been amply represented by Renaissance painters. The sleeping state of the young man in Veronese's painting at the Prado Museum is a particularity that has riven conjectures with regards to the state of rest and sleep.

Nunca viajero alguno, en el ardor del verano, ansió beber tanto como ella esta deliciosa concesión. (Shakespeare, *Venus y Adonis*, 1593).

La presencia de Venus y Adonis en una de las poesías de Tiziano (Madrid, Museo del Prado) ha impulsado la divulgación de esta fábula y ha hecho de ella uno de los asuntos mitológicos más populares. Escasamente representada en la pintura del siglo XV – podríamos mencionar la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499) y estampas como la de Benedetto Montagna¹-, abundan los ejemplos en la italiana de la siguiente centuria desde que Sebastiano del Piombo la trasladara a un par de tablas captando el nacimiento y la muerte de Adonis (colección particular), hecho este último que retomará en el conocido lienzo de los Uffizi pintado hacia 1512 y ambientado en una Venecia ducal. Pasando por artistas como Rosso Fiorentino (Fontainebleau), Giulio Romano, Veronés y Luca Cambiaso, la presencia de Venus y Adonis en la pintura tiene un espectacular broche a finales de la década de los ochenta en la com-

posición ideada por Annibale Carracci que se conserva en el Prado. Pintores de la corte de Rodolfo II de Praga (Spranger, Heinz (¿), Dirck de Quade Van Ravesteyn) abordan la historia de esta pareja en el marco del interés que en ese ambiente existía por la mitología y el desnudo. En los paisajes con escenas mitológicas (1558) de Hieronymus Cock la fábula de Venus y Adonis está presente advirtiendo de su presencia en el ámbito del norte.

La versión del mito de Venus y Adonis dada por Veronés al iniciarse la década de los ochenta en un cuadro que se expone en el Museo del Prado (fig. 1) no está ausente de las monografías que se han dedicado a su producción considerándose una de sus creaciones más hermosas², al tiempo que se tiene como una de las obras más significativas de la pintura veneciana del siglo XVI³.

Si bien la fuente escrita primordial corresponde al décimo libro de *Las metamorfosis* de Ovidio, la composición de Veronés se libera parcialmente del texto representando un momento de la cotidianidad de la pareja que no es allí descrito, al igual que ocurre con la de Tiziano, precisamente por esto cuestionada por Borghini al ofre-

cerse la imagen de un Adonis nada amoroso⁴. Absolutamente entregada, Venus, prendada de Adonis por su extremada belleza, acompañará al joven cazador en su febril actividad cinegética. “A éste se une, de éste es la compañera”, indica Ovidio dejando la puerta abierta a la especulación amorosa. Monografías dedicadas a los dioses y libros de emblemas estuvieron interesándose desde la Edad Media por la vida de esta singular pareja, pero la fábula salpica con frecuencia multitud de versos y se erige como protagonista de romances y poemarios, y no solamente en Italia.

A diferencia de la novedad con la que Tiziano nos muestra el mito, Veronés debió tener en cuenta ediciones ilustradas de *Las metamorfosis*, así como grabados que representaran parejas de amantes de lo cual está nutrida la mencionada fuente. Estamos ante uno de los artistas que en mayor número de ocasiones ha tratado esta fábula (la mitología es una de sus vertientes creativas), y no es de extrañar que haya manejado ciertas ediciones del Ovidio⁵ -algunas publicadas en Venecia-, al menos desde la de Giovanni dei Bonsignori, de 1497 en adelante, y la aparecida en 1522 debida a Nicolo degli Agostini, objeto de nuevas tiradas. *Le trasformationi* de Lodovico Dolce fue reeditada en varias ocasiones entre 1553 y 1570⁶, mientras que también en la laguna salió de la imprenta por primera vez (1561) la de Giovanni Andrea dell'Anguillara, sucesivamente reeditada.

También hay que tener en cuenta las interpretaciones que del mito hacen escritores del momento, algunas dadas a conocer en Venecia. Así, en 1525 es recogido por Mario Equicola en el *De Natura de Amore* -obra muy difundida en el siglo XVI-, pero años más tarde, en 1545, aparece ampliamente descrito por Lodovico Dolce⁷ y algo después se editan *L'Adone*, de Giovanni Tarcagnota (1550)⁸, y *La favola di Adone* (1561) de Girolamo Parabosco, quien había fallecido en la ciudad adriática unos años antes⁹.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVI vieron la luz obras en las que se abordaban las fábulas, la de Venus y Adonis entre ellas, en clave, diseccionándolas en varias lecturas, como ya había planteado Macrobio en *Las saturnales* y durante el medioevo escritores como Boccaccio (*De genealogiis deorum*). En esta vertiente son significativos los *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato, con diversas ediciones (la de Lyon de 1548-49 aparece ilustrada), y de Vincenzo Cartari *Le immagini degli dei delli antichi* (Venecia, 1556), mientras que ejercieron notable influencia las *Mythologiae siue explicationis fabularum* de Natale Conti desde que apareciera editada por primera vez en la mencionada ciudad en 1568.

En el lienzo del Museo del Prado, Veronés ha representado a Venus semidesnuda con el torso al descubierto sin esconder sus pechos mientras que Adonis tan sólo lleva sus vestimentas ligeramente desplazadas de los

hombros y del cuello, ceñidas además con la piel de una serpiente. Parece como si el joven se desprecupara del encuentro amoroso. No obstante, en otras obras del mismo artista la diosa está casi desnuda y su acompañante vestido -como cuando se la ve con Marte- y en cuadros con el mismo tema Adonis se encuentra desnudo (Viena, Kunsthistorisches Museum) o cubierto, tal vemos en los ejemplares de la Städtische Kunstsammlungen de Augsburgo y del Seattle Art Museum (fig. 2) y en la interpretación dada por parte de pintores del momento, como Bartholomaeus Spranger hacia 1597 (fig. 3) o Luca Cambiaso. Pero la sensualidad que transmite la obra debido a la desnudez de ella se intensifica con las piernas al descubierto del joven y en general con las posturas contrapuestas y deslizantes de los tres personajes que componen el grupo pues Cupido forma parte de la historia al ser el responsable de herir el pecho de su madre con una comprometida flecha de punta dorada y arrastrar a su terreno a Adonis mediante el mismo procedimiento.

Mientras que Venus está sentada, su acompañante se encuentra recostado sobre un promontorio de corto desarrollo por lo que deja caer parte del cuerpo. Es muy sugerente su actitud con las piernas en un plano inferior, abiertas, una de ellas flexionada¹⁰, y en general expresa una intensa placidez impulsada por la situación de la mano izquierda sobre el pecho, tan común en momentos de reposo. Su cabeza la tiene apoyada en el regazo de Venus, quien roza con una mano los cabellos ensortijados del joven en una actitud a medio camino entre la protección y el preludio de un mecánico juego erótico. La referencia al tálamo es evidente pues la mujer se presta al hombre como almohada.

La imagen del descanso en común, aunque ella sentada y él recostado, lleva implícita una connotación de armonía entre dos, de entendimiento recíproco, tan sólo rota por una sensación, la que de un momento a otro los perros harán ruido ansiosos por salir de caza y Adonis se despertará. Ha de cumplir con su actividad de cazador y el destino reclama su muerte.

Si Venus está despierta, Adonis duerme en su regazo, y este es uno de los aspectos más relevantes del cuadro al que no se le ha prestado demasiada atención. Se ha mencionado a propósito de este Veronés la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, de Diego Hurtado de Mendoza, impresa por primera vez en Venecia en 1553¹¹, en cuyo texto, no obstante, en ningún momento aparece el joven en actitud de dormir. Esta circunstancia es fundamental y de hecho se alude a ella la primera vez que se menciona el cuadro (Borghini, *Il riposo*, 1584), particularidad que raramente se mantiene en el título con que se le cita¹².

La de Veronés debe constituir una de las raras ocasiones en que se aprecia a Adonis dormido, pues se suele



Fig. 1. Veronés, *Venus y Adonis*. Madrid, Prado.

optar por otros instantes de la corta pero intensa vida de la pareja. Lo común es mostrar a los dos juntos, sentados o ella en actitud sedente y él con la inquietud de ir de caza o a punto de partir mientras la diosa trata de retenerle. Annibale Carracci recoge el momento en que Adonis se aproxima al lugar donde se encuentra Venus con Cupido, recién herida en el pecho por la punta de la flecha del amor, mientras que Marte celoso de Adonis corre tras él en una sala del palacio del Te pintado por Giulio Romano, y el final, es decir, la muerte del joven se constata en composiciones de Rosso Fiorentino y Luca Cambiaso. Es precisamente la muerte y el lamento de Venus ante el muchacho inerte el momento preferido por parte de los pintores del siglo XVII, también en el ámbito español¹³, dando paso a la tragedia la sensualidad del renacimiento.

Si nos atenemos a las representaciones del renacimiento anteriores a la ejecución del cuadro, hay que indicar que Veronés debió tener en cuenta ilustraciones del Ovidio y grabados sueltos. Es habitual la imagen de los dos juntos, sentados o uno de ellos recostado sobre el

otro, adoptando una actitud afectuosa, a veces abiertamente cariñosa, como amantes felices, en un entorno natural, sobre un accidente del terreno y junto a un árbol—en el que se convirtió la madre del joven, Mirra, y de donde éste nace, escena captada por Sebastiano del Piombo—, apariencia con la que rompe Tiziano¹⁴. En el *Ovidio Methamorphoseos vulgare* (1497) de Giovanni dei Bonsignori, Venus está desnuda, recostada en las piernas de Adonis, sentado en una peña (fig. 4)¹⁵. Esta visión la reencontramos en la primera mitad del siglo XVI en un buril atribuido a Marcantonio Raimondi, de hacia 1516, a partir de una composición de Giulio Romano (fig. 5)¹⁶. En el grupo grabado por Giulio Bonasone (de la serie “Amorisi diletti degli dei”), en el que ambos están completamente desnudos, se constata la preponderancia de Adonis mostrándonos a Venus en una actitud sumisa¹⁷.

En la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza también se sitúa a la pareja en un entorno natural, pero ambos sentados y fuertemente abrazados, mientras que ella recostada en el regazo del



Fig. 2. Veronés, Venus y Adonis.

joven, en una disposición diferente a la del cuadro de Veronés, es la imagen que nos transmite Lodovico Dolce en el canto XXI de *Le trasformationi* (1558)¹⁸ y en la ilustración que le acompaña. Pero más determinante es en la narración de la fábula editada en 1545¹⁹, donde en un par de ocasiones se sitúa a Venus apoyada en las piernas del joven -“In grembo del suo Adon lieta giacea/ Entro un bel prato; (...)”- y, además, como novedad, en actitud de dormir²⁰.

Evidentemente, el mito se constata en la literatura griega -hay diversos ejemplos en la cerámica-, mientras que en la romana la fábula está presente en obras de autores clásicos como Cicerón y Lucano, así como en otros posteriores (Claudio, Macrobio, Fulgencio,...). Por la relación que la antigüedad guarda con el renacimiento y dadas las asociaciones formales creemos conveniente mencionar su parición en el relieve. En diversos sarcófagos, la pareja es captada en actitud sedente, a una misma altura, ella cubierta y él desnudo ligeramente inclinado sobre ella en un ambiente propio de un encuentro amoroso (fig. 6)²¹.

A diferencia de las primeras ediciones ilustradas de *Las metamorfosis*, a mediados del siglo XVI la pareja suele representarse con los papeles invertidos en el sentido de que es Venus quien aparece sentada mientras Adonis se halla por debajo de ella ligeramente recostado en su regazo. A Bernard Salomon se deben las xilografías que jalonan *La Métamorphose d'Ovide figurée* editada



Fig. 3. Spranger, Venus y Adonis, Viena, Kunsthistorisches Museum.

en Lyon en 1557, que tanta repercusión tuvieron en otras ediciones y en composiciones pictóricas. Las *Ovidii Metamorphoses Illustrae* de Frankfurt de 1563 (con los comentarios de Johann Spreng y las ilustraciones de Virgilio Solis) probablemente hayan sido tenidas en cuenta por Veronés si observamos la ilustración que anima el mito (fig. 7), la cual depende claramente de la francesa antes mencionada. Algunos elementos son comunes con el cuadro de Veronés: el entorno natural con el árbol muy destacado y la proximidad de ambos, ella sentada y él recostado, si bien Adonis está despierto seguramente escuchando los consejos de Venus que le previenen de determinados animales peligrosos que podrían acabar con su vida como efectivamente ocurrió. Cuando Shakespeare en su poema dedicado a esta fábula (1593) hace hablar a Venus acerca de su tristeza por el presentimiento de la muerte del joven, es significativo un verso del que se deduce una postura de la pareja próxima a la que estamos comentando²²:

Dentro de mi pecho, al cual tú te apoyas,
mi corazón, lleno de presagios,



Fig. 4. Ovidio *Methamorphoseos vulgare* (1497).



Fig. 6. Sarcófago romano, Mantua, palazzo ducale.

palpita, late y no descansa
(...).

Ahora bien, en la mencionada edición de Lyon se aprecia en el primer libro, en el que su autor describe la mítica edad de oro, una ilustración en que junto con otras figuras femeninas y masculinas aparece una pareja en que ella está sentada, semidesnuda, teniendo en sus piernas la cabeza de un adormecido joven sobre la que posa su mano (fig. 8). Probablemente este grupo constituya la base para el cuadro de Veronés, con el que coincide también ese aire de placidez y de misteriosa felicidad. “Gloria de l’età d’oro”, exclama una Venus melancólica en el prólogo de *Filliria* (1585), fábula de Antonio Ongaro, frase a propósito por cuanto la diosa rememora su amor con Adonis, quien solía dormir en su regazo:



Fig. 5. Raimondi, *Venus y Adonis*.

Or mi soviene in questi verdi alberghi
L’antico amore, e del mio Adone ancora
Riconosco ne l’ombre e ne le fonti
L’imagine sua bella, e questa erbetta
Pare ora pressa da l’amate membra,
Mentre dormiva nel mio grembo, e l’aura
Vaga ondeggiava il suo dorato crine,
Mirando invido il sole. Ahi quanto giova
Ir rimembrando i ben goduti amori,
E le caccie,
(...).

No es un Adonis dormido el que se describe en el comentario del mito en las ediciones del Ovidio ni en los grabados sueltos, a diferencia de lo que vemos en el cuadro de Veronés. Sin embargo, en *Los idilios* de Teócrito se alude a este estado en que llega a estar Adonis con motivo de la preparación del lecho en que va a yacer a propósito de las fiestas celebradas en su honor: “(...) Purpúreas colchas por cima `más blandas que el sueño’ (...)”²³. En la literatura moderna es posible captar la descripción del joven en esta situación, no solamente en el contexto italiano sino en el español²⁴. Que en el terreno de las artes visuales se pintaron cuadros con los protagonistas en esta actitud lo avala *La Galeria* (Venecia, 1620) de Giambattista Marino –quien fuera autor de una exten-



Fig. 7. Ovidii *Metamorphoses Illustrae* (1563).

sa fábula centrada en la pareja (*L'Adone*, 1623)- en la que aparece versificada una descripción basada en un cuadro del veneciano Giacomo Palma que lleva por rónimo el sugerente título de *Adone, che dorme in grembo a Venere* (I, 5)²⁵. En la fábula *Amores y muerte de Adonis* (1578), de Jerónimo de Lomas Cantoral, escrita con anterioridad a la realización de la tela de Veronés, la diosa desde los cielos divisa al atractivo muchacho durmiendo:

En cuanto el sueño con su velo oscuro
tiene ceñido al venturoso Adonis,
olvidado del mundo y de la vida,
Venus, la diosa del tercer cielo,
(...)²⁶.

Se podría sugerir que en el cuadro de Veronés la actitud de Adonis llega debido al cansancio producido por la caza. La presencia de los perros y la localización del cuerno junto a su mano evidencian su insistente quehacer venatorio. Así, Pedro Soto de Rojas en *Los fragmentos de Adonis*, elaborados hacia 1619²⁷, lo describe inconsciente después del esfuerzo de ir tras un jabalí, animal que será el que precisamente cause su muerte:

Durmiendo, Adonis fatigado estaba
de perseguir la fiera colmilluda,
(...).

A esta circunstancia se añade la alta temperatura ambiental. En descripciones de la fábula se menciona el calor del momento que afecta particularmente a los rostros de los protagonistas, un tema que evidencia que la vinculación entre Venus y Adonis acaece en determinados meses²⁸. En *L'Adone* (1550) de Giovanni Tarcagnota se comienza situando el mito en un ambiente caluroso:



Fig. 8. *La Métamorphose d'Ovide figurée* (1557).

Ne l'ardente stagion, che in ciascun prato
Secca ogni vago fior, ch'odor rendeva;
Era già Phebo oltre il merigie andato,
E partendo men caldo il ciel faceva;
(...).

Calor y sudor van emparejados en las descripciones del mito por parte de escritores como Lodovico Dolce y Diego Hurtado de Mendoza, para quien la secreción en la cara –tan sugerente en el cuadro de Veronés- añade al joven un atractivo especial:

(...)
el polvo que en el rostro se veía
y el sudor le hacían más hermoso
como con el rocío, húmeda y cana,
se ve la fresca rosa en la mañana.

En otras composiciones poéticas, a Adonis le entra el sueño debido a ambas circunstancias: la temperatura y el esfuerzo físico. Estos aspectos no están ausentes en *Amores y muerte de Adonis*, de Jerónimo de Lomas Cantoral:

Cansado Adonis del calor del día
y del robusto oficio de la caza,
ya que el sol declinaba, llegó a un fresco
y apacible lugar, el cual cercado
estaba todo de árboles diversos
tan hojosos y juntos, que aun apenas
por entre ellos el sol hallaba entrada.
(...)
y al blando sueño se entregó de suerte,
que al punto le prendió y quedó dormido.
(...).



Fig. 9. Giacomo Caraglio, *Venus junto a Adonis muerto*.

Como vemos, también el entorno natural es propenso para el descanso y el deseo de dormir. En el cuadro de Veronés, la naturaleza es frondosa, con árboles y arbustos en una variada gama de verdes que se recortan en un cielo de azules desflecados por blancos sobre el manto verde de la hierba. Se trata de un “locus amoenus” donde la pareja de amantes ha encontrado un buen rincón para estar juntos, protegidos del sol bajo la sombra de un árbol de grueso tronco. Una naturaleza que incita la explosión de los sentidos²⁹. Estamos ante el entorno bucólico que anima tantas situaciones que encontramos en la poesía neolatina e italiana de los siglos XIV al XVI teniendo en escritores como Virgilio y Ovidio una clara referencia. Poetas como Petrarca, Poliziano o Jacopo Sannazaro extienden en sus versos descripciones idílicas de naturalezas que se asocian a los estados de ánimo de los protagonistas. En la mencionada *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza (1553), el entorno agradable invita al reposo de Venus y Adonis:

Mas el aliento de correr vencido
y el desacostumbrado trabajar,
con la sombra deste árbol tan tendido



Fig. 10. Anónimo, *Muerte de Adonis*.

que a los rayos del sol no da lugar,
el verde prado alderredor ceñido
destos olmos que crecen a la par,
el agua clara y limpia en que nos vemos
convidan a que un poco descansemos.

En ningún momento el letargo de Adonis sobreviene cuando está en compañía de Venus. Ella parece divisarlo en este estado y se aproxima. Al despertar, ya ha sido herido por Cupido. En la composición en octavas que Gabriel Garcés y Gralla dedicara a la fábula (1656) se constata claramente cómo Venus llega desde el cielo en su carro trayendo en brazos a Cupido y se acerca al joven que se encuentra “rendido al bla(n)do imperio del sueño”.

Desde la antigüedad el sueño era un estado sobre el cual trataron escritores como Homero, Virgilio, Aristóteles, Cicerón,... Incluso se teorizó sobre una tipología y se intentó su interpretación, como vemos en Artemidoro de Daldia, Calcidio y Macrobio, cuestiones que se prolongaron durante los siglos XV y XVI, debiendo destacar el sueño amoroso de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), donde el texto se acompaña de la imagen a través de xilografías.

La literatura, y en especial la poesía, rinde homenaje al sueño por diversos motivos, constituyendo uno de sus argumentos paradigmáticos. Uno de ellos como remedio del esfuerzo físico, como regenerador de la salud. Pero también el acto de dormir es entendido como elemento liberador, un aspecto que tiene en la literatura cobijo

según vemos en tantos escritores, Garcilaso entre ellos (*Égloga II*):

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no lo veo?
¡Oh! Helo allí. Dichoso tú, que aflojas
la cuerda al pensamiento o al deseo.
(...).

La presencia durante el sueño de la mujer amada es un tópico literario de raigambre petrasquesca que encontró extraordinaria fortuna durante el renacimiento³⁰, como apreciamos en versos de Jacopo Sannazaro o Pietro Bembo. Parece que en el acto de dormir van asociadas visiones y sensaciones relativas al amor y al deseo. Sueños dulces, sueños alegres, sueños suaves, sueños blandos, destilan la poesía amorosa... La erótica entra en este contexto como uno de los motivos dinamizadores de la lírica. A propósito, se ha hablado de la *voluptas* del sueño en relación al cuadro del Museo del Prado³¹.

Sñar con una mujer experimentando el placer de su contacto no es un tema propio del siglo XVI si nos atenemos a composiciones anteriores como los *Proverbios morales* (32-33) de Sem Tob de Carrión³². A menudo se suele dar rodeos con sutiles sugerencias sobre las mieles del encuentro amoroso acaecido durante ese período de inconsciencia, mientras que es algo explícito en gran número de poemas, también en el ámbito español³³. Ilusión y desencanto, alegría y melancolía, son constantes de los sueños. La amargura del despertar y comprobar que en definitiva los sueños son no está ausente del amante que duerme, uno de los argumentos que aflora en este tipo de creaciones literarias, según vemos en poemas de Boccaccio –“Dormendo, un giorno, in sonno mi pareo (...)”–, Jacopo Sannazaro –“Ahi, letizia fugace, ahi, sonno lieve (...)”– o de Garcilaso de la Vega, en este caso con protagonistas que duermen en la floresta (*Églogas*).

Evidentemente, desconocemos si el Adonis de Veronés está soñando pero no deja de ser significativo que se mencione al joven en una circunstancia como ésta, y además en un sueño erótico, en *Los fragmentos de Adonis* compuestos por Pedro Soto de Rojas, donde Adonis al quedarse dormido sueña que persigue con entusiasmo a una hermosa ninfa por la espesura del bosque, a la que cuando da alcance proporciona amorosos abrazos, comprometido afecto que en realidad está brindando a la mujer que tiene a su lado, es decir, a Venus, tras lo cual, una vez despierto, juntos “dulces requiebros cohechados dieron”.

Si bien las fábulas que hemos mencionado sitúan a Adonis ya dormido antes del encuentro con Venus, a estas alturas del comentario, deberíamos sugerir que en el cuadro de Veronés el sueño del joven no sólo tiene que



Fig. 11. Alciato, “Remedio contra lujuria” (*Emblemata*, 1548-49).

ver con el cansancio producido tras la caza sino como resultado del encuentro amoroso. La ropa y las posturas denotan esa actividad, y no creemos que sea perentorio mostrar al hombre también desnudo. Adonis duerme después de una noche de amor, se ha dicho ante el cuadro de Veronés³⁴. Estaríamos ante la serena quietud tras la embriaguez amorosa, en la dulce muerte. La mujer está por el contrario despierta, recreando lo vivido a la vez que temerosa de que tal placer sea tan fugitivo como una presa que corre veloz para no ser cazada. La presencia alucinatoria de la misma muerte con ocasión del acto carnal³⁵, es un aspecto que podría vincularse con el tema de Venus y Adonis en el contexto amoroso que lo capta Veronés, al sugerir un hombre “muerto” por la entrega de los instantes precedentes.

También se podría vincular el sueño de Adonis no con la muerte aparente sino con la real, siguiendo la máxima ovidiana “Somnium imago mortis”, idea que se encuentra en los antiguos³⁶, como Homero, Séneca, Cicerón y Tertuliano, y en la poesía neolatina (Poliziano, entre ellos), así como en la lírica italiana en la que continuamente surge el tema del sueño:

Il sonno è veramente qual uom dice,
parente della morte, e 'l cor stragge
a quel dolce penser che 'n vita il tene.
(...) (Petarca)³⁷.

Dormir es un modo de morir, tanto por la actitud que se adopta como por la pérdida de conciencia. Durante el sueño son frecuentes los amagos de muerte e incluso la presencia de la muerte misma³⁸. En el cuadro de Veronés, Adonis durmiendo parece premonición de su



Fig. 12. Cambiaso, *Muerte de Adonis*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

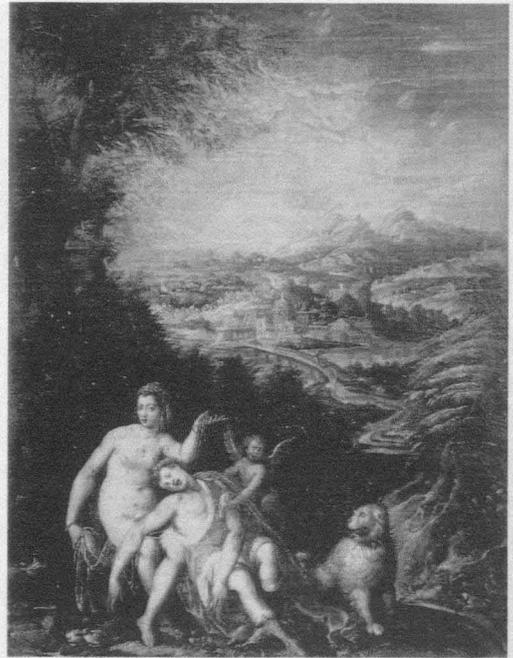


Fig. 13. Jacopo Zucchi, *Muerte de Adonis*, Arezzo, Museo di Casa Vasari.



Fig. 14. Carracci, *Crucifixión (det.)*.

propia muerte. Significativo, en este sentido, es el poema que Lope de Vega –en una época jalonada por todo tipo de sueños- dedicara a Venus y Adonis, titulado *La rosa blanca* (1624), en el cual el joven se pone a dormir en el regazo de la diosa y al despertarse sobresaltado ella le pregunta:

Mas ¿qué soñabas, mi bien?

A lo que Adonis responde:

Corta vida y triste muerte,
soñaba yo que tenía.

Este presentimiento de la muerte durante el sueño es también manifestado por el Adonis de *La púrpura de la rosa*, una comedia escrita por Calderón (1659). El impetuoso cazador se encuentra fatigado después de estar persiguiendo una pelagrosa fiera por lo que se echa a la sombra de unas ramas quedándose dormido -momento en que Cupido aprovecha, por consejo de su madre, para dispararle una flecha que le da en el mismo corazón hirién-dole de amor-, y al despertarse relata a Venus que había tenido una visión en que un jabalí le daría muerte.

Desde el punto de vista compositivo, el grupo pintado por Veronés se aproxima al modo de representar al joven muerto con una desconsolada Venus a su lado. Se trata de un episodio que también es afrontado por el citado pintor en un cuadro conservado en Estocolmo (Nationalmuseum), realizado por las mismas fechas. Cuenta con un importante precedente en una de las xilografías de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), y de hecho es el momento de la vida de la pareja con más frecuencia llevado al terreno del arte. En la primera mitad del siglo XVI, Adonis muerto bajo las piernas de una un tanto altiva Venus, con el cuerno de caza colocado cerca de ellos, aparece en un grabado de Jacopo Caraglio, a partir de Perino del Vaga (fig. 9), en la serie de los "Amori degli Dei" realizada entre 1526-1527³⁹. Adonis inerte, pero como dormido, es sustentado por una de las ninfas que acompañan a la atribulada Venus en un dibujo de Luca Penni que se llevará a la prensa⁴⁰ (fig. 10). La diosa a la izquierda y el joven recostado en su regazo, aunque realmente muerto, parece ser una constante compositiva, tal como vemos en ediciones de los *Emblemata* (LXXVII) de Andrea Alciato (fig. 11), y en cuadros pintados unos años antes del de Veronés, como el de Luca Cambiaso -quien cuenta con una cantidad considerable de dibujos con este asunto- de la romana Galleria Nazionale d'Arte Antica, de hacia 1570-1575 (fig. 12), o el de Jacopo Zucchi de fecha aproximada (fig. 13). No es extraño que se haya relacionado este momento trágico de la historia de la pareja con la apenada María entristecida por la muerte de Cristo⁴¹ en el consabido tema de la Piedad. Precisamente una disposición semejante a la de Venus y Adonis del cuadro de Veronés se aprecia en la Magdalena sustentando una mortecina María en una *Crucifixión* pintada por el mismo artista para san Sebastiano de Venecia, que Agostino Carracci pasará al grabado (fig. 14).

Mencionados varios cuadros pintados por Veronés con la misma fábula, parece como si el del Museo del Prado sea un eslabón que enlazara los ratos de felicidad de los de Seattle y Viena con la agonía del amante en el ejemplar de Estocolmo⁴², captando el de Madrid la melancolía de la dicha que se aleja y el presagio de la muerte.

El hombre reposando, a menudo en un entorno natural, encuentra en el renacimiento italiano una variada representación desde la metáfora a figuras que pueden identificarse. *Hombre dormido a la entrada de un bosque*, de Marcantonio Raimondi (probablemente a partir de Francesco Francia), se adentra en la alegoría⁴³, y de lectura menos compleja es *Hombre joven durmiendo y ninfa seguida del Amor* (según Rafael)⁴⁴. Formalmente, la postura de Adonis recuerda *El sueño* de Miguel Ángel -cargado de connotaciones simbólicas-, sus *Crepúsculo* y *Noche* (evidentemente ligada al hecho de dormir), de las tumbas mediceas, y el *Noé ebrio* del techo de la Sixtina.

El mito de la luna (Selene o Diana) que se enamora de un pastor joven y atractivo, Endimión, inmortalizado por Zeus a través de un sueño sin fin guarda cierto paralelismo con el de Venus y Adonis, y no en vano se les llega a aludir simultáneamente, según leemos en *Los idilios* de Teócrito y en rimas como la de Baldassarre Castiglione:

Corrimi adunque in braccio, o Galatea,
né ti sdegnar de' boschi, o d'esser mia.
Vener nei boschi accompagnar soleva
il suo amante, e l'spesso si addormia.
La luna, ch'è su 'n ciel sí bella dea,
un pastorello per amor seguiva;
e venne a lui nel bosco a una fontana,
perché donolle un vel di bianca lana.

Ambos jóvenes son mortales de los que quedan prendados seres sobrenaturales. La postura de Endimión en los sarcófagos romanos, recostado, semidesnudo, entregado al sueño con profunda placidez⁴⁵ (fig. 15), conecta con la interpretación dada por Veronés al lienzo del Museo del Prado⁴⁶. Si el famoso cuadro de Cima da Conegliano nos presenta a Endimión solo, con el astro suspendido al fondo, artistas como Agostino Carracci en el palacio Farnesio nos lo mostrarán acariciado por Diana que se aproxima para besarle mientras duerme placidamente.

Existe otro tema mitológico que se podría vincular con el de Venus y Adonis, tanto porque representa también a la diosa emparejada con otro de sus amantes, Marte, como por la actitud que a veces adopta el dios, la de dormir. Si en diversos cuadros pintados por el propio Veronés vemos a Marte despierto demostrando interés hacia su compañera⁴⁷, son significativas las interpretaciones de Botticelli (fig. 16) y de Piero di Cosimo (Berlín, Gemäldegalerie) al representarlo dormido mientras Venus se mantiene despierta, recostados en un entorno natural, a diferencia de un grabado de Léon Davent (a partir de Luca Penni) que capta la escena en el dormitorio (fig. 17)⁴⁸. Marte se ha rendido a Venus -las armas descansan o los amorcillos juegan con ellas- y si a la

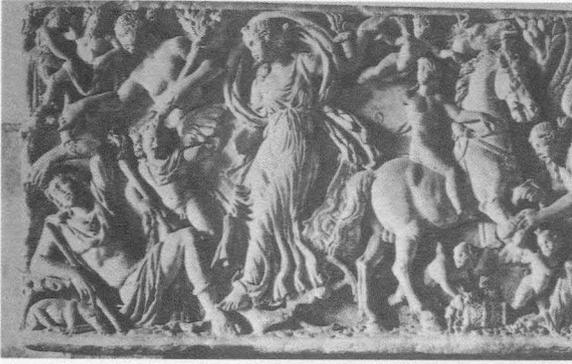


Fig. 15. Sarcófago romano (det.), Génova, palazzo Doria.



Fig. 16. Botticelli, Venus y Marte, Londres, National Gallery.



Fig. 17. L. Davent, Venus contemplando a Marte dormido.

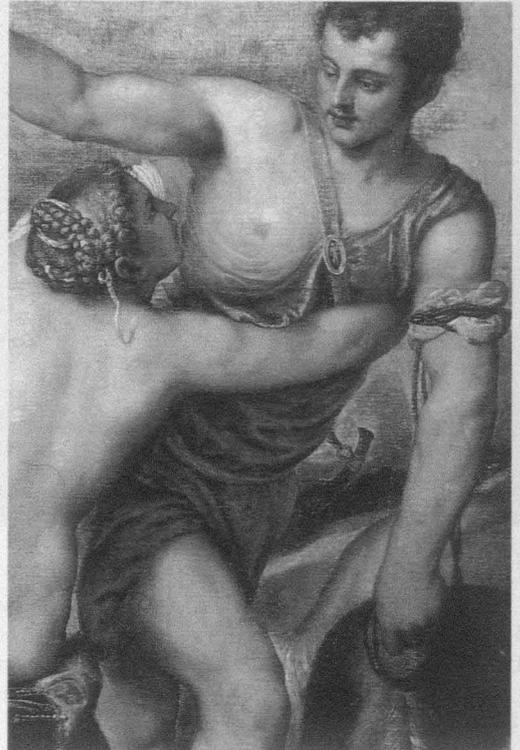


Fig. 18. Tiziano, Venus y Adonis (det.), Madrid, Museo del Prado.

pacífica diosa se opone el belicoso dios, la armonía parece surgir de la discordia.

En estos casos, al igual que en el cuadro de Veronés que estamos tratando, la figura prevalecte es Venus. El poder de la mujer sobre el hombre es innegable⁴⁹. Ella está sentada, él recostado. Ella está despierta, él ausente. Ella está activa, él pasivo ("Mentre che stanco Adon dorme in sul prato/ La bella Citerea n'arde d'amore", dirá Marino en su poema). Ella está como protectora del sueño -"Le guarda el sueño blando/ Cortés y enamorada"

(Soto de Rojas)-, en su condición de torre vigía, él derrotado. Ella lo ha dejado alegóricamente desarmado, y éste expresa con el sueño su vulnerabilidad masculina. Indudablemente, Adonis no es un héroe, como en la composición que Tiziano había pintado. No tiene una misión que cumplir. No abandona una mujer por perseguir una meta. Es, por el contrario, un cazador cazado. Ya desde hacía tiempo en la poesía la dama se atreve a mirar al amante⁵⁰, ya no es simple encarnación de belleza y ejemplo de virtudes, por el contrario, irá tomando la



Fig. 19. *Cambiaso, Venus y Adonis.*

iniciativa. Como se constata abiertamente en la poesía del Siglo de Oro, la mujer tiene la facultad de disfrutar de la contemplación del hombre deseado:

Ve atentamente Venus el semblante
Del dormido Galán, y admira al vello,
Proporción en sus miembros elega(n)te,
Bello en el cuerpo, y en el rostro bello:
El oro más bruñido, más flamante,
Émulo tibio es de su cabello,
Galán, ayroso es en él lo más robusto
Gallardo en forma, y en persona Augusto⁵¹.

La diosa aspira a que su amante continúe durmiendo, estado en el que ella se asegura que el joven no se irá de caza, lo que será motivo de su muerte. Los perros denotan un ambiente de caza, animales que a pesar de todo no es una constante en las representaciones de la fábula. En obras de otros pintores, Cupido también trata de retener



Fig. 20. *Veronés, Venus y Adonis.*

a uno de ellos inquieto por partir, como en el *Cambiaso* de colección particular de Génova. El cuerno, atributo de la actividad cinegética, pende de la cintura de Adonis, quien lo roza con la mano, como protegiéndolo (fig. 1). En varias ocasiones Veronés pintó cazadores provistos de visibles trampas en los muros de la villa Barbaro. El cuerno de caza se constata claramente erguido en el cuerpo del Adonis pintado por Tiziano (fig. 18), y es usada por otros cazadores como Orión y Céfalo, igualmente representado por Veronés en otro cuadro⁵².

Esta pieza no está ausente del tema desplegado por otros artistas de la segunda mitad del siglo, como Luca Cambiaso. Es revelador el ejemplar de la Galleria del palazzo Bianco pues Adonis quiere partir y reclama el cuerno de caza a Venus que lo retiene en una mano, en un desesperado intento de hacer que el hombre permanezca a su lado (fig. 19). Una situación semejante se aprecia en el cuadro pintado por primera vez con este tema por Veronés, entre 1561 y 1562 (Augsburgo, Staatliche Kunstsammlungen), en el cual Venus procura con su brazo izquierdo poner freno a la partida del amante mientras que con la otra mano agarra la trompa consciente de que constituye una joya para el cazador (fig. 20). En el ejemplar de la Borghese pintado por Cambiaso hacia 1583, este objeto es el único atributo que identifica a Adonis como un joven cazador, colocado a su espalda pero próximo a las piernas de la diosa (fig. 21).

Es significativo que Adonis no se lo quite de encima cuando está durmiendo, ni siquiera en compañía de una mujer, protegiéndolo como si fuera una extensión de su propio cuerpo, e incluso muere con él en la mano (*Ovidii Metamorphoses Illustratae*, 1563).

La asociación sexual de esta pieza es evidente⁵³, tanto por su apariencia fálica como por ser instrumento de acción vinculado a la virilidad del cazador.

En el poema de Jerónimo de Lomas Cantoral, Venus no quiere despertar a Adonis temerosa “de enojarle y

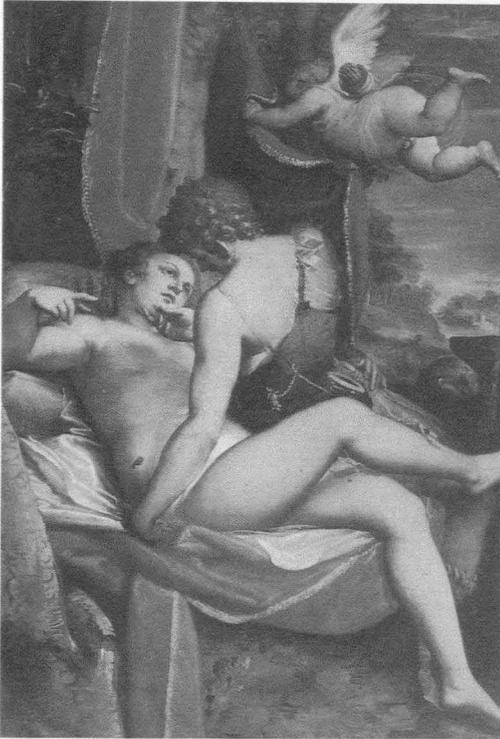


Fig. 21. Cambiaso, *Venus y Adonis*.

quebrarle el sueño dulce”, pero ha de hacerlo si quiere disfrutar de su cariño:

¡O qualquier que tú seas, Dios o hombre humano, que esquivando el enojoso calor del sol, alivio dulce tomas! Despierta te suplico, y si te agrada algo de mí, aquí estoy despierta luego, porque cierto soy Reyna y presa tuya. Aparta ya de ti la mansedumbre de la niebla del sueño, que te prime y estorva de gozar un bien tan alto, y si vale ante ti un Amor puro y un Corazón en llamas encendido, te ruego que a mí buelvas essa vista dulcíssima y suave, porque vea si son tus claros ojos y serenos qual todo lo demás que en ti se muestra lleno de amor y de dulçura y gracia.

En el cuadro de Veronés, el interés de la diosa estriba en que Adonis no se despierte y permanezca así a su lado. Sus luminosos ojos, sus encendidos pómulos y el rojo intenso de sus labios denotan su inquietud —una “expresión voluptuosa”, diría Pedro de Madrazo⁵⁴—, características que siempre son exaltadas por la lírica que

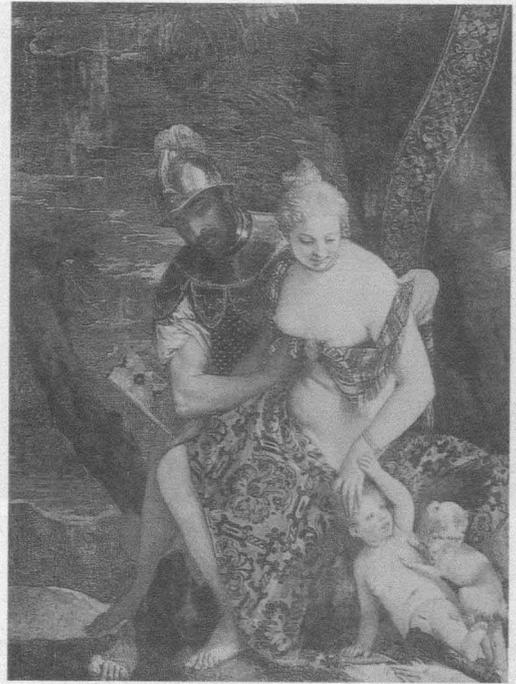


Fig. 22. Veronés, *Marte y Venus*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

aborda la fábula. El abanico que Venus sostiene juega un papel que va más allá de lo funcional pues abanicar a su amante es una estratagema (fig. 1).

En el poema de Shakespeare cuando Adonis se queja de que el sol quema su rostro y manifiesta su deseo de marcharse, la diosa hace lo posible para entorpecer su huida templando el aire con su aliento y mitigando los abrasivos rayos con su melena:

¡Ay de mí, -gime Venus-, tan joven y tan cruel!
 ¡Qué vanas excusas me das para partir!
 Suspiraré aliento celestial, cuyo gentil soplo
 refrescará el ardor de este sol que baja a plomo:
 haré sombra para ti con mis cabellos;
 y si ellos también arden, los apagaré con mis
 lágrimas.

El abanico se presenta como si fuera el cetro de una reina, como si ella estuviera al mando del enlace amoroso. Venus también lo lleva en la mano al estar en compañía de Marte, otro de sus amores, en un cuadro pintado por las mismas fechas (fig. 22).

Este elemento es un accesorio de tipología veneciana, tal como captan pinturas y grabados de la época⁵⁵. Se trata de un modelo denominado “de bandera”, constituido por un mango largo y un paño rígido sujeto en su parte



Fig. 23. *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame nuovamente da Giacomo Franco.*

superior, de paño bordado de oro y seda⁵⁶. Se consideraba el abanico una prenda fundamental en la indumentaria de una dama. Tiziano lo coloca en la mano de una elegante joven (Dresde, Gemäldegalerie), aunque realmente no es tan común en la retratística. Pero también se apoderan de este atavío las prostitutas de la dinámica y cosmopolita ciudad de los canales (fig. 23)⁵⁷. La Venus del cuadro de Veronés, medio desnuda incluso cuando su compañero no lo está, impúdica, con sedas y enjoyada, aparenta una “cortigiana onesta”⁵⁸.

El cuadro de Veronés parece situarse en el contexto de la erótica de Pietro Aretino, en el que la mujer no se avergüenza de expresar sus deseos y mantiene las riendas de sí misma, ya sea casada, monja o puta, aquella capaz de hacer suyo cualquiera de los dieciséis sonetos lujuriosos con los que dio aún más cuerpo a los *Modi* de Giulio Romano.

Las características propias del abanico podrían ir parejas a la veleidad y el capricho de Venus. Vulcano, Marte, ahora Adonis... Posiblemente este abanico, también denominado “de veleta”, sea una alegoría de la inconstancia de la mujer, un tema con Virgilio (*Eneida*, IV, 569) como importante referencia (“varium et mutabile semper/ femina”). La diosa del amor mueve el abanico presintiendo la fugacidad de lo placentero. Esta idea enlazaría con lo que se transforma Adonis tras su muerte, en una anémona según *Las metamorfosis*, flor de frágil y efímera vida⁵⁹.

Una connotación positiva ligada a la dicha de la pareja debe prevalecer en el cuadro del Museo del Prado. En su “pendant”⁶⁰ –dedicada a Céfalos y Procris (Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo)– es la desconfianza la desencadenante de la tragedia⁶¹ (fig. 24). Descrita también en



Fig. 24. *Veronés, Céfalos y Procris.*

Las metamorfosis de Ovidio (VII), es asimismo mencionada por Hesiodo y Virgilio y narra la historia de un joven cazador que había contraído matrimonio con Procris, de la que estaba profundamente enamorado. Sin embargo, por Céfalos se interesa Aurora, y aquella, sospechando, espía a su marido mientras va de caza, momento en el que se confunde con una presa y le da muerte⁶².

El tema de los celos –que tampoco están ausentes de la fábula de Venus y Adonis⁶³– es una constante en la literatura europea de los siglos XVI y XVII. Lodovico Dolce (*Le trasformationi*) lo aborda al comentar el mito de Céfalos y Procris y Torquato Tasso en *I dialoghi amorosi* estaba tratando el peculiar estado de ánimo por los años en que Veronés pintó los cuadros, en *Il forestiero napoletano o vero De la gelosia* o en *Discorso della gelosia*, así como en otras obras en que se considera este estado como una de las percepciones más negativas del ser humano, poniendo de relieve, por el contrario, valores que no corroan el sentimiento amoroso.

En el ámbito de nuestro Siglo de Oro no deja de ser significativo que algunos autores hayan tratado precisamente las dos fábulas, e incluso en correlación, tal vemos en *La desastrosa historia de Céfalos y de Procris* –que relata y difunde por primera vez en España el mito ovidiano– y *Amores y muerte de Adonis*, aparecidas en *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral en tres libros divididas* (1578)⁶⁴. Aunque correspondan a décadas posteriores, interesantes son dos comedias de Calderón de la

Barca que fueron libretos para su puesta en escena con música acaecida en 1660: *La púrpura de la rosa* -título que alude a la sangre de Adonis vertida al morir y a su conversión en flor-⁶⁵ y *Celos, aún del aire, matan*, que con este significativo rótulo se centra en la otra historia

mencionada⁶⁶. Precisamente de la primera se ha dicho que su contenido erótico y lenguaje poético han sido inspirados probablemente en el cuadro de Veronés que ya se encontraría en Madrid⁶⁷, una de las compras efectuadas por Velázquez durante su segundo viaje a Italia.

NOTAS

- ¹ *Early Italian Masters*, ed. por M. Zucker, "The Illustrated Bartsch", 25, Nueva York, Abaris, 1980, p. 217, nº 20.
- ² Entre 1570 y 1580, aproximadamente, Veronés abordó con frecuencia escenas de amor y representaciones profanas, a menudo tomadas de la mitología (PIGNATTI, T., *Veronese*, I, Venecia, Alfieri, 1971, p. 90).
- ³ El presente artículo parte de una conferencia ofrecida en el Museo del Prado dentro del ciclo "Obras Maestras del Museo del Prado" (20 junio 2004), bajo la dirección de Trinidad de Antonio a quien agradezco su invitación. En el mismo marco, el cuadro fue abordado por Fernando Checa -"Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés"- en un ciclo publicado bajo el referido enunciado (Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Electa, 1996, pp. 49-57).
- ⁴ BORGHINI, V., *Il riposo*, Florencia, 1584, p. 49 ("Perchè da essi è detto, che Adone, quando fu pregato da Venere, sele gittò ginocchioni a' piedi, ringraziandola d'essersi degnata di conceder la sua divina bellezza a uomo mortale e che era presto con riverenza a fare ogni suo piacere; per questo pare, che Tiziano nell'invenzione abbia mancato, fingendo Adone da Venere, che sta in atto di abbracciarlo, fuggire; dove egli molto desiderava i suoi abbracciamenti").
- ⁵ GUTHMÜLLER, B., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, 1986; GUTHMÜLLER, B., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; GUTHMÜLLER, B., "Il mito e la tradizione testuale (le *Metamorfosi* di Ovidio)", en *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, cat exp. a cargo de C. Cieri Via, Lecce, Fondazione Memmo, 1996-1997, pp. 22-28.
- ⁶ En 1539 publicó el *Primo libro delle Trasformazioni* (GUTHMÜLLER, B., "Bild und Text in Lodovico Dolces 'Trasformazioni'", en *Die Rezeption der "Metamorphosen" des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, ed. de H. Walter y H. J. Horn, Berlín, Mann, 1995 (Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H., 1991), pp. 58-78).
- ⁷ *Il Capitano*, comedia di m. Lodouico Dolce, recitata in Mantoua all'eccellent signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella fauola d'Adone, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545, fols. 43-57.
- ⁸ BORZELLI, A., *Il cavalier Giovan Battista Marino*, Nápoles, Gennaro M. Priore, 1898, pp. 308-24.
- ⁹ *I quattro libri delle lettere amorose*, fols. 143-147 vto (CARUSO O. C., "Dalla pastorale al poema: L'Adone di Giovan Battista Marino", en *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padua, Antenore, 1998, p. 352).
- ¹⁰ Esta disposición no es ajena a su modo de trabajar, según vemos en pinturas de la villa Barbaro, en Maser, en algunas alegorías del amor que se conservan en la National Gallery de Londres o en una de las respaldas de Boston en que *Acteón irrumpe en el baño de Diana y las ninfas*.
- ¹¹ La idea parte del hecho de que Hurtado de Mendoza fuera embajador en Venecia (entre 1539-1545) y conociera a Pietro Aretino y otros escritores del ambiente literario del entorno, así como a Tiziano (HURTADO DE MENDOZA A. D., *Poesía*, ed. de L. F. Díaz Larios y O. Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990). F. Checa tiene en cuenta este poema en el que se ha insistido últimamente con respecto a la composición de Tiziano -la idea parte de P. Beroqui (*Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946)-, sin que haya ninguna evidencia.
- ¹² Este rótulo se respeta en *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, de L. Gnocchi (Florencia, Leo S. Olschki, 1994, p. 95) mientras que como *Venus y Adonis dormido* se recoge en el catálogo de T. Pignatti y F. Pedrocchio (1991) aparecido en castellano en Akal al año siguiente y *Venus et Adonis dormant* es el que se le da en el catálogo de la exposición celebrada en el Grand Palais de París en 1993: *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (nº 203).
- ¹³ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Cátedra, 1985. Se considera que la fábula de Venus y Adonis es el asunto mitológico representado con mayor frecuencia en la pintura española de esos momentos.
- ¹⁴ PANOFKY, E., *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, pp. 150-51. La actitud de Adonis se equipara a la descrita por Shakespeare en su poema *Venus and Adonis* (1593), en donde la insolencia del joven se sitúa a caballo entre la preocupación por cumplir con un deber (la caza) y el desprecio hacia la mujer como reacción al terrible desliz cometido por su madre.
- ¹⁵ En el mismo grabado se representan varios momentos de la fábula: en el centro el *Nacimiento de Adonis*, del árbol en que se transmutó su madre; a la izquierda la diosa perseguida por Marte, celoso de su relación con Adonis; al fondo un jabalí da muerte al cazador mientras Venus baja del cielo a socorrerle. Ésta y otras imágenes de *Las metamorfosis* se reproducen en *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, de B. Guthmüller (Weinheim, VCH, 1986).
- ¹⁶ También los dos personajes han sido identificados como Baco y Ariadna (PASSAVANT T. J. D., *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1864, VI, p. 30, nº 153) y Angelica y Medoro (*The works of Marcantonio Raimondi and his school*, ed. por K. Oberhuber, "The Illustrated Bartsch", 27, Nueva York, Abaris, 1978, p. 156, nº 484). En *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e '600* se hace un amplio comentario a este grabado (Roma, 1989, p. 30, nº 8). La relación de la composición de Giulio Romano con la edición del Ovidio mencionada la ha establecido H. Malme ("La stufetta del Cardinal Bibbliena e l'iconografia dei suoi affreschi principali", en *Quando gli dei si spogliano*, Roma, Romana Società Editrice, 1984).
- ¹⁷ *Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. por S. Boorsch, "The Illustrated Bartsch", 29, Nueva York, Abaris Books, 1982, p. 18, nº 154-II.
- ¹⁸ E là, doue piu folta l'herba uede,

Fermò Venere a l'ombra d'un bel Pino
 (Che sta(n)ca era in cacciare) il uago piede,
 E si sorcò col giouen pellegrino.
 Fe del fianco al suo capo appoggio e sede,
 Baciando lui, che staua intento e chino.
 Poscia incomincia, ma souente suole
 Interromper con baci le parole.

- ¹⁹ *Il Capitano, comedia di m. Lodouico Dolce, recitata in Mantoua all' excellent signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella fauola d' Adone*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545, fols. 43-57.
- ²⁰ Spesso, sotto un bel Pino, o uerde Faggio
 Cantaua col Garzon note Divini:
 O fuggendo di Phebo il caldo raggio,
 Nel grembo suo s' adormentaui al fine.
 Spesso seco prentea lungo uiaggio:
 Et per aspre contrade et pellegrine,
 Per monti et ualli piu sassose et fere
 Con lui seguia le fuggitiue fere.
- ²¹ BOBER, Ph. P.; RUBINSTEIN, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Nueva York, Oxford University Press, 1986; KOORTBOJIAN, M., *Mith., meaning, and memory on Roman sarcophagi*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- ²² Se ha puesto en conexión el poema de Shakespeare con el cuadro de Veronés indicando que entre los versos 613-768 Adonis está reclinado en una postura similar (BAUER R. R. J., "Rhetoric and picture in Venus and Adonis", *Explorations in Renaissance Culture*, 1974, I, p. 51). Se trata de una lectura forzada ya que además de ser común en el grabado el escritor nunca describe al joven dormido.
- ²³ TEÓCRITO, *Idilios*, ed. de A. González Laso, Madrid, Aguilar, 1973 (nueva edición), p. 163.
- ²⁴ CEBRIÁN, J., *El mito de Adonis en la poesía de la edad de oro*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- ²⁵ Di sonno Adon trabocca,
 Venere bella, en el tuo sen vezzoso
 con languido riposo
 tra le gravi palpebre a poco a poco
 sepelisce il tuo foco.
 Scoti scoti dintorno
 a' ali del vento, e voi versate Amori
 pioggia di fiori. Ah vedi Amor, ch' a
 bocca,
 per volerlo destar, si pone il corno.
 Dormir si lasci il giorno,
 pur che con doppia usura ei sconti poi
 di notturne fatiche i sonni suoi.
- ²⁶ LOMAS CANTORAL, J. de, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980, pp. 284-98.
- ²⁷ Los fragmentos IV y V de esta fábula publicada en 1652 describen el momento en que ellos están juntos (Soto de Rojas, P., *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, 1950; *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. de A. Egido, Madrid, Catedra, 1981).
- ²⁸ Enfrentadas Proserpina –reina de los Infiernos– y Venus por la custodia de Adonis, Júpiter decidió que permaneciera un tercio del año con cada una y el tercero con quien deseara, si bien el joven optará mayoritariamente por la diosa del amor que lo mantendrá a su lado durante la primavera y el verano.
- ²⁹ J. Cebrián García en la edición de *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, de Juan de la Cueva (Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 73).
- ³⁰ Una de las imágenes que dinamiza la cultura visual del renacimiento es la mujer desnuda o a medio vestir echada en un entorno natural mientras duerme, sola o sorprendida: BRANCA, V., "Interessività narrativa-figurativa: Efígenia, Venere e il tema della 'nuda' fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneciana del rinascimento", en *Il se rendit en Italie. Études offertes a André Chastel*, Roma, ed. dell' Elefante; París, Flammarion, 1987, pp. 57-68; ROSAND, D., "So-And-So Reclining on Her Couch", en *Titian 500*, ed. de J. Manca, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 101-119; "Pregnant Poets" y "Sleeping beauties", en RUVOLDT, M., *The Italian Renaissance. Imagery of Inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams*, Cambridge, University Press, 2004, pp. 75-98, 97-101.
- ³¹ GENTILI, A., *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, Feltrinelli, 1980, p. 178.
- ³² PALLEY, J., *The ambiguous mirror: dreams in Spanish literature*, Valencia, Albatros, 1983.
- ³³ MAURER, Ch., "Soñé que te... ¿Dírelo?". El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, 1990, IX, pp. 149-67 (IX edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, Madrid, 1989); ALATORRE, A., *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ³⁴ GOULD, C., "Veronese. Venere e Adone. Influssi dell' antichità e dell' Italia centrale", en *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia, Arsenale Editrice, 1990, p. 287. Todo hace pensar que estamos en pleno día, sin necesidad de ligar a la noche el sueño ni la relación amorosa.
- ³⁵ CHECA, F., "Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés", en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Electa, 1996, p. 54.

- ³⁶ EGER, J. C., *Le sommeil et la mort dans la Grèce antique*, París, Éditions Sicard, 1966; KESSELS, A. H. M., Studies on the dream in Greek literature, Utrech, HES, 1978; AMAT, J., *Songes et visions: l'au-delà dans la littérature latine tardive*, París, Études augustiniennes, 1985; BRILLANTE, C., *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991; BARASCH, M., "The Dream in the Art and Lore of Late Antiquity", en *The language of art: studies in interpretation*, Nueva York, University Press, 1997, pp. 131-71.
- ³⁷ Podríamos mencionar también una composición del siglo XVI, debida a Jerónimo de Lomas Cantoral (m. en 1570) cuyos primeros cuatro versos son los siguientes:
 ¡Oh dulce sueño, dulce acertamiento!
 ¡Oh dulce descansar del día cansado!
 Bien dicen que a la muerte es comparado
 El hombre que en él baña el sentimiento.
- ³⁸ Los Siglos de Oro están nutridos de sueños con presagios de mal agüero. La muerte, en forma de mujer, se presenta durante el sueño en *Sueño de la Muerte* (1622) de Quevedo (*Sueños y discursos...*, 1627).
- ³⁹ *Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. por M. Cirillo Archer, "The Illustrated Bartsch", 28, Nueva York, Abaris Books, 1995, p. 204, n° 066.
- ⁴⁰ *Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, ed. por H. Zerner, Nueva York, Abaris Books, "The Illustrated Bartsch", 33, 1979, p. 333, n° 398.
- ⁴¹ GENTILI, A., *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, Feltrinemi, 1980, p. 93.
- ⁴² GNOCCHI, L., *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Florencia, L. S. Ols, 1994, p. 95.
- ⁴³ *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, ed. por K. Oberhuber, "The Illustrated Bartsch", 27, Nueva York, Abaris Books, 1978, p. 118, n° 438.
- ⁴⁴ *Idem*, p. 250, n° 252.
- ⁴⁵ KOCH, G.; SICTHERMANN, H., *Römische Sarkophage*, Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1982, fig. 160; LEE, R. W., *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles*, París, Macula, 1991, figs. 12, 14, 15.
- ⁴⁶ Se ha precisado que remite a un ejemplar conservado entonces en san Juan de Letrán: GOULD, C., "Veronese. Venere e Adone. Influssi dell'antichità e dell'Italia centrale", en *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia, Arsenale Editrice, 1990, p. 287, fig. 233 (copia en dibujo del siglo XVII).
- ⁴⁷ En el ejemplar de la galería Sabauda de Turín, de hacia 1561-1562, es significativo el gesto de ella de retener al amante pretendiendo inmovilizarle con una pierna y entrelazando los dedos como si fueran las rejas de una cárcel de amor. Interesante también es el de Edimburgo (National Gallery of Scotland), en que el dios de la guerra, armado, está desnudando a Venus, mientras ella ampara a Cupido, inquietado por un perrillo, por lo que Marte se muestra un tanto enojado, una obra de hacia 1580, es decir, de similares fechas que el cuadro del Museo del Prado. Entre 1576 y 1582 pintó un cuadro, actualmente en el Metropolitan de Nueva York, de polémica lectura, una de ellas correspondiente a *Marte y Venus encadenados por el Amor*.
- ⁴⁸ *Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, ed. por H. Zerner, "The Illustrated Bartsch", 33, Nueva York, Abaris Books, 1979, p. 336, n° 61; BÉGUIN, S., "Luca Penni peintre: nouvelles attributions", en *Il se rendit en Italie. Études offertes a André Chastel*, Roma, ed. dell'Elefante; París, Flammarion, 1987, pp. 243-53; TALVACCHIA, B., "Il mercato dell'Eros: rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici", en *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Florencia, Morgana Edizioni, pp. 193 y ss.
- ⁴⁹ Se ha considerado que asuntos mitológicos como el de Venus y Adonis contribuyeron a alimentar una imagen de la mujer dominante (MATT-HEWES-GRIECO, S., "La 'natura' delle done: rappresentazioni biologiche e (im)morali dall'allegoria umanistica alla satira sociale", en *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Florencia, Morgana Edizioni, pp. 247-83). Y de hecho el sueño insiste en este papel pasivo del hombre, tal como reflejará también Giovanni Battista Marino en *L'Adone* (1623).
- ⁵⁰ BLANCO VALDÉS, C. F., *El amor en el 'Dolce stil nuovo': fenomenología, teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidade, 1996, cap. 3.2.
- ⁵¹ GARCÉS Y GRALLA, G., *Venus y Adonis. Fábula trágica*, Lisboa, Enrique Valente de Oliveira, 1656, n° 23.
- ⁵² Un joven cazador lo hace sonar en una escena sacra como la *Subida al Calvario* (Dresde, Gemäldegalerie), lienzo que decoraba el salón del palacio Cuccina de Venecia.
- ⁵³ Se considera que el instrumento suspendido de la cintura en el Adonis de Tiziano metaforiza también el miembro viril, al tiempo que se resalta el gran tamaño del pintado por Veronés en el cuadro de Augsburgo: BROCK, M., "Titien et Véronèse. Adonis à l'épreuve de Venus", en *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, actas del coloquio internacional (París, 1995), París, Louvre-Klincksieck, 1996, pp. 245-46.
- ⁵⁴ *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872, p. 295, n° 526.
- ⁵⁵ F. F. BOISSARD, *Tres damas venecianas*, en *Habitus variarum orbis gentium* (1581); Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni* (1590).
- ⁵⁶ BOEHN, M. VON, *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes...*, Barcelona, Salvat, 1944, pp. 35 ss. En las siguientes publicaciones se aborda de alguna manera el cuadro de Veronés a propósito del tipo de abanico: *El abanico en España*, cat. exp. a cargo de J. Ezquerro del Bayo, Madrid, Blass y Cía, 1920, pp. 17, 18; WAGNER, J., *Abanicos*, Barcelona, Editors, 2001, pp. 76, 78, *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*, catálogo, Madrid, 2002, p. 53.
- ⁵⁷ Alguna ilustración de cortesanas con abanicos de bandera aparece en: HUFTON, O., "Istruzione, lavoro e povertà", en *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Florencia, Morgana Edizioni, pp. 40 ss.
- ⁵⁸ No hay que olvidar, aunque se aleje de la lectura que damos al cuadro, que se consideraba que Venus, dada su promiscuidad, había instituido el oficio de meretriz, tal como recoge Boccaccio en la *Genealogía de los dioses*. Sobre esta cuestión y lo relativo a la liberalidad sexual de Venus y las desafortunadas fiestas de las Adonias, véase DETIENNE, M., *Los jardines de Adonis: la mitología griega de los aromas*, Madrid, Akal, 1983.
- ⁵⁹ Valoraciones simbólicas son expresadas por los comentaristas del mito desde la antigüedad (Teócrito, Fulgencio, Boccaccio,...). Los mitógrafos se ocuparán de formular diversas lecturas –por ejemplo acerca de la regeneración de la naturaleza, de la dualidad de las estaciones, incluso a Adonis se le asocia al sol, y del concepto de la caducidad-, tal vemos en la "Allegoría" de las ediciones de *Las metamorfosis*, después de la narración del

mito, en la "Explicatio" de Alciato, en Cartari y en Conti. En España esas otras lecturas ("Declaración") son tenidas en cuenta por Juan Pérez de Moya en *La philosophia secreta* (1585), de una fecha próxima a la de la realización del cuadro. Con anterioridad, Fernando de Herrera se interesa por el trasfondo simbólico de la fábula (*Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera...* (1580), ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 671-72).

- ⁶⁰ CAMPENHAUSEN, B. von, *Elocuente Pittore, pingente oratote. Studien zu mythologisch-allegorischen Gemälden Paolo Veroneses*, Munich, Scanege Verlag, 2003, pp. 161-62.
- ⁶¹ CHECA, F., "Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés", en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Electa, 1996, pp. 49-57.
- ⁶² Se trata de dos mitos que no están ausentes de programas iconográficos de la época, que se hayan conservado en su vertiente decorativa o bien solamente en el proyecto del dibujo trasladado al grabado. Junto con dos composiciones más, Giulio Romano los llevó al papel probablemente como preparación para una serie de cuadros con parejas destinados a decorar el casino de caza en Marmirolo, por encargo de los Gonzaga : CIERI VIA, C., *L'arte delle metamorfosi. Decorazione mitologica nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003; *Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, ed. por H. Zerner, Nueva York, Abaris Books, "The Illustrated Bartsch", 33, 1979, pp. 352, 353, n° 77, 78; *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e '600*, Roma, 1989, pp. 291-292, n° 109 (se reproduce y comenta *La muerte de Procris* grabada por Giorgio Ghisi de la década de los cuarenta).
- ⁶³ Los celos tampoco están ausentes del mito de Venus y Adonis, pues éste murió a causa de las sospechas que hacia él tuvo Marte, amante de Venus, quien hizo todo lo posible para que el joven encontrara la muerte enfrentándose a un jabalí. El dios de la guerra persigue despedido a una desfavorida Venus en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), asunto que captó la edición ilustrada de 1497 de *Las metamorfosis* de Ovidio, retomado por Giulio Romano en el palacio del Te, en donde ella la que procura retener al encolerizado guerrero para proteger a su nuevo amor (GOMBRICH H, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 184-89).
- ⁶⁴ Edición de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980, pp. 284-320.
- ⁶⁵ Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada, opera en un acto. Texto Pedro Calderón de la Barca (Con Loa de autor anónimo para Lima, 1701)*, ed. de L. K. Stein, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1999. Algunas versiones del mito indican que la sangre de Adonis manchó de rojo las rosas blancas, surgiendo así otras de diferente color, otras que se debe a la sangre de Venus, herida con las espinas de un rosal –cuenta con diversas representaciones en la pintura y en el grabado–, mientras que Poussin pintará a la diosa vertiendo néctar sobre la sangre del joven, de donde brotarán rosas rojas.
- ⁶⁶ Edición de M. D. Stroud, San Antonio, Trinity University Press, 1981. La misma fábula, cargada de un sentido jocoso, es abordada por el mismo autor en otra obra (ed. de A. Navarro González, Salamanca, Almar, 1979).

La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España.

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Este trabajo desarrolla algunos aspectos de la obra de Paolo de Matteis (Piano del Cilento, 1662-Nápoles, 1728) realizada con destino a España. Se centra especialmente en la reconstrucción de la serie de veintidós lienzos de la Vida de San Francisco Javier, pintada a partir de 1692 para el claustro del Colegio Imperial de Madrid. Para ello se utiliza el Inventario de 1767, hecho con motivo de la expulsión de la Compañía de Jesús decretada por Carlos III, en el que se describen con precisión los temas. Se aportan a los dos lienzos conocidos desde hace varias décadas cinco nuevas pinturas de iconografía, estilo y rasgos formales semejantes. El estudio de este tema permite plantear también cuestiones de iconografía sobre las más antiguas estampas italianas y flamencas dedicadas a San Francisco Javier, así como su influencia en la difusión de su culto y en la pintura de series narrativas en los colegios de Jesuitas de España. Las excelentes relaciones de Paolo de Matteis con los Jesuitas y con el marqués del Carpio, embajador en Roma y virrey de Nápoles a finales del siglo XVII produjeron otras pinturas destinadas a colegios de la Compañía y a coleccionistas particulares, que también son analizados en este trabajo.

ABSTRACT

This work develops some aspects of the works of Paolo de Matteis (Piano del Cilento, 1662-Naples, 1728) which were realized for Spain. The focus is on the reconstruction of a series of twenty-two paintings of the Vida de San Francisco Javier, painted for the cloister of the Colegio Imperial of Madrid. Matteis began these painting in 1692. In order to undergo this project, he utilized the Inventario de 1767, motivated by the expulsion of The Compañía de Jesus (Society of Jesus) decreed by Charles III, which accurately describes the themes. Added to the two well known paintings of several decades were five new iconographic paintings of similar formal features. The study of this theme raises questions of iconography of the oldest Italian and Flemish prints dedicated to San Francisco Javier, as well as their influence in the dissemination of the cult and in the series of narrative paintings in the Jesuit schools of Spain. The excellent relationships between Paolo de Matteis and The Jesuits, and with the marqués del Carpio, ambassador in Rome and Viceroy of Naples at the end of the 17th century, produced other paintings destined to go to schools of The Compañía de Jesús as well as to private collectors who are also analyzed in this work.

El Colegio Imperial, regido por la Compañía de Jesús y dedicado a San Francisco Javier¹, fue una de las instituciones culturales y artísticas más prestigiosas de Madrid durante los siglos XVI al XVIII, es decir, desde

su fundación por la emperatriz María de Austria. Tras la expulsión decretada por el rey Carlos III el 2 de abril 1767 y hasta el restablecimiento de la Compañía en 1814 (Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, de Pio VII) la

institución y sus edificios sufrieron algunas transformaciones que hicieron que su iglesia cambiara de advocación y aspecto, y que con el colegio adjunto perdiera parte de sus tesoros artísticos. De la importancia de la arquitectura de su iglesia y de su claustro dan cuenta todas las historias del arte español. De la riqueza artística que contuvo existen numerosos testimonios en las descripciones y libros de viajes. De la dispersión de su patrimonio a partir de 1767 se han publicado igualmente algunos artículos. Sin embargo, a pesar de su claridad, no se encuentra en ellos las suficientes explicaciones que justifiquen envíos de obras a lugares relativamente modestos, como fue el caso de la iglesia de Santa Cruz de Retamar de Toledo, a donde fueron a parar diversos cuadros del hermano Ignacio Raeth, no todos conservados en la actualidad. Ni en los documentos de los Jesuitas, ni en los de la parroquia, se hallan razones suficientes para este traslado, lo cual deja todo en una incierta nebulosa. Por otro lado, inmediatamente antes de la Guerra Civil (1936-1939) o durante su transcurso pudieron ser fotografiados en colecciones particulares algunos lienzos de Paolo de Matteis que han sido hasta hoy el único testimonio de la serie de la vida de San Francisco Javier, realizada por el pintor para el claustro bajo del Colegio Imperial.

Con motivo de una comprobación sobre los cuadros de Raeth en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Retamar (Toledo) y de la atribución a De Matteis de cinco lienzos nuevos de formato semejante a los de la serie de San Francisco Javier (uno en colección particular, cuatro en la catedral de Córdoba y el sexto en la parroquia de San Miguel Arcángel de Sarriá, Navarra) me ha parecido interesante replantear los términos de la cuestión sobre esta importante serie de pintura italiana, así como analizar otras obras desconocidas de temática jesuítica y una serie de lienzos de la Vida de la Virgen existentes en tres distintas colecciones privadas.

Paolo de Matteis y España

Paolo de Matteis (Piano del Cilento, Salerno, 1662 - Nápoles, 1728)² fue uno de los pintores napolitanos más importantes del tránsito del siglo XVII al XVIII, y también uno de los más cualificados discípulos de Luca Giordano, a quien siguió en su estilo, llegando a sustituirle en algunos importantes encargos, como el de las veintiuna escenas en veintidós cuadros de la Vida de San Francisco Javier, realizada a partir de 1692 para el claustro bajo del Colegio Imperial de Madrid, sin duda uno de sus trabajos más importantes en esa década. Sin embargo, no hay que pensar en una dependencia total de De Matteis respecto a los modelos barrocos de su maestro, pues a finales del siglo XVII y en las primeras décadas

del siglo XVIII el pintor tuvo un papel fundamental en la introducción en Nápoles del clasicismo romano derivado de Carlo Maratta y posteriormente desarrolló un incipiente estilo rococó.

De Matteis se formó inicialmente en Nápoles con el pintor Luca Giordano. Pero posteriormente viajó a Roma (1682-1683) y quedó notablemente influido por el clasicismo de Carlo Maratta, llegando a una síntesis de estilo equilibrada entre dicha corriente y el barroco napolitano. En Roma se dedicó a copiar obras de los grandes maestros y aquí le conoció el embajador español don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio, quien influyó para que entrara en el taller del florentino Giovanni Maria Morandi. Cuando el marqués del Carpio fue nombrado virrey de Nápoles (1683-1687) De Matteis volvió a la ciudad y colaboró con Giordano. Cuando éste se trasladó a Madrid para trabajar en la corte de Carlos II (1692-1702) tuvo que abandonar la ejecución de los lienzos de la Vida de San Francisco Javier para el Colegio Imperial de Madrid, que inmediatamente fueron adjudicados por el Provincial de la Compañía de Jesús a De Matteis. Éste quedó en Nápoles como uno de los principales pintores de la ciudad, momento en el que don Francisco de Benavides y Corella, conde de Cocentaina, virrey de Nápoles (1687-1695), le debió de encargar los lienzos de temática mariana y franciscana para la decoración de la iglesia de las Clarisas del Milagro de Cocentaina (Alicante), obras de grandes proporciones, fechada alguna de ellas en 1696, que fueron donados a las Clarisas en 1697³.

Por otro lado, las buenas relaciones con la Compañía de Jesús se manifiestan en el encargo de decorar varias iglesias jesuíticas, como el presbiterio, la cúpula y el transepto de la iglesia napolitana de San Ferdinando (1695), dedicada en 1622 a San Francisco Javier, con la gloria de la compañía de Jesús en la cúpula y escenas de la vida de San Francisco Javier, San Francisco de Borja y San Ignacio, complementadas con alegorías y virtudes en los brazos del crucero (hacia 1693-1697), mientras el altar mayor estaba ocupado por un gran lienzo de Luca Giordano que representa a *San Francisco Javier bautizando indios, con San Ignacio arrodillado* (1680. Nápoles, museo de Capodimonte)⁴. En 1698 decoró las capillas de San Ignacio y de San Francisco Javier en el Gesù Nuovo de Nápoles, donde pintó en 1717 la cúpula (destruida en 1776), para la cual se conservan dos bocetos en la Gemäldegalerie de Berlín y en Capodimonte. En torno al año de 1696 pintó De Matteis los cuadros que decoraban la capilla de la Casa de Campo de Madrid, con escenas del *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes*, el *Bautismo*, la *Resurrección* y la *Asunción*, así como algunas sobrepuestas de ángeles y del *Niño Jesús con San Juanito*, que en parte se conservan en la Academia de San Fernando de Madrid⁵. Entre 1702-1705 viajó y tra-

bajó en Francia. De regreso en Roma y en Nápoles en 1705, sucedió a Giordano como cabeza de escuela. Aquí se convirtió en el pintor más solicitado. Tras la Guerra de Sucesión de España (1701-1714) trabajó para los gobernantes del Imperio Austriaco, para algunos eruditos ingleses y le alcanzó el honor de trabajar para el Papa Benedicto XIII (1725-1730). Falleció en Nápoles 1728.

A través de la protección de los virreyes españoles de Nápoles De Matteis mantuvo un fluido contacto con instituciones españolas en la última década del siglo XVII, quienes contribuyeron a la demanda y difusión de sus pinturas por España, especialmente las de carácter religioso y devoto.

La serie de la Vida de San Francisco Javier en las fuentes: De Dominicci, Felipe de Castro, Ponz y Gálvez

La mención más antigua a la serie de De Matteis en el Colegio Imperial de Madrid procede del italiano Bernardo De Dominicci, amigo del propio pintor: "*Così ancora debbono essere rammenati i quadri che in gran numero ei dipinse pel Coleggio de' PP. Gesuiti di Madrid, i quali esprimono azioni e miracoli di san Ignazio e di san Francesco Saverio e che furon situati intorno al chiostrò del Collegio sudetto. Quadri que doveano eser dipinti dal nostro Luca Giordano, ma essendo stato chiamato dalla gloriosa M. del Re Carlo II, e dovendo partire per le Spagne, consigliò il P. Visitator generale, che vi aveva incumbenza di fargli dipingere a Paolo de Matteis, de lui chiamato Paoluccio, il quale veramente gli dipinse con studio e con maestria di penello; laonde ottenne le maritate lodi per se e per il Giordano che l'aveva proposto*"⁶. Se sabe que De Dominicci aprovechó algunos papeles del propio De Matteis, por lo que hay que considerar que los datos son ciertos. Sin embargo, como por otras vías sabemos que la serie del claustro estuvo dedicada exclusivamente a San Francisco Javier, según se verá más adelante, los cuadros de milagros de San Ignacio de Loyola no hay que entenderlos como una parte dentro del conjunto, sino como los correspondientes a aquellas escenas en las que el santo fundador aparece junto a San Francisco Javier compartiendo algunas historias. La circunstancia de haber sido encargados primero a Giordano, quien los traspasó a De Matteis cuando emprendió viaje a la corte de Carlos II en Madrid, sitúa claramente el trabajo en 1692.

Si acudimos a las fuentes españolas más características sobre el arte en Madrid, en todas ellas nos encontramos la mención a la serie de Paolo de Matteis de un modo muy general y sin ecos de las informaciones de De Dominicci. Felipe de Castro y Antonio Ponz hicieron escuetas menciones a la serie. Antonio Palomino, bien

relacionado con los jesuitas y autor de numerosas pinturas dentro de las dependencias de la iglesia del Colegio Imperial, hace pocas referencias a las obras de pintores extranjeros⁷. Tampoco la hace Juan Agustín Ceán Bermúdez por la lógica razón de dedicarse exclusivamente a los pintores españoles.

La más antigua mención quizá esté en la *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid* (hacia 1750 y 1764) escrito por el escultor Felipe de Castro antes del decreto de expulsión menciona que en el Colegio Imperial los "*quadros del claustro que expresan los hechos y vida de San Francisco Xavier son de Pablo de Matheis*"⁸.

El comisionado del Colegio Imperial de Madrid don Pedro de Ávila, preocupado por desalojar una serie de espacios en la institución a fin de adaptarlos a los nuevos usos, pedía que se le dieran órdenes en un escrito dirigido al Consejo el 12 de agosto de 1770 señalando que tenía "*por combeniente pasar a bender los quadros y estampas que los expulsos tenían en sus respectivas havitacuiones, los quales están por ymventario y todos tasados por maestro pintor, habiendo visto por orden del Yll^{mo} Sr Campomanes la tasa Mens (Anton Raphael Mengs) y reconocidolos todos con mi asistencia, de aposento en aposento, quien dixo que entre ellos no havia cosa particular y que los que balían algo eran los del claustro baxo y sachristía, de cuya venta no hay necesidad de tratar*". En la respuesta del 12 de septiembre, en la que se vuelve a citar el reconocimiento hecho por Mengs, se avisaba a Ávila para que procediera a la venta de los cuadros y estampas⁹. Evidentemente, los del claustro bajo eran los de Paolo de Matteis y, al margen de la opinión favorable de Mengs, parece que estaban exentos de la venta.

Entre la primera (1776) y la tercera ediciones (1793) del tomo V del *Viaje de España* de Antonio Ponz, dedicado en su mayor parte a los edificios religiosos de Madrid y posteriores a la expulsión no hay diferencias en la cita de los cuadros: "*en el claustro inferior del inmediato colegio está representada al óleo la vida de S. Francisco Javier, que pintó en Nápoles Pablo de Matéis*". Y en la nota a final del párrafo añade: "*Las pinturas de los claustros y otras de la casa se acabarán presto, si no se tiene de ellas el debido cuidado*"¹⁰. A través de tan breve alusión parece deducirse y constatarse que los cuadros aún estaban en el claustro entre estas dos fechas y que corrían peligro de destrucción, especialmente las de los claustros, que estarían más expuestas. Sin embargo, la mención de Ponz no puede ser más desganada, especialmente si se considera que el *Viaje de España* comenzó con la motivada excusa de inventariar los bienes de los Jesuitas en Andalucía, a fin de saber que pinturas podían ser destinadas a la Academia de San Fernando como materiales útiles de enseñanza¹¹. Con

anterioridad y de modo indirecto también había citado la serie a propósito de la mención de los cuadros del pintor que conservaba en Huete doña María Teresa Bertiz¹².

Esto parece estar en contradicción con algunos documentos publicados por Bedat. Según consta en las actas de junta particular de la Academia de San Fernando, el conde de Baños propuso en 1774 solicitar al rey que los cuadros de los Jesuitas se confiaran a la institución, a fin de adornar sus salas y como material de enseñanza. El 2 de febrero se le solicitó poder recoger y llevar a la Academia todas las pinturas “que existían en la real casa de San Isidro”. El marqués de Grimaldi, protector de la institución, presentó el proyecto al rey, quien decidió en el Consejo Extraordinario del Reino la entrega de dichos cuadros para evitar su deterioro, según consta en la junta de 19 de octubre. Aunque los pintores Antonio González Ruiz, Antonio González Velázquez y Andrés de la Calleja estimaron que la mayor parte de las obras carecían del valor artístico o docente que se requería para la enseñanza de la Academia y sólo escogieron nueve pinturas. Esta decisión de los pintores provocó en el seno de la Academia una situación incómoda, planteada como un desaire al rey si no se aceptaban los cuadros que con tanto interés se habían solicitado. Al parecer, la solución consistió en hacer caso omiso de la opinión de los pintores y se decidió llevar a la Academia todos los cuadros para exponerlos en las salas y reconocerlos. Por una carta de Ponz a Jerónimo de Herosilla, que se incluyó en el acta de la Junta ordinaria del 4 de diciembre, se sabe que entre ellos estaban la serie de eremitas de Simón de Vos y la serie de San Francisco Javier de Paolo de Matteis. En abril de 1775 los cuadros se expusieron en la Academia y los consiliarios compartieron rápidamente la opinión de los pintores. Tras algunas consultas se decidió enrollarlos y retirarlos a habitaciones cerradas, donde al parecer quedaron olvidados hasta 1785. En este año el provincial de la orden de San Francisco solicitaba a las autoridades de Academia que se escogiesen pinturas entre las que no tenían destino a fin de decorar el nuevo convento de Madrid. Fueron el marqués de la Florida, Antonio Ponz y los pintores González Ruiz y González Velázquez quienes seleccionaron cuarenta pinturas de las que estaban en los almacenes para dicho fin, con temas adecuados a una casa de religiosos, en cuya lista sólo constan, según Bedat, temas franciscanos¹³.

Es importante destacar la participación de Ponz en una parte del proceso al que fueron sometidos los cuadros de De Matteis como parte integrante del conjunto de los cuadros del Colegio Imperial y también de su buena información de todo el trámite desde 1774. Su valor como testigo es fundamental para seguir los pasos de la serie de la vida de San Francisco Javier. Por un lado, parece que las pinturas fueron trasladadas a la Academia. Por otro que su valor no era mucho desde el punto de

vista de la enseñanza, puesto que de haberlo sido los pintores no sólo habrían escogido nueve, sino el conjunto. Por otro, si se llevaron a la Academia y quedaron en custodia, que, por su tema jesuítico, no fueron depositadas en San Francisco el Grande. Finalmente, parece que en 1793 los cuadros estaban de nuevo en el claustro del Colegio Imperial. Todo conduce a preguntarse si realmente las pinturas de De Matteis, con sus grandes formatos, llegaron a ser desmontadas del claustro del Colegio Imperial y trasladadas a la Academia, o si sólo lo fueron algunas de modo testimonial para poder evaluar su calidad. El testimonio de Ponz es de fiar y desde 1770 los Estudios Reales volvían a funcionar en el edificio de los expulsos jesuitas. ¿Qué efecto produciría en la renovada institución la exhibición en el lugar más público de la vida y milagros de San Francisco Javier? Concediendo los cuadros a la Academia el rey Carlos III cumplía el propósito de ayudar en sus enseñanzas y ponía en práctica una *damnatio memoriae* completa, hasta la extinción de las huellas de los Jesuitas. Lo que parece claro es que la valoración negativa de las pinturas las condenó al olvido y facilitó una dispersión que no sabemos muy bien como ocurrió en fecha posterior a 1793. Céan Bermúdez no siempre cumplió con su propósito de recoger en su *Diccionario* sólo noticias sobre pintores o artífices españoles. En el caso de la antigua iglesia y colegio Imperial quizá lo cumplió, aunque es probable que para entonces los lienzos del claustro bajo se hubieran dispersado, de modo que no hace mención del ciclo de De Matteis.

No conocemos otras menciones directas de la serie de De Matteis hechas a lo largo del siglo XVIII, quizá porque a partir de las últimas décadas del siglo diversos objetos fueron vendidos, cedidos en depósito o retirados por algunas instituciones particulares. Realmente no se sabe cuando comenzó a dispersarse la serie. Pérez Sánchez supone que sería con motivo de la Guerra de Independencia (1808-1814) o de la Desamortización (1835)¹⁴. Sin embargo, los términos del decreto de Mendizabal no pudieron afectar ni a la iglesia de San Isidro, reconvertida a uso público, ni al Colegio, que era institución civil protegida por la monarquía. La dedicación de la iglesia al culto de San Isidro, frente a la advocación anterior a San Francisco Javier, causó cambios profundos en el retablo mayor, del que se retiró el gran cuadro de *San Francisco evangelizando en las Indias*, obra de Cornelio Schut que, tras permanecer durante algún tiempo en la escalera del Colegio, fue a parar a la iglesia de Santa Cruz de Retamar en Toledo, señorío del duque de Arcos, quizá como supone el P. Gálvez a través de la duquesa doña María Josefa Alonso Pimentel, Téllez-Girón, Borja y Ponce de León, duquesa de Benavente, de Gandía y de Arcos (1780-1811)¹⁵.

El Inventario de 1767 de las pinturas del Colegio Imperial

Tras el decreto de expulsión de los Jesuitas se procedió al inventario de las pinturas existentes en el Colegio Imperial, con el que se conformó el *Testimonio con inserción de inventario y tasación de las pinturas existentes en este Colegio y su Yglesia*, realizado ante Diego Ruiz Melgarejo por Fernando Sánchez Rincón “*criado de Su Magestad, profesor de este Arte* (de la pintura)”¹⁶. Es el documento fundamental para conocer el contenido y distribución de las pinturas del Colegio madrileño y de su iglesia. Consta de 88 folios. Hasta el folio 60vº se describió y tasó el contenido del Colegio. Siguió (folios 60vº-85) el de las pinturas y esculturas que no formaban parte de retablos existentes en la iglesia de San Francisco Javier y sus dependencias (capillas con sus sacristías particulares, antesacristía, sacristía, bóveda del Santo Cristo o sala del capítulo, tribunas...), para llegar a “*pinturas particulares de los retablos de la iglesia, capillas y sacristías, que no se han tasado por no tener orden para ello y sólo se ponen para dar noticia de ellas*” (folios 85-87vº). En la descripción de los contenidos de estas dos últimas secciones, en principio parece establecerse una diferencia entre decoraciones móviles y decoraciones fijas de los mismos espacios, como si se estuviera pensando en dejar dignamente alhajado el templo, pero también en recoger todo aquello que pudiera ser útil en otros destinos. Sin embargo, el repaso pormenorizado de los cuadros y esculturas en las distintas dependencias depa- para algunas sorpresas, como considerar dentro de las decoraciones móviles de la capilla del Santo Cristo los grandes lienzos con escenas de la pasión de Cristo, pintados por Francisco Rizi, mientras que en el mismo espacio el tasador demuestra sus conocimientos al citar los ángeles con emblemas de la pasión de Claudio Coello, pintados al temple en la cúpula¹⁷. Aun sorprende más que ciertas pinturas de la sacristía, como los retratos de los cardenales Belarmino, Lugo, Nitard y Toledo, obras de Pedro Ruiz González¹⁸, se consideren decoración móvil y la *Inmaculada* de Alonso Cano o los cinco lienzos de la vida de San Ignacio y de San Francisco Javier, pintados por Donoso y Palomino entre otros¹⁹, se consideren decoración fija.

La secuencia topográfica del documento recorre las distintas estancias y tránsitos del Colegio, iniciándose en la portería y siguiendo por el tránsito de las aulas, el de la botica, el de la enfermería, el de los ermitaños (“*hermitaños*”), el de Toledo, el del maestro de Gramática, la galería de Toledo, el tránsito de la pasantía, el de Matemáticas, el de Procuradores y el del padre Ministro, para seguir por una serie de aposentos sueltos como el del hermano Juan Machicao,... la ropería de negro y la ropería de blanco,... el cuarto junto a la ropería, el refec-

torio de la enfermería, unas trasteras, el refectorio, la trastera del hermano Victor (en el tránsito de la Pasantía), para llegar al “*Tránsito de entrada en el Collegio*”.

Por la riqueza de su contenido, vale la pena entresacar lo más notable que existió en el interior del Colegio Imperial, especialmente aquellas pinturas que se atribuyen sin sombra de duda. Entre las obras que se mencionan con nombre de autor, bien porque estuvieran firmadas o porque su estilo fuera reconocible, aunque en otros casos se especula con alguna atribución, resultan de interés las siguientes.

En el refectorio de la enfermería había una *Asunción* (2 y cuarta por 1 y cuarta varas), “*original de Antolínez*”, tasada en 950 reales; un *Crucifijo* (1 vara y tres cuartas por tres cuartas de vara) “*original de Pedro de las Cuevas*”, tasado en 450 reales; y una *Magdalena*, también de Antolínez (2,5 varas por 1 vara y cuarta), tasada en 900 reales²⁰. En el Refectorio se menciona una *Cena* en medio punto, de seis varas de ancho por tres menos cuartas de ancho, que “*se tiene por original de Escalante*”, tasada en 4.400 reales, y tres pinturas del hermano Adriano Rodríguez: *Abraham y los tres ángeles* (3 varas y cuarta por vara y cuarta, tasada en 3.300 reales), la *Cena de Emaús* (de la misma medida, pero tasada en 4.400 reales) y del *Convite en casa del fariseo y unción de la Magdalena* (del mismo tamaño, pero tasado en 6.600 reales)²¹. En el tránsito de la entrada de la portería del Colegio había una *Virgen con el Niño* de “*Esteban Conca*” (*sic*), valorada en 2.200 reales; un *Memento Mori* de Antonio Pereda (de tres cuartas de vara de ancho por 1 vara de alto, tasado en 360 reales) y un *San Pedro*, de Guercino²².

Viene después la serie de Paolo de Matteis, de la que hablaremos más abajo.

En el tránsito de las aulas, al pie de la escalera principal, un *Sepulcro con Christo, la Virgen, San Juan y la Magdalena y ángeles*, “*original al parecer de Camilo*” (apaisado de 3 x 2 varas, tasado en 2.750 reales), y un *Martirio de San Lorenzo*, “*original de Mathtías de Torres*” (3 x 2 y 1/4 varas, tasado en 3.000 reales)²³. Sobre la puerta de la capilla que hace frontis (*sic*), dos cuadros iguales del *Ecce Homo* y de *María Santísima*, “*original de Zurbarán*” (vara y cuarta de alto por vara de ancho, tasados en 600 reales cada uno)²⁴. Tras subir la escalera, en el tránsito de los Procuradores estaba la serie de veinte cuadros los anacoretas, pintados por Simón de Vos (dos varas de alto por dos varas y tercia de ancho, con marcos negros, molduras doradas, tasadas en 4.400 reales cada una); comenzaba la serie con *San Pablo* y todos eran “*yguales en el trabajo y que por lo bien historiados y caprichoso estudio que tuvo el artífice, así en los payses como en las historias y figuras son dignos de estimación*”²⁵. En el mismo lugar había un *Juicio de Salomón*, original de Guercino (2 varas y media cuarta



Fig. 1. Cristo apareciéndose a San Francisco Javier (Córdoba, catedral).



Fig. 2. San Francisco Javier cargando con la cruz asumiendo el trabajo de evangelizar la India. (Córdoba, catedral).

de alto por 2 varas y tercia de ancho, tasado en 4.000 reales), un *Cristo con la cruz auestas, con María y San Juan* en figuras de medio cuerpo, original de Camilo (apaisado, de 3 cuartas de alto por cerca de vara de ancho, tasado en 2.200 reales) y un *San Francisco de Borja* original de Alfaro (2 varas de alto por 1,5 varas de ancho, tasado en 840 reales)²⁶. En el tránsito de los ermitaños y subida de la escalera principal había un original de Valdés de “*Nra Señora con el Niño en los brazos sobre un grupo de nubes y en la parte de abajo los principales santos de la Compañía*” (tres cras de alto por 2 y cuarta de ancho, valorado en 4.000 reales)²⁷. En la galería de Toledo, una *Santa María Magdalena* (dos varas de alto por dos varas y media de ancho, tasada en 800 reales), “*que se tiene por original de Zerezo*”²⁸. En el tránsito de Matemáticas esta ba el cuadro de Cornelio Schut, que representaba a “*San Francisco Javier... predicando a los indios, con una multitud de figuras, el cual está en la fachada de mano izquierda de la escalera. es original de Cornelio Schut, flamenco de nación y en atención a el mucho trabajo se apreció en noventa mill reales*”²⁹. En la librería principal del Colegio, donde estaba la colección de retratos de jesuitas ilustres constan los de el P. Nieremberg, pintado por Ignacio Raeth, el del P. Francisco Vázquez, de Alonso del Arco y el del P. Mateo de Moya, pintado por Juan de Alfaro³⁰, pero se describe con precisión el cuadro alegórico que la presidía, cuadrado, de cuatro varas por lado, que representaba “*la figura del Salvador con epígrafe sostenido de ángeles que (sic) Deus scientiarum Dominus, con dos figuras a los lados, a el de la diestra una matrona contemplativa, con epígrafe al pie sostenido por ángeles que dice: Sciencia speculativa y representa a la Theología rebela-*

da. A la siniestra otra figura de una matrona que lleva frutos de pan y vino con otro epigrafe al pie que dice Sciencia practica, que significa la Theología moral. se apreció en atención a lo bien historiado del quadro y ser original de author flamenco en ocho mill reales”³¹. En una escalera secundaria que iba de la galería de los procuradores a la galería de Toledo en el segundo piso había un cuadro terminado en medio punto de *San Francisco Javier de peregrino y una gran tropa de indios a caballo y otras figuras* (dos varas y tercia de alto por dos varas y dos tercias de ancho, tasado en 1.800 reales) “*original y se tiene por de Cabezalero*”³².

La serie de San Francisco Javier en el Inventario de 1767

Los cuadros de la *serie de San Francisco Javier* que estaban colocados en el claustro bajo eran 22 en total y correspondían a 21 historias de su vida y milagros. En la transcripción hemos procedido a darles un número correlativo entre paréntesis e indicamos los que han llegado hasta nosotros.

Al primero de la serie, como introducción general para todos los demás, se le describe del siguiente modo: “*vn quadro de tres varas de alto y quatro varas menos quarto de ancho, en medio punto, con marco negro, y molduras de color de oro, y todos los que siguen están del mismo modo, previniendose en el primer quadro de esta historia de Sⁿ Xauier para que sirva en los siguientes, que su asunto es el que dice la targeta que sigue:*

- (1). - *El Sumo Pontífice Paulo III destinó a San Francisco Xavier para la misión de la Yndia Oriental con potestad de legado Apostólico.*



Fig. 3. *San Francisco convoca a todo tipo de gentes a oír la doctrina cristiana (Córdoba, catedral).*



Fig. 4. *San Francisco Javier bautizando al rey de las Islas Maldivas (Córdoba, catedral).*

Se apreció en quatro mill y quatrocientos reales”.

- (2). - *“Otro quadro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, y dice la targeta: San Francisco Javier padece en la oración frecuentes ilustraciones, éxtasis, elevaciones y deliquios celestiales. Se apreció en tres mil y quinientos reales”.*
- (3). - *“Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho. Su asumpto dice la targeta: Faborece Dios a Sⁿ Fran^{co} Xavier en la oración con tan excesivas dulzuras, que prorrumpió en este afecto diciendo: basta, señor, basta. Se tasó en tres mill y trescientos”. (Fig. 1). Se conserva en la catedral de Córdoba*
- (4). - *“Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho. Su asumpto lo dice la targeta así: Representando en Roma Dios a Sⁿ Fran^{co} Xavier las muchas (fol. 29) cruces y trabajos de la Yndia, se convida animoso diciendo: Más Señor, más”. Se apreció en tres mill y trescientos reales”. (Fig. 2). Se conserva en la catedral de Córdoba.*
- (5). - *“Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, y dice la targeta: Nro. P^e Sⁿ Ygnacio da la bendición a Sⁿ Fran^{co} Xavier a su partida de Roma para el Apostholico viaje del Oriente. Se apreció en tres mill y quinientos”. Se conserva en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Sarriá (Navarra).*
- (6). - *“Otro de tres varas de alto y quatro menos q^{ta} de ancho, y dice la targeta: Peregrinando por*

Italia Sⁿ Fran^{co} Xauier sueña que lleva en sus hombros un indio mui pesado, símbolo de los innumerables que hauia de convertir a n(uestra). S(an)ta. Feé. Se tasó en tres mil y trescientos reales”.

- (7). - *“Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, y dice la targeta: Sⁿ Fran^{co} Xauier se embarca en Lisboa para el Oriente sin otra prevención q^e los ornamentos para decir misa y su breviario. Se apreció en quatro mill y seiscientos reales”.*
- (8). - *“Otro de tres varas de alto y dos varas y tercia de ancho, y dice la targeta (fol. 29v^o): Convoca Sⁿ Fran^{co} Xauier todo género de personas a oír la doctrina cristiana. Se apreció en quatro mill y quinientos reales”. (Fig. 3). Se conserva en la catedral de Córdoba.*
- (9). - *“Otro de tres varas de alto y quatro menos quarta de ancho, dice la targeta: Sana (fol. 29v^o) a muchos enfermos de varias dolencias, y por sí y por medio de los niños de la doctrina con los rosarios y las medallas. Se tasó en siete mill y setecientos reales”.*
- (10). - *“Otro de tres varas de alto y quatro menos quarta de ancho. Dice así la targeta: Sⁿ Fran^{co} Xauier, hauiendo baraxado los naypes con que jugaba un gran pecador, le conuierte con grande asombro de todos los que estaban presentes. Se apreció en cinco mill y quinientos reales”.*
- (11). - *“Otro de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho, dice la targeta: “Bautiza Sⁿ Fran^{co} Xauier al rey gentil de las Yslas*

Maldivas y a otros innumerables ydólatras de diversas provincias. Se tasó en quatro mill ochocientos y cinquenta reales”. (Fig. 4). Se conserva en la catedral de Córdoba.

- (12). - “Otro de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho, y su asumpto es (fol. 30) el de la targeta antecedente y se apreció en cinco mill y quinientos reales”.
- (13). - “Otro de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho, dice la targeta: Sⁿ Fran^{co} Xauier, por ablandar el corazón de un pecador, se retira a un monte o bosque, y toma por él una sangrienta disciplina. Se apreció en tres mill y trescientos reales”.
- (14). - “Otro de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho, dice la targeta: en una grandísima tormenta se ve a un mismo tiempo Sⁿ Fran^{co} Xauier asistiendo en un nauío, y socorriendo a un Bagel que zozobraba. Se apreció en quatro mill ochocientos cinquenta reales”.
- (15). - “Otro de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho, dice la targeta: Sⁿ Fran^{co} X, con sola la señal de la cruz, resucita muchos difuntos y sana a innumerables enfermos de varias dolencias ; se apreció en cinco mill y trescientos reales”. (Fig. 5). Fue fotografiado por Mariano Moreno, constando su pertenencia a la colección Tabuena, de Madrid).
- (16). - “Otro de tres varas de alto y quatro menos quarta de ancho. Dice la targeta: Sⁿ Fran^{co} Xauier, con el celo de reducir a la Fe a las Yslas de Japón, sirve de mozo de espuela a un gentil, y le sigue por espacio (fol. 30v^o) de doscientas leguas, asido a la cola del caballo; se apreció en tres mill y doscientos reales”.
- (17). - “Otro de tres varas de alto y quatro menos quarta de ancho. Dice su asunto la targeta. Acompañan los portugueses a Sⁿ Fran^{co} Xauier en la entrada solemne que hizo en el Palacio del Rey de Burgo para más autorizar la Predicación evangélica. Se apreció en quatro mill y quatrocientos reales”.
- (18). - “Otro de tres varas de alto y vara y dos tercias de ancho, y dize la targeta su asunto: Hauiendo Sⁿ Fran^{co} Xauier serenado una gran borrasca con echar al mar el Santo Crucifijo, se le restituye a la orilla, un cangrejo. Se tasó en quatro mil reales”. Se conoce por fotografía antigua, pero se ignora su paradero actual.
- (19). - “Otro de tres varas de alto y vara y dios tercias de ancho, dice la targeta: Sⁿ Fran^{co}

Xauier escolulga al gobernador de Malaca q^e le impide pertinaz el viage a China; se apreció en quatro mill y quatrocientos reales”.

- (20). - “Otro de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho. Dize la targeta: (fol. 31) Muere Sⁿ Fran^{co} Xauier en la ysla de Sachana, a vista de la China, en sumo desamparo de los hombres, pero mui fauorecido del cielo. Se tasó en tres mill y trescientos reales”.
- (21). - “Otro de tres varas de alto, y dos varas y dos tercias de ancho, dice la targeta su asunto: el sagrado cadauer de San Fran^{co} Xauier, pasados muchos meses despues de enterrado en Calvira, se halla con milagrosa incorrupción; se apreció en tres mill setecientos y cinquenta reales”.
- (22). - “El último quadro de la historia, de tres varas de alto y dos varas y dos tercias de ancho, dice la targeta: Conduciendo a Goa el sagrado cuerpo de Sⁿ Fran^{co} Xauier, encalla la nave en la peña, la qual por su intercesión se rrompe y le abre paso franco”.
“Cuios quadros están todos con marco negro y molduras de color de oro, que todos hacen la figura en medio punto a la parte de arriba, y el autor desta obra es Pablo Mathei, como lo acredita la inscripción puesta en el primero, y en este último. Se tasó en tres mill y quinientos reales”.

A comienzos del siglo XX el padre Carlos Gálvez, S.I., dedicó varios estudios a la Compañía de Jesús en relación con sus aportaciones artísticas en sus distintas sedes de Madrid y rastreó hasta donde le fue posible la dispersión de su patrimonio, que con motivo de las revoluciones previas a la Guerra Civil y con la misma guerra (1936-1939) mermó aún más las dotaciones de la iglesia de San Isidro, con pérdidas de importantes pinturas de Luca Giordano y de Alonso Cano, así como de conjuntos decorativos de varias de sus capillas, entre ellas la de San Francisco de Borja, pintada por Claudio Coello y José Jiménez Donoso, y la del Buen Consejo, decorada por Sebastián Herrera Barnuevo.

Aunque no se centró en los cuadros de Paolo de Matteis, Gálvez conocía en 1928 el paradero de diez: cinco en el comercio y cinco en posesión de un particular³³, si bien no señaló cuales eran los temas representados.

En esta situación debían de encontrarse cuando en el transcurso de la Guerra Civil la Junta de Incautación fotografió al menos tres de ellos. Dos representando el *Milagro del cangrejo* (Madrid, colección Rodríguez de Rivas) y la *Despedida de San Ignacio y San Francisco*



Fig. 5. *San Francisco Javier resucitando a un muerto al hacer la señal de la cruz* (Madrid, antigua colección Tabuena).

Javier (antes Madrid, colección Pérez Ortiz), que pasó a la colección de don Félix Huarte y ha reaparecido recientemente en la parroquia de San Miguel Arcángel de Sarría (Navarra), fueron publicados por Pérez Sánchez como únicos vestigios de la serie³⁴, pero quedó inédito hasta hoy el tercero, que representa *San Francisco Javier resucitando a un muerto al hacer la señal de la cruz* (Madrid, antigua colección Tabuena)³⁵. No puede saberse si las tres distintas colecciones a las que pertenecían los poseían por haberlos adquirido por entonces en el comercio, ya que los otros cinco pertenecían a una misma colección y en caso de haber sido fotografiados deberían haber aparecido bajo una misma indicación de propiedad.

La última mención que conozco referida a los restos de la serie de Paolo de Matteis procede de Lafuente Ferrari, quien en los años 1952-1954, a propósito de la iconografía de San Francisco Javier en España y de la carencia de ciclos narrativos, se refiere a las pinturas del Colegio Imperial que estaban en poder de un “comerciante madrileño, que no ha permitido fotografiarlas”³⁶.

En la catedral de Córdoba, depositados temporalmente en el templo, se conservan otros cuatro lienzos inéditos con historias de San Francisco Javier, de estilo unitario, afín al conocido de Paolo de Matteis y con formatos semejantes a los de los otros cuadros publicados. No sabemos si son parte de los localizados por Gálvez u otros distintos, pero sin duda contribuyen a mejorar nota-

blemente nuestro conocimiento del conjunto. Dos de los lienzos corresponden a escenas de la vocación evangelizadora de San Francisco Javier: *Cristo apareciéndose a San Francisco Javier* y *San Francisco Javier cargando con la cruz asumiendo el trabajo de evangelizar la India*. Los otros dos son escenas de milagros y de evangelización: *San Francisco convoca a todo tipo de gentes a oír la doctrina cristiana* y *San Francisco Javier bautizando al rey de la Islas Maldivas*.

Una de las cuestiones que se plantea ante el conocimiento de estos cinco nuevos cuadros de la serie de San Francisco Javier es el de sus tamaños y su formato. Pérez Sánchez señaló a propósito de los dos que publicó que terminaban en medio punto. Y así se puede ver en las dos reproducciones, que de mitad hacia arriba muestra enjutas de color oscuro que transforman en medio punto el cuadrado. Sin embargo, a juzgar por los otros cinco lienzos localizados y por las anotaciones del *Inventario de 1767*, los lienzos eran de formato recto y de varias medidas, aunque con tendencia al cuadrado. El mismo *Inventario* señala en el primero de la serie y como pauta general de descripción para los restantes que estaba “*acabado en medio punto, con marco negro y molduras de color oro*”. Pero, a juzgar por el aspecto de los cinco nuevos cuadros, el formato era rectangular, si bien se aprecia especialmente en los de la catedral de Córdoba, que De Matteis previó que pudieran ser adaptados a los medios puntos de la galería del claustro. Las medidas que se dan para los cuadros en el referido *Inventario de 1767* varían, pues aunque el alto de tres varas (es decir unos 250 cm aproximadamente) es común a todos³⁷, los anchos oscilan entre las cuatro varas menos cuarta de ancho (es decir unos 310 cm aproximadamente) que presentan los números 1, 6, 9, 10, 16 y 17, las dos varas y tercia de ancho (es decir unos 194 cm aproximadamente) que presentaba el número 2, y las dos varas y dos tercias (es decir unos 220 cm aproximadamente), que presentaban los restantes: 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21 y 22. Pero, a juzgar por las medidas que da Pérez Sánchez y las que ofrecen los cuadros de la catedral de Córdoba y de Sarría, es probable que, como en tantas otras ocasiones, las medidas del siglo XVIII incluyeran también el ancho de los marcos, por los cual la trasposición de varas a centímetros ofrece desviaciones para los lienzos sin marcos de unos 15 a 20 cm por cada lado.

Respecto a las valoraciones que en el *Inventario* se hace de los cuadros, no parece que exista correspondencia entre tamaño y precio, de modo que los cinco cuadros grandes alcancen las valoraciones más altas, sino que parece entrecerse cierto factor de corrección en función de la complejidad de la escena y de las figuras pintadas en cada una de ellas, de modo que las valoraciones de algunos de los cuadros medianos que son

los más comunes de la serie superan las de algunos grandes³⁸.

Las nuevas pinturas

De las veintiuna escenas de la vida y milagros de San Francisco Javier representadas en la serie del Colegio Imperial, las siete primeras corresponden a hechos históricos y visiones del santo, comprendidas entre su elección por el papa Paulo III para la evangelización de las Indias Orientales y su embarque en Lisboa. Las siguientes ocho pinturas contienen siete escenas, al extenderse la del número 11 en el lienzo siguiente, que representan acciones evangelizadoras en la India y en las islas próximas, con algunos milagros. Los números 16 al 19 corresponden a la evangelización en el Japón y a la entrada en China. Y los tres últimos están dedicados a la muerte, hallazgo del cuerpo y traslado a Goa.

Las cinco nuevas pinturas localizadas: *Cristo apareciéndose a San Francisco Javier*, *San Francisco Javier cargando con la cruz asumiendo el trabajo de evangelizar la India*, *San Francisco convoca a oír la doctrina cristiana* y *San Francisco Javier bautizando al rey de la Islas Maldivas* (Córdoba, catedral) y *San Francisco Javier resucita a un muerto haciendo la señal de la cruz*, fotografiada por Mariano Moreno (Madrid, antigua colección Tabuena. Instituto de Conservación de Bienes Culturales, Madrid), se corresponden con los números 3, 4, 8, 11 y 15 respectivamente del *Inventario de 1767*.

La pintura de *Cristo apareciéndose a San Francisco Javier* (Córdoba, catedral) (Fig. 1) representa una de las visiones y éxtasis del santo, que se corresponde probablemente con el número 3 del *Inventario de 1767*. Cristo resucitado sobre un trono de nubes se aparece a San Francisco, sostenido por un ángel mientras se abre la sotana mostrando el pecho. Se ambienta en un interior junto al pedestal de una columna y unas gradas en las cuales se ve un cilicio. La escena puede identificarse con el conocido pasaje que se sintetiza en la frase “Basta, Señor, basta” (*Sat est, Domine, sat est*), con la que el santo replicaba en los gozos que le producía la contemplación de Jesucristo y que se plasma en *De Vita...* de Tursellinus, quien se basa en testimonios más antiguos y que transcurren en un jardín, que a veces se identifica con el del colegio de Goa, en la India³⁹.

La segunda pintura *San Francisco Javier cargando con la cruz asumiendo el trabajo de evangelizar la India* (Córdoba, catedral) (Fig. 2) se corresponde con un pasaje consecutivo e inmediatamente posterior. El santo, que viste la esclavina de peregrino, está arrodillado ante Dios Padre y porta en sus hombros hasta tres cruces. Así como las visiones gozosas del cielo eran demasiadas y el santo consideraba que no las merecía, en otra visión Dios

Padre encomendaba al santo la evangelización de Oriente y le cargaba con cruces como la de Cristo que nunca le parecían suficientes, de donde procede la expresión "No es bastante, Señor" (*Non satis, Domine, non satis*). En las escenas pintadas para la canonización de San Francisco Javier y expuestas en la Casa Profesa de Roma esta era una de las escenas representadas plásticamente, si bien, desde el punto de vista literario aparece unida a la escena anterior, contraponiendo los gozos y las penalidades de las misiones, la abundancia excesiva de unos y la escasez de las otras⁴⁰.

La tercera pintura representa a *San Francisco convocando a oír la doctrina cristiana* (Córdoba, catedral) (Fig. 3) y coincide con el tema descrito en el número 8 del *Inventario de 1767*. En el centro de la composición aparece el santo con su indumentaria de sacerdote jesuita y de peregrino, con el crucifijo en la mano y llamando con una campanilla para escuchar la doctrina cristiana. Le rodean numerosas gentes de todo tipo y condición: mujeres con sus hijos, niños, ancianos... De Matteis interpreta la escena de acuerdo a la estética occidental, introduciendo algún detalle exótico como el noble negro el niño que hay junto a él con un vistoso tocado de plumas. La escena aparece como una simple acción evangelizadora, con el arrobamiento de los asistentes, pero en las vidas de San Francisco y en el proceso de canonización se exageró su facilidad para aprender las lenguas nativas, para hacerse entender en ellas y por extensión para que todos los asistentes a sus predicaciones le entendieran, cualquiera que fuera su lengua nativa. Una de las pinturas exhibidas en la Casa Profesa de Roma en 1622 representaba este pasaje, y la estampa de Regnard representa al santo de pie, con el crucifijo en la mano y rodeado de muchas gentes⁴¹.

La única pintura de la serie en la que se representa un bautismo es la 11 y se describe como *San Francisco Javier bautizando al rey de las islas Maldivas* (Córdoba, catedral) (Fig. 4). Es una de las pinturas más interesantes por la compleja composición y el rico colorido al que se presta el exotismo del rey negro, revestido por un rico manto dorado, en contraste con el roquete blanco y los rojos y blancos de otras vestimentas, y todo sin tener en cuenta que en el lienzo nº 12 del *Inventario de 1767* estaba concebido como una extensión del motivo principal representado en el número 11. De acuerdo con las vidas del santo, esta escena de bautismo es una de las mejor identificadas en la serie del Colegio Imperial de Madrid, pues precisa que se trata del rey de las islas Maldivas. Con ello, quizá se quiera diferenciar de la escena de la canonización de 1622, descrita como un bautizo de tres reyes y otras muchas gentes, en el transcurso del cual el santo levitaba⁴². La levitación de San Francisco Javier no fue escena ajena a la pintura española del siglo XVII, si bien la situación no coincide con la de la canonización de 1622. Francisco de Herrera el Viejo la representó en el



Fig. 6. *Escena de la vida de San Francisco de Sales* (Madrid, comercio de arte)

transcurso de una misa y en el momento de alzar la hostia consagrada como cuerpo de Cristo (*hic est Corpus Christi...*) (Sevilla, Universidad)⁴³. La ilustración que se conserva del lienzo de Cornelio Schut que estuvo en el altar mayor de la iglesia del Colegio Imperial, muestra al santo en una posición preeminente, quizá levitando, en medio de varias figuras que parecen aludir a diversas acciones y milagros⁴⁴.

La quinta pintura inédita representa probablemente a *San Francisco Javier resucitando o curando a un hombre al hacer la señal de la cruz* (antes Madrid, colección Tabuena) (Fig. 5) y puede interpretarse como una escena genérica de los muchos milagros de resurrecciones y curaciones que se le atribuyeron. Coincide con el lienzo nº 15 del *Inventario de 1767*. Compleja en cuanto a su composición y rica por el número de personajes representados, fue una de las obras de tasación más alta en 1767. Algunos hombres portan hasta la presencia de San Francisco Javier a un enfermo semidesnudo y al bendecirlo queda sanado. El proceso de canonización de 1622 incluyó muchos testimonios relativos a este tipo de acciones taumaturgicas del santo, que fueron representadas en los lienzos de la Casa Profesa de Roma y grabadas por Valerien Regnard⁴⁵.

Recientemente le ha sido atribuida a De Matteis una pintura identificada como *San Francisco Javier exorciza a un caballero* (Madrid, colección particular) (Fig. 6)⁴⁶. Ciertamente las medidas (213 x 214 cm) y el formato cuadrado rematado en medio punto pintado de negro son semejantes a los lienzos de la antigua colección

Rodríguez Rivas (Madrid) y de San Miguel Arcángel de Sarría (Navarra). Algunos tipos humanos parecen acordes con los que pinta De Matteis y el estilo quizá sea de ejecución más controlada, frente a los trazos largos y sueltos de los lienzos de la catedral de Córdoba. Sin embargo, aun teniendo en cuenta los elementos coincidentes con los cuadros del Colegio Imperial de Madrid, no se puede precisar su presencia en el *Inventario de 1767*. La objeción más grave sobre que haya formado parte de la serie de San Francisco Javier reside en la iconografía: los rasgos fisonómicos del santo son muy similares en todos los cuadros, pero no iguales, ni tampoco el modo de disponer el halo de santidad sobre su cabeza. La esclavina de peregrino con concha de San Francisco Javier no tiene nada que ver con las vestimentas sacerdotales (roquete, muceta de color malva agrisado con ribetes y botonadura rojos, y estola) del otro santo, que quizá deba identificarse con San Francisco de Sales⁴⁷. La moda de los caballeros parece recreación dieciochesca de algo que querrá ser más antiguo, pero que se queda en una extraña indumentaria, que en los caballeros recuerda vagamente al reinado de Felipe III.

La serie de De Matteis en el contexto de la a iconografía de San Francisco Javier

La descripción precisa de las veintiuna historias pintadas por De Matteis y las obras conocidas permiten afirmar que esta vida de San Francisco Javier fue desde el punto de vista compositivo e iconográfico una de las series más completas e importantes dedicadas al santo durante el Barroco. Sus fuentes literarias son sin duda las cartas de San Francisco Javier, las biografías escritas en fechas tempranas y la historia de la evangelización de la China y del Japón escrita por los cronistas de la Compañía de Jesús.

Sin embargo, las fuentes gráficas son más difíciles de identificar. A juzgar por los estudios publicados parece que la iconografía de San Francisco Javier en la España del Barroco no estuvo a la altura de la popularidad del santo. Lafuente Ferrari señaló la escasez de series narrativas frente a las esculturas o a algunos pasajes concretos de la vida, de modo que sólo pudo recordar la desmembrada del Colegio Imperial de Madrid y dos pinturas conservadas en el castillo de Javier (Navarra) que pertenecen a un mismo conjunto, quizá una serie más amplia a juzgar por la rareza de los temas representados, como son los de San Francisco sirviendo a un noble japonés al que sigue a pie y escuchando la confesión de un pecador por el que decidió hacer él mismo penitencia⁴⁸. En torno a 1622 Francisco de Herrera pintó en Sevilla el gran lienzo del *Éxtasis de San Francisco Javier*, en el que el santo levita levantar la Sagrada Forma ante los fieles asistentes a la misa⁴⁹. También pintó una pareja de *grisallas de San*

Ignacio de Loyola y de *San Francisco Javier*, representando a éste arrodillado ante un paisaje de naufragios, con el cielo cuajado de ángeles niños y con el letrero de San Pablo alusivo a las penalidades del evangelizados, mientras el santo pronuncia en latín las palabras “*Satis est. Non satis*”⁵⁰.

En España no conozco ninguna investigación iconográfica acerca de ciclos narrativos de la vida de San Francisco Javier, pues los estudios publicados son parciales y se dedican más a las imágenes (esculturas y pinturas), que a las escenas sueltas, testimonios supervivientes de algún ciclo más amplio⁵¹. Por otro lado, el conocimiento superficial del tema parece indicar que, por un lado, se trata de iconografías tardías, pertenecientes en la mayor parte de los casos a la segunda mitad del siglo XVII, exceptuadas las imágenes y pinturas con las que se celebró de la canonización de 1622, y por otro que se trata de imágenes muy codificadas: como apóstol de la India, milagro del cangrejo, curaciones...⁵². De ahí la importancia de conocer los temas representados en la serie del Colegio Imperial de Madrid, bien sea a través de su descripción, bien a través de los pocos cuadros conocidos.

En España se prefirieron los ciclos narrativos de la vida de San Ignacio para decorar las casas y colegios de la Compañía. Los más antiguos se remontan a la serie ignaciana de Juan de Mesa para el Colegio Imperial de Madrid, encargada hacia 1585 por el padre Pedro de Rivadeneira y posteriormente repetida para el Colegio Máximo de Alcalá de Henares⁵³. Sigue con la del padre Ignacio Raeth para el Noviciado de Madrid⁵⁴, la de Juan Valdés Leal para la Casa Profesa de Sevilla (entre 1660 y 1665)⁵⁵, la que el mismo pintor realizó para San Pedro de Lima (hacia 1674-1675)⁵⁶, la de Cristóbal de Villalpando para la Casa Profesa de Tepotzotlan en México, pintada en 1710⁵⁷, y la del Colegio Real de la Compañía de Salamanca, en la que se perfilan las manos de un pintor anónimo, junto a las de Sebastiano Conca y Pierre Subleyras⁵⁸.

Al contrario de lo que parece suceder en España, en Portugal se pintaron desde muy temprano series javieristas, como si al santo navarro se lo hubiera naturalizado portugués. No en vano, desarrolló su misión evangélica por iniciativa del rey de Juan III en los territorios de las Indias Orientales, propios del reino de Portugal. Sin duda alguna se consideró que se trataba de un asunto portugués. Una de las series más antiguas es al parecer la que decora la zona más alta de los muros de la sacristía de la antigua iglesia de San Roque de Lisboa, que fue Casa Profesa de los Jesuitas en la ciudad, hoy adscrita a la Casa de la Misericordia. Según el estudio de Serrao se trata de un conjunto de veinte pinturas, realizadas hacia 1619 por André Reinoso (c. 1590-después de 1641), que en principio constituyeron la única decoración del recin-



Fig. 7. Francesco Villamena. *San Ignacio de Loyola*. Roma, 1600.



Fig. 8. Camillo Cungi. *San Francisco Javier*. Roma, 1600.

to, que se completaba con azulejos y pinturas de grutesco. Tras la expulsión de los jesuitas a mediados del siglo XVIII la decoración se completó y se reordenó con otra serie dedicada a San Ignacio, obra del pintor jesuita Domingo da Cunha o Cabrinha (hacia 1635) y una serie de la Pasión de Cristo y figuras de ángeles, obra de André Gonçalves (1761)⁵⁹. La serie de Lisboa dataría del mismo año de la beatificación de San Francisco Javier por Paulo V (1619) y sería anterior a la su canonización por Gregorio XV (1622). Para Serrao, la serie de la vida de San Francisco Javier es un claro ejemplo de la máquina propagandística de los Jesuitas en su afán de alcanzar la canonización del santo. Sería inspirada por la obra del P. Joao de Lucena⁶⁰, a partir de la cual Reinoso creó con plena originalidad una iconografía prototipo, seguida posteriormente en otras series para otros templos de la Compañía en Portugal⁶¹.

Tacchi Venturi había afirmado que en 1622, cuando San Francisco Javier fue canonizado, no existía ninguna vida del santo en estampas⁶². Serrao parte de que, así como hubo estampas de San Ignacio de Loyola desde el momento mismo de la beatificación⁶³, en el caso de San Francisco Javier este tipo de materiales no existieron hasta después de su canonización y que quienes recurrie-

ron a Reinoso para que pintara la serie de la sacristía de San Roque sólo pudieron ofrecerle fuentes literarias de carácter biográfico o crónicas de la evangelización⁶⁴, a partir de las cuales el pintor inventaría las imágenes contenidas en los veinte cuadros de 1619, una serie de temas prototipo, que otros pintores aprovecharon en otros ciclos javieranos posteriores, como los de los colegios del Espíritu Santo de Évora (hoy Universidad), de la sacristía del Noviciado de Coimbra (hoy Sé Nova) o de San Juan Evangelista de Funchal⁶⁵.

Pero no fue así. La labor de la Compañía de Jesús en el terreno de las imágenes y de la propaganda fue incansable a fin de lograr la canonización de sus dos principales santos y se remonta hacia atrás más de una década. Existen dos estampas gemelas dedicadas a *San Ignacio de Loyola* y a *San Francisco Javier* (Figs. 7 y 8), ambos dentro de un óvalo y rodeados de medallas ovales en las que se representan veintinueve y veintiocho pasajes de sus vidas y milagros respectivos. La de San Ignacio de Loyola fue ejecutada por Francesco Villamena, mientras que la de San Francisco Javier fue abierta por Camillo Cungi⁶⁶. Ambas estampas datan de 1600 y presentan la particularidad de indicar que representan a dos beatos ("Beatus") cuando aun habría que esperar hasta 1609 en

el caso de San Ignacio y hasta 1619 en el de San Francisco Javier para que alcanzaran esta condición. Las dos estampas son de un extraordinario interés por su finalidad propagandística dentro de la máquina de la Compañía de Jesús; pero también por su contenido iconográfico, ya que se nos ofrece por primera vez diferentes escenas y milagros de la vida de San Francisco Javier, con sus letreros identificativos.

Al parecer la estampa de Camillo Cungi nunca ha sido tomada en consideración en el contexto de las series narrativas de la vida y milagros del Apóstol de las Indias. A la vista de las imágenes que contiene es probable que haya que matizar la originalidad y la creación *ex novo* de André Reinoso en San Roque de Lisboa, a la vez que hay que explorar la relación de esta y otras series de estampas de mediados del siglo XVII con el ciclo narrativo de Paolo de Matteis

Semejantes a éstas estampas son las dos de Jean Baptiste Barbé, editadas en Colonia después de 1622 y dedicadas a celebrar la elevación a los altares de los dos santos mayores de la Compañía de Jesús, en las que las figuras aparecen dentro de un marco rectangular y rodeadas por sólo once escenas y las figuras de San Pedro y San Pablo⁶⁷.

A la serie de escenas narrativas incluidas en la referida obra de Camillo Cungi (1600) parece haber seguido las 18 estampas de la serie grabada por Valerien Regnard (o Valerius Regnartius), con un retrato y diecisiete historias del santo, que al parecer reproducen las pinturas que en 1622 se expusieron en la Casa Profesa de Roma (Gesù) con motivo de su canonización. Por otro lado, catorce de dichas estampas llevan letreros tomados de la *Relazione della solenne procesione fatta in Roma nella trasportatione...*, publicada por Giovanni Briccio (1622). Iturriaga Elorza considera que dichas estampas son contemporáneas de las ceremonias de canonización y que preceden en el tiempo a la estampa de Jean Baptiste Barbé, simplificación a su vez de la de Cungi (Colonia, posterior a 1623), que König-Nordhoff creyó de ese mismo momento⁶⁸.

La ingente cantidad de fuentes de todo tipo sobre las Indias Orientales, las misiones de Francisco Javier, las pruebas de los distintos procesos de beatificación y canonización del santo recogidas en todos aquellos lugares en los que vivió el santo o en los que vivía alguien que le conoció o que tuvo noticias indirectas sobre él, sirvieron para alimentar la leyenda que inspiró la iconografía de los siglos XVII y XVIII, especialmente las series de ilustrativas de la vida y milagros de San Francisco Javier, que por lo general plasmaban gráficamente los pasajes más importantes, tanto históricos, como milagrosos a partir de las hagiografías más populares, contribuyendo así a difundir su culto por el orbe católico. Por lo que respecta a la serie de De Matteis sería interesante saber

como se gestó, quien intervino en la definición de los temas representados, con qué materiales de partida se contaba, tanto en el Colegio Imperial de Madrid, como en el ambiente napolitano de Giordano, como primer destinatario del encargo, y de De Matteis como receptor final del mismo. Aunque las fuentes de todo tipo eran abundantísimas, su popularización en España quizá no lo era tanto, según hemos podido comprobar ante la clara preferencia por el culto a San Ignacio de Loyola frente al de cualquier otro santo de la Compañía. Al respecto creo que vale la pena citar que en el último tercio del siglo XVII se editó la obra del jesuita P. Francisco García, *Vida y milagros de San Francisco Xavier...* (varias ediciones, Madrid, 167., 1685) que en la portada de algunas ediciones dice venderse en la portería de la Casa del Noviciado y “debaxo de los Estudios de la Compañía” de Madrid⁶⁹. Por otro lado, en Italia y poco antes de que De Matteis iniciara la serie de pinturas, el grabador Melchior Haffner y José Preiss publicaron la rarísima *Vita S. Francisci Xaverij Soc. Jesu: Indiae et Iaponiae apostoli iconibus illustrata* (Viena, 1690. Roma, 1691), con cincuenta y una estampas de Haffner⁷⁰, más interesantes por la riqueza iconográfica que por su propia calidad, pero en una fecha tan cercana al encargo madrileño que, si no ejerció influencia directa, pudo servir de motor primario para él.

Apoteosis de San Ignacio de Loyola con las Virtudes teologales

Relacionada con la Compañía de Jesús por su tema, pero sin que sepamos de donde procede o para qué fue pintada, la *Apoteosis de San Ignacio de Loyola rodeado por las virtudes teologales y la Caridad cristiana*, es una ambiciosa composición de Paolo de Matteis para un cuadro de altar (Fig. 9)⁷¹. Sólo conocemos la pintura a través de fotografía del Archivo Moreno⁷², en la que se hizo constar su pertenencia a la colección Osuna. Aunque ignoramos sus medidas, a simple vista se ve la firma del pintor sobre la grada del primer término: “*Paulus de Matteis /...*”. La pintura se concibe en el marco de una arquitectura barroca, de columnas monumentales con telones recogidos sobre ellas, una exedra semicircular y un pedestal cilíndrico que tiene ornamentado su frente con un escudo de armas de lectura difícil, en el que se perciben claramente dos cuarteles. el izquierdo con un animal y el derecho con una bordura de ocho calderas enmarcando otro motivo heráldico en el centro.

La mitad superior de la composición está ocupada por la figura ascendente de San Ignacio de Loyola, caracterizado de acuerdo a su “vera efigie” y vestido con la sotana y el manto negros. Lo flanquean dos ángeles y está rodeado de otros que recogen a la derecha un cortinaje y muestran en el lado derecho el anagrama de JHS remata-



Fig. 9. Apotheosis de San Ignacio de Loyola con las Virtudes Teologales.
(Paradero desconocido).



Fig. 10. *Inmaculada Concepción* (Vitoria, propiedad privada).



Fig. 11. *Desposorios de la Virgen* (Vitoria, propiedad privada).



Fig. 12. *Adoración de los Reyes* (Vitoria, propiedad privada).

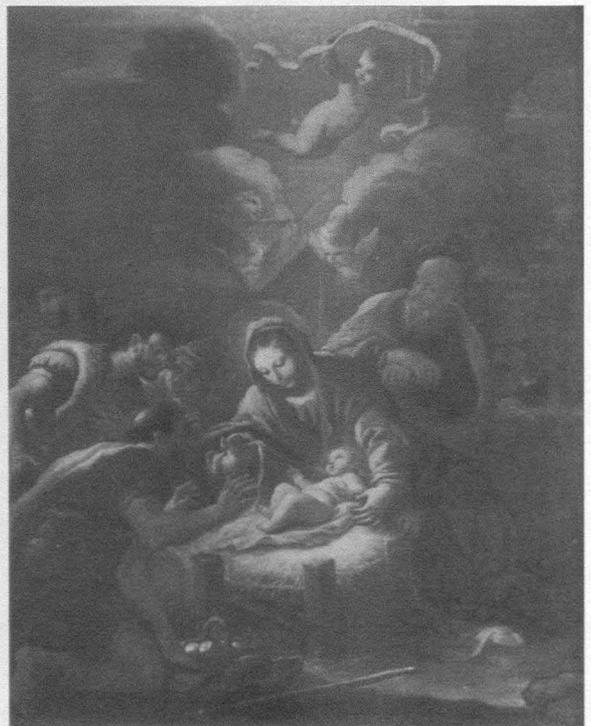


Fig. 13. *Circuncisión*. (Vitoria, propiedad privada).



Fig. 14. *Visitación (propiedad privada).*



Fig. 15. *Adoración de los Reyes Magos (propiedad privada).*

do por una cruz. A pesar de la exaltación de la figura y del dinamismo del conjunto, lo más hermoso de la composición es el agrupamiento escalonado con figuras sedentes de las virtudes teologales: la Fe mostrando el cáliz coronado por la Sagrada Forma, la Esperanza sujetando el ancla y la Caridad rodeada de niños. Junto a ellas, está de pie la Caridad cristiana con el corazón ígneo⁷³, componente y partícipe de un sencillo discurso teológico, pero también alusión al nombre de Ignacio y probablemente a los símbolos que caracterizan a otros santos de la Compañía, como San Francisco Javier.

El carácter de la composición y los modelos son un claro ejemplo de la estética de De Matteis, fusión de enseñanzas napolitanas y romanas del último tercio del siglo XVII. Puede apreciarse claramente como la composición de la obra es deudora del clasicismo barroco de Carlo Maratta y sus seguidores, mientras que los modelos humanos pertenecen al acervo creador de Luca Giordano, razones por las cuales quizá deba fecharse a partir de su estancia en Roma en 1682 o en los años inmediatamente posteriores, en los que la síntesis estilística que muestra la pintura estaría más viva, periodo que coincide con el gobierno en Nápoles de su protector marqués del Carpio (1682-1687). En este aspecto podría compararse con otra importante obra de este periodo como es la *Alegoría de la Divina Sabiduría que corona*



Fig. 16. *Circuncisión (propiedad privada).*

a la Pintura como reina de las Bellas Artes (Malibú, California, U.S.A., J. Paul Getty Museum), firmada de modo incompleto, que debe ser obra de los primeros años de la década de 1680.

Serie de la Vida de la Virgen

De una misma colección particular de Vitoria proceden las doce pinturas de una serie de la Vida de la Virgen ya desmembrada. Muchas están firmadas, lo que confiere al conjunto un especial valor. Hoy permanecen agrupadas del siguiente modo: por un lado, la *Inmaculada Concepción*, los *Desposorios de la Virgen*⁷⁴, la *Anunciación*⁷⁵ y la *Adoración de los pastores* (Vitoria, col. particular)⁷⁶; por otro, la *Visitación*⁷⁷ la *Adoración de los Reyes*⁷⁸, la *Circuncisión*⁷⁹ (col. particular) y la *Sagrada Familia* (Vitoria, col. particular), más una cuarta pintura⁸⁰; y en otro, perteneciendo cada una a un propietario distinto, el *Nacimiento de la Virgen*⁸¹, la *Presentación de la Virgen en el templo*⁸², la *Purificación de la Virgen* y *Jesús entre los doctores* (en varias colecciones de Vitoria y Madrid) (Figs. 10 a 16). Se trata de pinturas al óleo, que miden entre 103 y 105 cm de alto por 83 y 85 cm. de ancho, conservando sus marcos originales negros fileteados en oro y con una argolla dorada que sugiere la forma del sol.

Su estilo es el característico de De Matteis en la última década del siglo XVII, con figuras derivadas de los

modelos de Luca Giordano y escenas ordenadas con pocas figuras de un modo claro y monumental, como es bien visible en la de la *Inmaculada Concepción* (Fig. 10), donde la Virgen aparece erguida sobre el creciente lunar, rodeada de ángeles niños y nubes, y preservada del pecado original por el Padre Eterno, que contribuye a alargar la composición. La *Anunciación* (Fig. 12) es similar a la de la iglesia de Guardia Saframondi, firmada en 1693, incluso en el detalle del pequeño jarrón de flores que adorna la escena, que Pacelli considera como obra madura de De Matteis en la que interpreta las versiones de Giordano, especialmente la de 1672 (Nueva York, Metropolitan Museum)⁸³, y puede considerarse como previa a la *Anunciación* del Art Museum de Saint Louis (U.S.A.), firmada en 1712.

El conjunto debió ser pintado por De Matteis dentro del siglo XVII o en la primera década del siglo XVIII, respondiendo al gusto desarrollado en la sociedad española por la pintura de Giordano y el *giordanismo*. Pinturas de pequeño formato, riqueza narrativa, estilo decorativo lleno de colorido y facilidad técnica, muy adecuadas por su formato para la devoción doméstica, en las que De Matteis reelabora temas interpretados múltiples veces por su maestro y aporta sus propios puntos de vista en algunas escenas. En cierto modo se asemejan a otras series napolitanas, como la anónima del círculo de Giordano que decora los retablos y cajonería de la sacristía de la catedral de Burgos⁸⁴.

NOTAS

¹ Las principales instituciones de la Compañía en Madrid eran el Noviciado, dedicado a San Ignacio de Loyola, y la Casa Profesa, dedicada a San Francisco de Regis. Estaban además el antiguo Oratorio del Salvador, el Seminario de Nobles y los colegios de sacerdotes irlandeses. Posteriormente, la iglesia del Colegio Imperial contuvo otros dos centros de devoción jesuítica como fueron la capilla de San Francisco de Borja y la Capilla del Buen Consejo, decorada en las pechinas con escenas de San Estanislao de Kotska, San Luis Gonzaga y otros santos jesuitas

² Existe una tesis doctoral inédita de Silvana CATALDI (1981-1982), algunos de cuyos datos aprovechan Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Nápoles, 2003, p. 77. Sin embargo hay que seguir haciendo uso de las fuentes antiguas, síntesis de su vida y obra, y de artículos publicados en las últimas décadas.

Entre los libros dedicados al pintor está *Paolo de Matteis a Guardia Sanframondi*, catálogo de la exposición organizada por la Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici dei Caserta e Benevento, celebrada en Guardia Sanframondi, del 15 de julio al 15 de septiembre de 1989 (Caserta, 1989), con textos de varios autores, entre los que destaca el biográfico de Nicòla Spinosa (pp. 19-33). No he podido consultar el de Antonio INFANTE, *Paolo de Matteis di Piano del Cilento. Note biografiche e catalogo delle opere*. (Comune de Orria, 1990) 112 pág., 36 ilustraciones y 62 detalles.

Entre las fuentes cabe destacar la de Bernardo DE DOMINICCI, *Vite de Pittori, Scultori ed Architecti napoletani...*, Nápoles, 1742-1745, tomo III, pp. 518-537, por declarar el autor que emplea documentos y manuscritos del propio de Matteis.

Entre los estudios monográficos y las síntesis destacan la de Vega De MARTINI, "Introduzione allo studio di Paolo de Matteis", en *Napoli Nobilissima*, XIV, 1975, pp. 209-228. Oreste FERRARI, "Considerazione sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicerregno austriaco", en *Storia dell'Arte*, XXXV, 1979, pp. 11-38. *Civiltà del Seicento à Napoli*, Nápoles, Electa, 1984, pp. 127 y 130. Nicòla SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento: Dal Barocco al Rococò*. Nápoles, 1988, pp. 31-36 y 129-138. André BREJON DE LAVERGNÉE, "Paidoyer pour un peintre "de pratique": Le séjour de Paolo de Matteis en France (1702-1705)", en *Revue de l'Art*, 88, 1990, pp. 70-79. Oreste FERRARI, "Matteis, Paolo de", en *The Dictionary of Art*, editor Jane Turner. 20. Nueva York - Londres, 1992, pp. 841-843. Nicòla SPINOSA, *Pittura Napoletana del Settecento*. Nápoles, 1993 (3 vols). Mario Alberto PAVONE y Umberto FIORE, *Pittore napoletani del Primo Settecento. Fonte e documenti. Appendice documentaria a cargo de Umberto Fiore*. Nápoles, 2003 (1ª edic. 1998). Giuseppe SCAVIZZI, "Drawings by Artists in Giordano's Circle: Simonelli, Malinconico and De Matteis", en *Master Drawings*, 1999, 3, pp. 238-261. Para el contexto napolitano de los discípulos de Luca Giordano véase los ensayos de Giuseppe SCAVIZZI, "Il Giordanismo", en Oreste FERRARI - Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'Opera*

- completa. Nápoles, Electa, 1992, pp. 187-212. El de Nicòla SPINOSA, "Il seguito de Luca Giordano a Napoli e in Italia", en el catálogo de la exposición *Luca Giordano 1634-1705*. Nápoles, Castillo de Sant'Elmo- Museo de Capodimonte, 3 de marzo-3 de junio de 2001, pp. 437-453. Para la presencia de obras de De Matteis en España véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del s. XVII en España*. Madrid, 1965, pp. 405-41
- 3 ID. "Paolo de Matteis: Herminia entre los pastores", en *Museo de Bellas Artes de Asturias. Obras Selectas*, nº 3, 1981. ID. "Dos lienzos de Paolo de Matteis donados al Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, 1984, pp. 119-122. María de los Ángeles Blanca PIQUERO LÓPEZ, "Un nuevo cuadro de Paolo de Matteis en la Real Academia", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 63, 1986, pp. 359-375. Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. Tomo I (El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII)*. Alicante, 1990. *Els Tresors de les Clarises de Gandía*. Gandía, 2003, pp.110-113, donde se da a conocer una *Lamentación sobre Cristo muerto*, firmada en Nápoles (3. Sobre esta decoración véase la obra de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del S. XVII en España*. Madrid, 1965, pp. 406-408. Y la obra de Lorenzo HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en Alicante. Tomo I (El último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII)*. Alicante, 1990, pp. 57-98
- 4 Giordano también pintó en la capilla de San Francisco Javier del Gesù Nuovo (1675) tres escenas de San Francisco Javier: el milagro del cangrejo, bautizando indios y cargando con las cruces (Cfr. FERRARI- SCAVIZZI, *op. cit.*, 1993, I, pp. 229-230, A225; y II, figs. 612-614).
- 5 Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, ed. Alianza, 1988, tomo VI, 1793 (3ª edic.), p. 296. PIQUERO LÓPEZ, *op. cit.*, 1986, pp. 359-375.
- 6 Citado por PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1965, p. 406, quien siempre se refiere a la primera edición *Vitte de pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date a la luce da Autore alcuno* (Nápoles, 1742-1743).
- 7 Es conocida esta relación, pues Palomino estudió matemáticas en el Colegio Imperial con el padre Kresa. Véase Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo iv, p. 31.
- 8 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, fol. 80. En este trabajo, más que en el manuscrito de Castro, se basa el de José del CORRAL, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, col. Aula de Cultura, nº 10, 1979, p. 47.
- 9 Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo. Alcalá de Henares. Caja 60, E-2, 60-2, añadido al final del Inventario de 1767. Existe un legajo con peticiones de congregaciones y colegios profesionales, y con aplicación de ornamentos a parroquias y conventos, entre las que destaca la petición del cura de Fuenlabrada de un realejo (Caja 61, E-2).
- 10 PONZ. *op. cit.*, Madrid, ed. Aguilar, 1988, tomo quinto, segunda división, 31, p. 70. Las tres ediciones antiguas de este tomo v datan de los años 1773, 1782 y 1793, y no contienen variaciones en este pasaje.
- 11 Véase el texto de introducción de Casto M^a del RIVERO a la edición del *Viaje de España* (Madrid, Aguilar, 1947; y Madrid, Aguilar, 1988).
- 12 PONZ, *op. cit.*, tomo III (1789, tercera edición), Madrid, edic. Aguilar, 1988, p. 573, carta VI, 40.
- 13 Claude BEDAT. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, pp. 318- 320.
- 14 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1965, p. 408.
- 15 C(arlos) GÁLVEZ, "Los cuadros de San Francisco Javier en el Colegio Imperial", en *La Estrella del Mar*, 1926, II, nº 193, p. 671.
- 16 El documento lo cita GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 673, nota 12. He utilizado la copia del Archivo de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo. Alcalá de Henares, caja 60, E-2, 60-2, No sé si no será copia posterior que toma como referencia la agosto-octubre de 1767, finalizada el 30 de octubre de dicho año, pues en ella se registra el cuadro de Cornelio Schut del retablo mayor de la iglesia en el interior del Colegio.
- 17 Sobre esta capilla véase el artículo de Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, "Idea y contexto de una talla sevillana: La capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid", en *Archivo Hispalense*, nº 246, 1998, pp. 201-237.
- 18 Archivo de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo. Alcalá de Henares, caja 60. E-2, 60-2: *Inventario de 1767*, fol. 68v°.
- 19 *Ibidem*, fol. 87v°.
- 20 *Ibidem*, fol. 26-26v°.
- 21 *Ibidem*, fols. 26v°-27.
- 22 *Ibidem*, fol. 28.
- 23 *Ibidem*, fol. 32.
- 24 *Ibidem*, fol. 32v°-33.
- 25 *Ibidem*, fol. 39. Una de las pinturas de esta serie puede ser el San Jacobo penitente (óleo sobre lienzo, 146 x 190 cm), firmado "Daniel de Vos F", que compareció en la subastas Castellana, Madrid, 19 de diciembre de 2000, lote nº 15, pp. 38-39, formando grupo con otras pinturas procedentes de colección particular andaluza. No se indica su posible procedencia.
- 26 *Ibidem*, fol. 44v°.
- 27 *Ibidem*, fol. 47.
- 28 *Ibidem*, fol. 51.
- 29 *Ibidem*, fol. 53.
- 30 Véase sobre ellos el artículo del P. C(arlos)GÁLVEZ, S. J. "Una colección de retratos de jesuitas", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, nº 11, pp. 111-133.
- 31 Archivo de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo. Alcalá de Henares, caja 60. E-2, 60-2: *Inventario de 1767*, fol. 55.
- 32 *Ibidem*, fol. 58. No se conoce ninguna obra de Juan Martín Cabezalero (Almadén, hacia 1634 - Madrid, hacia 1674) con un tema semejante, pero vale la pena señalar la coincidencia del formato y terminación en medio punto de este pasaje de la vida de San Francisco Javier con los formatos que posteriormente tuvieron las pinturas de De Matteis.
- 33 GÁLVEZ, *op. cit.*, 1928, p. 117.

- 34 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1965, p. 408. María Concepción GARCÍA GAÍNZA (directora), Mercedes ORBE SIBATE, Asunción DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, José Javier AZANZA LÓPEZ. *Catálogo Monumental de Navarra. V** Merindad de Pamplona Imoz-Zugarramurdi*. Pamplona, 1996, pp. 560-561. Agradezco al profesor Ricardo Fernández Gracia su información sobre esta obra y la fotografía que me ha servido para identificar el lienzo con el que fue de la colección Pérez Ortiz. El *Catálogo... de Navarra* da las medidas de 213 x 219 cm.
- 35 Foto Moreno nº 20.480/B. Se indica en el sobre del negativo que pertenecía a la Colección Tabuena, y se añade la dirección C/ Pelayo nº 3, es de suponer que de Madrid.
- 36 Enrique LAFUENTE FERRARI. *Retratos de San Francisco Javier. Edición de las obras Misioneras Pontificias*. Madrid, 1954, p. 12.
- 37 La trasposición de medidas en varas a medidas en centímetros casi nunca es exacta, especialmente en los cuadros que incluyen con demasiada frecuencia los marcos. La vara castellana o de Burgos equivale a 83,5 cm. Una tercia equivale a 27,6 cm. Una cuarta equivale a 20,9 cm.
- 38 Los de formato mayor, que son los números 1, 6, 9, 10, 16 y 17, fueron valorados en 4.400, 3.300, 7.700, 5.500 y 3.200 reales respectivamente. Entre 3.300 y 4.000 reales se hallan valorados la mayor parte de los restantes, aunque los números 7, 8, 11, 12, 14, 15 y 19 fueron valorados en 4.600, 4.500, 4.850, 5.500, 4.850, 5.300 y 4.400 reales respectivamente.
- 39 Horatius TURSELINUS, S.I., *De Vita Francisci Xaverii*. Roma, 1594. Para la identificación de los temas y de sus fuentes literarias básicas seguimos las correspondencias establecidas por Juan ITURRIAGA ELORZA, "Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII", en *Príncipe de Viana*, LV (1994), nº 223, pp. 467-511.
- 40 ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1996, pp. 483-485.
- 41 ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1996, pp. 292-294.
- 42 ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1996, pp. 294-297.
- 43 Véase para toda la historia de esta pintura la obra de Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera "el Viejo"*. Sevilla, 1978, p. 145, fig. 28.
- 44 GÁLVEZ, *op. cit.*, 1926, p. 672.
- 45 ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1996, pp. 500-508. Los grabados 12 a 16 se refieren a curaciones y resurrecciones.
- 46 La pintura ha circulado en varias ocasiones por el mercado anticuario de Madrid como obra anónima, hasta que en su última comparecencia (Finarte. Subastas de Arte, 28 y 29 de noviembre de 2000, lote nº 19, óleo sobre lienzo, 213 x 214 cm), figuró avalada por el Dr. Benito Navarrete Prieto como obra de Paolo de Matteis de tema javierano y relacionada con los cuadros del Colegio Imperial.
- 47 Un pasaje de la vida de San Francisco de Sales (1566-1622), educado en el colegio jesuita de Clermont (1581-1588), habla de las esperanzas puestas en él por su padre, marqués de Sales, cuando Francisco decidió consagrarse a Dios y obtuvo a finales de 1593 la ordenación sacerdotal. (Cfr. *Año Cristiano*, dirigido por... Lamberto de ECHEVERRÍA y Bernardino LLORCA, S.I., Tomo I. Enero-Marzo, Madrid, 1966, p. 188).
- 48 LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1954, p. 12.
- 49 MARTÍNEZ RIPOLL, *op. cit.*, 1978, p. 145. Óleo sobre lienzo, 342 x 220 cm. Supone que pueda ser el lienzo del retablo antiguo de San Francisco Javier de la Casa Profesa de Sevilla.
- 50 Los dos cuadros los reproduce Lafuente Ferrari (*op. cit.*, 1954), el primero con la correcta atribución a Herrera el Viejo y el segundo con una dubitativa atribución a Juan de Valdés Leal, que aún aparece así en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ - Benito NAVARRETE PRIETO, "Sobre Herrera el Viejo", en *Archivo Español de Arte*, LXIX, nº 276 (1996), pp. 365 y ss, figs. 6 y 7. Fernando GARCÍA GUTIÉRREZ, S.I., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*. Sevilla, 1998. La atribución correcta la apunta Enrique VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003 (2ª edición), p.234. Las pinturas miden 225 x 175 cm aproximadamente.
- 51 Los capítulos dedicados por Santiago Sebastián a la iconografía de los Jesuitas no tratan de ciclos de carácter narrativo, sino que son temas más universales y teológicos, o se refieren a San Ignacio de Loyola como fundador. Prueba de ello es que en el colegio de San Francisco Javier de Tepotzotlán (México) el claustro fue decorado con una extensa serie de lienzos dedicados a San Ignacio, obra de 1710, pintada por Cristóbal de Villalpando, que, en contra de lo que dice Sebastián, no se inspiró en las estampas de los Gallé (Theodorus y Cornelis), de Adriaen y Jan Collaert y de Karel van Mallery, incluidas en la obra de Ribadeneira, *Vita Beati Patris Ignatii Loiolae...*, publicada en Amberes, 1610 (Cfr. Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1989, pp. 275-286), sino en las de la edición de Roma (1609), cuyas composiciones se atribuyen a P. P. Rubens y fueron grabadas por Jean Baptiste Barbé (Véase Juana GUTIÉRREZ HACES - Pedro ÁNGELES - Clara BARGELLINI - Rogelio RUIZ GOMAR, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*. México, 1997, pp. 326-329).
- La serie más importante de estampas de San Ignacio de Loyola ilustra la *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, con textos del P. Ribadeneira. Fue preparada por los padres Nicolás Lancinío y Filippo Rinaldi con motivo de la beatificación del santo y se editó en Roma en 1609. Incluye 79 estampas de P.P. Rubens y de J.B. Barbé. Existe edición facsímil de la misma P.P. RUBENS - J.B. BARBÉ, *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*. Estudio preliminar por Antonio M. Navas Gutiérrez, S.I. Granada, 1992..
- Para la iconografía de San Francisco Javier véase las obras siguientes: Enrique LAFUENTE FERRARI, *Retratos de San Francisco Javier*. Madrid, 1954. Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, "Iconografía de San Francisco Javier", en *El arte en Navarra*, vol. II, nº 32. Pamplona, Diario de Navarra, 1995, 497-512. Juan ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1994, pp. 467-511. Fernando GARCÍA GUTIÉRREZ, S.J. *San Francisco Javier en el Arte de España y Japón*. Sevilla, 1998. Tengo noticias a través del Dr. Fernández Gracia (Universidad de Navarra) de la existencia de una tesis doctoral sobre el tema.
- Entre las series destacan por importancia y orden cronológico la de Valerien Regnard, compuesta por 18 estampas según las pinturas que se exhibieron en la iglesia del Gesù en 1622 con motivo de la canonización del santo, realizada en Roma hacia 1622-1623 (Cfr. ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1996). No conozco la que se cita de José PREISS, *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Indiae ete Joapniae Apostoli Yconibus illustrata* (1691), con 48 estampas de Melchor Haffer, con letreros en alemán y latín. La de Gaspar JUAREZ. *Vida iconológica del Apóstol de las Indias S. Francisco Xavier*. Roma, 1798, con 24 estampas de varios grabadores a partir de composiciones de pintores romanos de la época, de la que existe edición reciente a cargo de María Gabriela Torres Olleta (Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004).
- Más antigua e importante es una estampa de San Francisco Javier adornada con pequeñas escenas de su vida y milagros, realizada por Camillo Cungi y publicada en Roma en 1600 (Eckhard LEUSCHNER, "The Papal Printing Privilege", en *Print Quarterly*, XV, 1998, 4, pp. 359-370) y que no ha sido tenida en cuenta en la bibliografía española. Derivación abreviada suya es la estampa de Jean Baptiste Barbé, editada en Colonia no

antes de 1622 (Úrsula KÖNIG-NORDHOFF. *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen. Ikonographie in Rahmen einer Kanonisationkampagne um 1600*. Berlín, 1982 lam. 387).

La serie de 7 xilografías del grabador mallorquín Guaps, de la que se dice que data de 1622 es del siglo XVIII. Fue estudiada por Georg SCHURHAMMER "Las fuentes iconográficas de la serie javierana de Guaps", en *Varia I-Hahänge, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús*. Roma, 1965, pág. 599 y ss. No conozco este trabajo, del que tengo referencia indirecta y conocimiento de las estampas a través del libro de Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ, S.J., *op. cit.*, 1998. En él se recoge la fecha de 1622 (p. 28), fecha improbable si se tiene en cuenta, no sólo la apropiación por el grabador de modelos barrocos flamencos, sino las fechas documentadas de la actividad de este taller de impresores de Mallorca entre 1753 y 1772 (véase Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, tomo I, A-G. Madrid, 1981, pp. 456-458).

- ⁵² Véanse algunas de estas iconografías en la obra de un pintor de finales del siglo XVII, como es Vicente Berdusán, que además trabaja en Navarra, territorio de origen del santo. Isidro LÓPEZ MURIAS, *La pintura de Vicente Berdusán*. Tudela, 1990, don de se reproduce el gran cuadro de *San Francisco Javier bautizando indios* de la iglesia de San Jorge de Tudela, que procede del antiguo colegio de Jesuitas. El mismo tema con otra composición lo volvió a pintar en 1691 en la catedral de Tarazona (Zaragoza) y en la Magdalena de Tudela.

También el catálogo de la exposición *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*. Pamplona. Museo de Navarra, 1998, de la que fueron comisarios M^a Concepción GARCÍA GAINZA y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, donde se reproducen las pinturas del retablo de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca (1668) y el de 1696 de la parroquia de Garde (Navarra).

Los dos lienzos del banco y del ático del retablo de San Francisco Javier de la colegiata de San Miguel de Alfaro (La Rioja) recogen el *Milagro de la devolución del crucifijo por el cangrejo* y quizá la *Aparición milagrosa de San Francisco Javier al bienaventurado Mastrilli* (Cfr. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Obras de Vicente Berdusán en La Rioja", en *Segundo Congreso General de Historia de Navarra, Pamplona-Estella, 1990*. Publicado en *Príncipe de Viana*. Anejo 15, 1993. Una de las representaciones de San Francisco Javier como apóstol de las Indias es el lienzo de fray Matías de Irala, que ocupa un retablo colateral de la parroquia de N^o S^a de la Asunción de Navarrete, en La Rioja (Cfr. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Una pintura de fray Matías de Irala en Navarrete, y cuatro dibujos", en *Berceo*, n^o 102 (Logroño, 1982), pp. 39-53, obra del primer tercio del siglo XVIII, llena de ampulosidad barroca.

- ⁵³ Sobre la serie de Mesa, véase Antonio PONZ, *Viaje de España*. Tomo I (3^a edic, 1787), carta VII, 8. Madrid, edic. Aguilar, 1982, p. 263.: "En el tránsito llamado del Rector había quince cuadros, y en el primero leí: "Vida de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, sacada de la que el padre Ribadeneira, de la misma Compañía, escribió, y después hizo pintar a Juan de Mesa en Madrid, y estampar en Flandes a los Galeos". Theodor y Cornelis Van Galle realizaron doce estampas para ilustrar la vida de San Ignacio, publicada en Amberes en 1610. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *op. cit.*, 1966, pp. 242-246.

A modo de bibliografía general son de consulta imprescindible las obras de P. TACCHI VENTURI. *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII*. Roma, ed. Alberto Stock, 1929 y de Úrsula KÖNIG-NORDHOFF. *op. cit.*, 1982.

No conozco la obra de Juan ITURRIAGA ELORZA. *La vida de San Ignacio de Loyola en grabados*. Bilbao, ed. El Mensajero, 1995. L. GIL VARÓN, ed. *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*. Sevilla, 1990-1991.

- ⁵⁴ Mencionada por Ponz. En fecha incierta ocho de estos lienzos fueron a parar a la iglesia parroquial de Santa Cruz de Retamar (Toledo), donde los localizó el padre Gálvez (cfr. "Una colección de retratos de Jesuitas", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1928, pp. 111-133), de los que aun se conservan dos.

- ⁵⁵ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS. "El pintor Valdés Leal y la Compañía", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. XXXV, 1966, pp. 242-249. Para el contexto de la serie en la obra de Valdés Leal véase el libro de Enrique VALDIVIESO. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, pp. 106-117. Id. *Valdés Leal*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, 1991., pp. 168-175. *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano de su tiempo*. Catálogo de la exposición celebrada en México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., 5 de agosto a 5 de diciembre, 1993, pp. 243-277.

- ⁵⁶ Véase Duncan KINKEAD, "Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal", en el catálogo *Juan de Valdés Leal...*, México, 1993, pp. 279-321. También VALDIVIESO, *op. cit.*, 1988, pp. 186-193.

- ⁵⁷ GUTIÉRREZ HACES - ÁNGELES - BARGELLINI - RUIZ GOMAR, *op. cit.*, 1997, pp. 326-329.

- ⁵⁸ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS. "Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola", en *Goya*, 1971, n^o 102, pp. 388-392. José RAMOS DOMINGO. *El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca. Ribadeneira-Rubens-Barbé-Conca*. Salamanca, 2003.

- ⁵⁹ Victor SERRAO, *A Lenda de Sao Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso. Estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de Sao Roque*. Lisboa, Casa Santa da Misericórdia de Lisboa, 1993, pp. 24-25

- ⁶⁰ Joao de LUCENA. *Historia da vida do Padre Francisco de Xavier e do que fizerao na India os mais religiosos da Companhia de Jezus*. Lisboa, 1600. La obra fue traducida al castellano y editada en Sevilla en 1619.

- ⁶¹ SERRAO, *op. cit.*, 1993, p. 28.

- ⁶² Pietro TACCHI VENTURI, "La canonizzazione e la processione dei cinque santi negli scritti e nei disegni di duo contemporanei (Giovanni Bricci. Paolo Guiodotti Borghese)", en *La canonizzazione dei Santi Ignazio di Loiola fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario...* A cura del Comitato Romano Ispano per le centenarie onoranze. Roma, 1922 70, nota 1 (Cfr. ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1994, p. 475.

- ⁶³ SERRAO, *op. cit.*, 1993, p. 49 y notas 1. Véase nota 24.

- ⁶⁴ SERRAO, *op. cit.*, 1993, pp. 49 y 53, nota 2, donde recoge algunas de las fuentes más antiguas. La obra de Lucena fue traducida al italiano por el P. Luis Mansonio (Roma, 1613) y al castellano por el P. Alonso de Sandoval (Sevilla, 1619).

- ⁶⁵ SERRAO, *op. cit.*, 1993, p. 50.

- ⁶⁶ Véase la obra de Michael BURY. *The Print in Italy, 1550-1620*. Londres, The British Museum Press, 2001, que reproduce la estampa de San Ignacio de Loyola, pp. 130-131. Remite al artículo de Eckhard LEUSCHNER, "The Papal Printing Privilege", en *Print Quarterly*, xv, 1998, 4, pp. 361, donde se reproduce la estampa de San Francisco Javier. Agradezco al profesor M. Bury sus indicaciones para localizar la estampa de Cungi.

- 67 Están rotuladas del modo siguiente: "S.P. IGNATIUS DE LOYOLA, Societatis IESU Fundator" y "S. FRANCISCUS XAVERIUS. Qui primus ex Societ. IESV fidem in Indiam inuexit", seguidas en ambos casos de las fechas de nacimiento y muerte (Cfr. KÖNIG-NORDHOFF, *op. cit.*, 1982, láms 386 y 387).
- 68 *Relazione della solenne procesione fatta in Roma nella trasportatione de' Stendarti d'Gloriosi Santi, Isidro de Madrid, Ignatio de Loyola, Francesco Xaverio, Tersia de Gesu, et Filippo Neri Fiorentino, dalla Basilica de San Pietro alle loro Chiese particolari, con la descrizione dell'apparati, & feste fatte in dette Chiese, & altri loughi...* Roma, Giacomo Mascardi, 1622. Véase el texto de ITURRIAGA ELORZA, *op. cit.*, 1994, pp. 470 y 472.
- 69 *Vida, y milagros de S. Francisco Xavier, : de la Compania de Iesus, apostol de las Indias.* / Por el padre Francisco García, maestro de Theología, de la misma Compañía de Iesvs. -- En Madrid : Por Ivan García Infanzón, [1685?]. [10], 213 p., p. 216-490, [1] hojas de ilustraciones y portada. La fecha de la fe de erratas es 15 de diciembre de 1685. -- "Vendese en casa de Marcos Alvarez de Arellano, Librer. debaxo de los Estudios de la Compania. Y el librito de la Nouena." -- Error de paginación: omite las pp. 214-215.
- 70 *Vita S. Francisci Xaverij Soc. Iesv : Indiae et Iaponiae apostoli iconibus illustrata.* / [Melchior] Haffner sc. -- [S.l. : s.n., 1690?]. 51 [i.e. 102] p. : ill., ports. ; 15 cm. (12mo). En latín. Contiene 51 grabados con textos explicativos. Laues (nº 546) menciona una obra similar (Vienne, 1690) Mas tardía es la obra del P. Gaspar XUAJREZ, *Vida iconológica...* 1798. Existe un ejemplar en la Biblioteca de la Fundación Universitaria Española, sig. XIV/897 y ha sido reeditada (Pamplona, 2004). Sobre las series de estampas de décadas a San Francisco Javier véase la nota 51.
- 71 Pérez Sánchez cataloga entre las obras de De Matteis en España un *San Francisco Javier en gloria* (Madrid, col. Herrero) "boceto bastante acabado" para la pintura de la bóveda del crucero derecha en la iglesia jesuítica de San Fernando de Nápoles (*op. cit.*, 1965, p. 410), dedicada anteriormente a San Francisco Javier. Paolo de Matteis trabajó en esta iglesia hacia 1693-1697 (SPINOSA, en "I Giordaneschi", *op. cit.*, 1992, p. 191 y nota 51; y en el catálogo *Paolo de Matteis a Guardia Sanframondi*, 1989, p. 25), donde Luca Giordano había pintado en 1680 el gran lienzo del retablo mayor dedicado a *San Francisco Javier bautizando indios con la figura arrodillada de San Ignacio de Loyola* (d/f, 421x315 cm), conservado en el Museo de Capodimonte. O. Ferrari y G. Scavizzi identifican al santo arrodillado con San Francisco de Borja (*op. cit.*, I, p. 63-74, 243, 295-296, A- 271; II, fig. 380, lámina XLIV), lo que no coincide con su iconografía más específica, como es la cráneo coronado, alusivo a la visión del cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal que motivó su conversión. Por el contrario, la armadura que se muestra tirada en el suelo con otros símbolos de poder: capelo, mitra, corona, bengala de mando y estandarte con la cruz de Santiago, a los que el santo renuncia, si es atributo de San Ignacio en su condición de militar convertido Giordano pintó este lienzo en 1680 (Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*. Nápoles, 2003, p. 20), dos años antes de que el marqués del Carpio asumiera el Virreinato de Nápoles. En él la madre del primer término recuerda a la alegoría de la Caridad de De Matteis en la *Apoteosis de San Ignacio* y la composición en general deriva de los grandes lienzos de los milagros de San Francisco Javier y de San Ignacio de Loyola de Rubens pintados para la iglesia de los Jesuitas de Amberes (Viena, Kunsthistorisches Museen).
- 72 Instituto de Conservación de Bienes Culturales (ICBC). Archivo Moreno, cliché nº 19.251/B.
- 73 Sobre el simbolismo de la Caridad cristiana véase Cesare RIPA, *Iconología*. Madrid, ed. Akal, 1987, tomo I, pp. 161-164, donde se la caracteriza con vestidos rojos. De Matteis no se aleja de Ripa en la caracterización de las virtudes teologales: la Fe Católica debe ir vestida de blanco y llevar el cáliz en la mano (cfr. RIPA, *op. cit.*, pp. 402-403). Sobre la Esperanza, véase RIPA, *op. cit.*, pp. 353-355.
- 74 Firmada "*Paulus de Mathey*".
- 75 Firmada "*Paulus de Ma.hey Neap...*".
- 76 Los cuatro miden 103 x 85 cm aproximadamente.
- 77 Mide 104 x 85 cm.
- 78 Mide 104 x 85 cm.
- 79 Mide 103 x 84 cm.
- 80 No he podido ver esta pintura, cuyos propietarios identifican como una *Adoración de los Reyes*. Dicha iconografía no parece posible a la vista de que existe ya identificada.
- 81 Firmado.
- 82 Firmado.
- 83 Catálogo de la exposición *Paolo de Matteis a Guardia de Saframondi.*, 1989, pp. 40-41.
- 84 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, con la colaboración de Jesús URREA. *La pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII de la catedral de Burgos*. Burgos, 1996, pp. 90-105.

“Del estudio en la *theórica* y del trabajo en la *práctica*”. **Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero.**

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández
Francisco J. Herrera García
Universidad de Sevilla

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Vicente Acero continúa siendo un arquitecto infravalorado, a pesar de que intervino en la construcción de algunas de las más representativas creaciones del Barroco español, como pueden ser los sagrarios de las cartujas de Granada y El Paular, la Catedral de Cádiz, la fachada de la Catedral de Guadix, etc. En estas líneas analizamos las circunstancias y motivaciones que orientan su siempre difícil labor, atendiendo a su formación como cantero, la influencia y participación en las obras de su maestro Francisco Hurtado, los contactos con los ingenieros militares, los préstamos visibles de la arquitectura barroca italiana al igual que, a la luz de nuevos datos, profundizamos en sus conocimientos teóricos.

Vicente de Acero es sin lugar a dudas una de las figuras más atractivas de la arquitectura española del Barroco, pero a la vez es también una de las más enigmáticas. Cuando en 1721 presenta al cabildo gaditano su propuesta para el nuevo templo catedralicio que se había decidido levantar en aquella ciudad, da muestras de una indiscutible maestría y madurez, fruto de una evidente experiencia y, en consecuencia, no parece lógico que un maestro cantero formado junto a Hurtado Izquierdo y con un bagaje poco definido, en el que se incluye un viaje a Italia, fuese capaz de concebir este gran proyecto como “ópera prima” de entidad.

El propio Acero nos pone sobre la pista de cuales fueron sus grandes intervenciones precedentes y en las que alcanzaría el dominio que muestran sus trazas para el primer templo gaditano. Los impresos publicados con motivo de la polémica suscitada cuando se comenzaba a cimentar la fachada del templo, son una fuente valiosísima, en la que, al margen de otros datos que nos acercan a sus criterios estéticos y técnicos, declarara entre líneas, pero con firmeza, que su intervención en los trabajos de las cartujas de Granada y el Paular o en el Sagrario de la catedral de Granada consistieron en algo más que en una labor de experimentado cantero o fiel aparejador de su

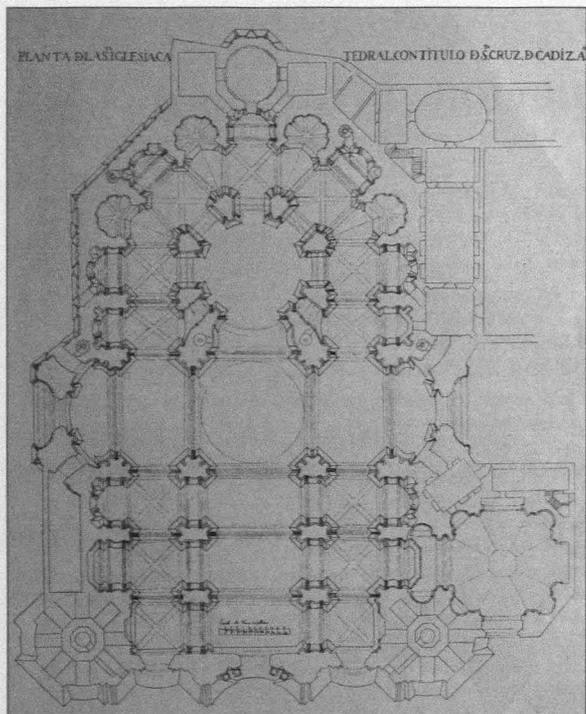


Fig. 1. Planta de la Catedral de Cádiz, según proyecto de Vicente Acero (1725). Calco de Pablo Gutiérrez.

respetado maestro, Francisco Hurtado Izquierdo¹. Observar muchos detalles de la planta y alzados de la Catedral de Cádiz nos lleva a soluciones aparecidas en las obras en las que Acero acompañó, primero como maestro cantero y más tarde como aparejador, a Hurtado. El mismo Acero indica en sus escritos antes citados cómo en muchas ocasiones estuvo al frente de dichas obras y cómo introdujo en ellas modificaciones personales. Estas afirmaciones, según han señalado René Taylor o Delfín Rodríguez, parecen indicar que el maestro cántabro reclama tácitamente una autoría, que oficialmente no puede pretender². Creemos que para acercarnos a la verdadera dimensión de este maestro conviene retomar esas afirmaciones y reflexionar sobre su posible contenido.

Ante los ataques sufridos en el mismo debate para la elección del proyecto del nuevo templo catedralicio de Cádiz, labor que al parecer estuvo a cargo del pintor Lucas Valdés, profesor de matemáticas en la Escuela de Guardiamarinas de Cádiz, manifiesta abiertamente que: "...ha podido Don Vicente alcanzar, en los que numera su edad, el comprender el Contra-punto de las armoniosa musica de este celebre Arte con alguna propiedad, como lo manifiestan los Papeles (composición suya) en Guadix, y el Paular, no aviendo tenido poca prenda en el

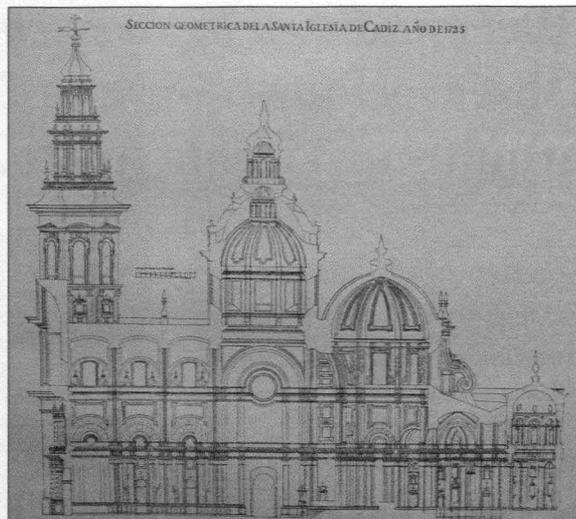


Fig. 2. Sección de la Catedral de Cádiz, según proyecto de Vicente Acero (1725). Calco de Pablo Gutiérrez.

de la Santa Iglesia y Sagrario de Granada."³. No cabe una referencia más clara a la existencia de planos de su mano para las obras de Guadix y el Paular, e insinúa asimismo una amplia intervención en las empresas granadinas, que el análisis formal puede ir confirmando a medida que se avance en los estudios sobre este autor. Acero no sólo parece reivindicar una producción "oculta" a nivel oficial, pues de seguro que los débitos morales para con su maestro así se lo imponían, sino que reclama continuamente la consideración del arquitecto como tal profesional que se fundamenta, como claramente expone, en la armoniosa conjunción de la teoría y la práctica y en un dominio profesional muy por encima de las prácticas de albañilería especializada que hasta entonces predominaban. De ahí la desesperación que se trasluce en sus vehementes opiniones, volcadas en el transcurso de los debates surgidos sobre el proyecto de la nueva catedral de Cádiz. Siempre que tuvo ocasión, intentó dignificar la posición social y económica de los profesionales vinculados al amplio panorama de la arquitectura. Además de los conocidos impresos gaditanos, otros documentos insisten en dicha posición. Así, cuando en 1727 siendo maestro de Cádiz, fue llamado a la vecina localidad de Jerez de la Frontera para informar sobre la estabilidad de un de los pilares de la parroquia de San Miguel, Acero tras proponer los remedios que debían aplicarse, añade esta sugerente frase: ... *se formen modelos para los maestros que quisieren hacer dicha obra para que estos examinados por los inteligentes se siga el mas apreciable y seguro ofreciendo algun premio al que se aventajare en el discurso en caso de no executar dicha obra y en caso de executarla un salario desente...*⁴.

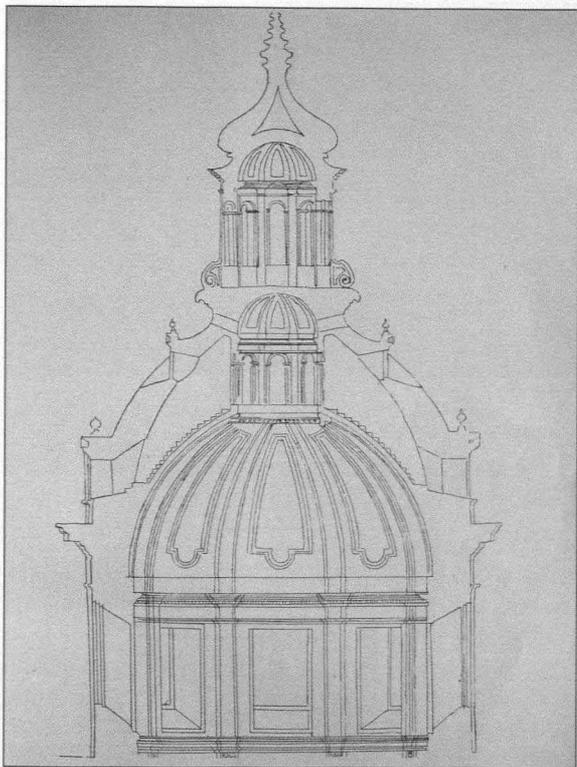


Fig. 3. Sección de la cúpula de la Catedral de Cádiz, según proyecto de Vicente Acero (1725). Calco de Pablo Gutiérrez.

Sin lugar a dudas, el maestro cántabro tiene un criterio sólido sobre su posición y vemos que lo lleva a la práctica aún a costa de graves perjuicios, que le llevarían, incluso, a abandonar voluntariamente la obra de la catedral de Cádiz, a pesar de los intentos del cabildo para que continuase a su frente⁵. Según sus propias palabras *...La razón, porque en nuestra España se ha visto tan poco adelantado este insigne Arte, no es porque los ingenios no son aptos para comprehenderle en su Teórica, y Practica, como los extranjeros, sino porque se carece de Seminarios; pues aunque hay, en abundancia, sujetos, que puedan enseñar con perfeccion la Aritmética, la Geometría, y el Álgebra, que son fundamentos de la Teórica, son los Talleres de las Obras grandes los seminarios, donde se aprende la Practica, con que tambien se perfecciona y adelanta la Teórica, y como no se permite a los Maestros que tengan Discípulos... solo pueden conseguir la noticia de las generales Reglas de la Teórica, y algunos principios de la Practica.*⁶ Esta reivindicación de un nuevo modo de entender la arquitectura nos hace pensar en un posible contacto de Acero con los círculos valencianos, dónde Tomás Vicente Tosca abogaba por los mismos principios y son múltiples las ocasiones en

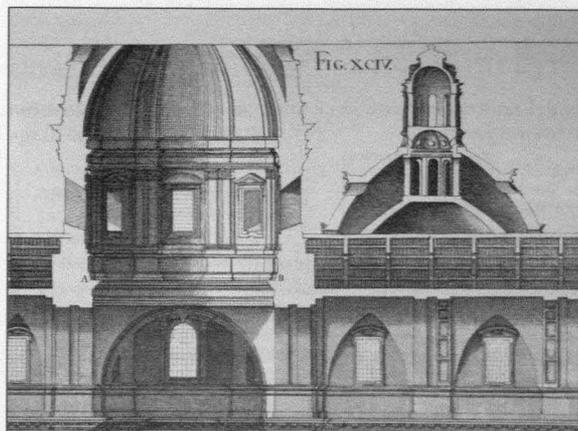


Fig. 4. Sección y proyecto de cúpula para San Ignacio (Roma), A. Pozzo (1693).

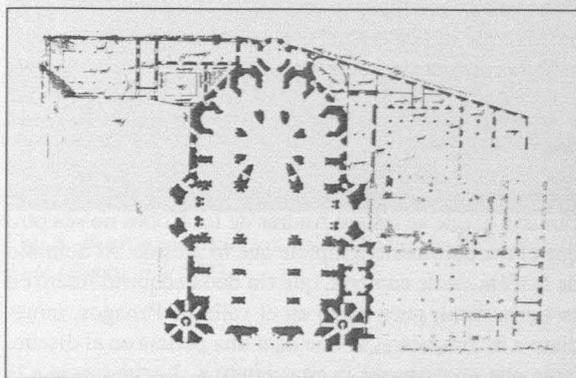


Fig. 5. Planta de la Catedral de Cádiz (h. 1727) ¿proyecto de Pedro Ribera? (Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid).

las que Acero toma a la obra de Tosca como modelo teórico para las dudas que se plantearon durante el debate. Según podemos deducir de sus declaraciones, no parece improbable que conociese el proyecto de Conrad Rudolph para la fachada principal de la catedral de Valencia, pues aunque no haga declaración explícita a ello, en sus escritos deja bien claro que conocía aquel templo cuando hace referencia a su cimborrio⁷. Cómo veremos, al referirnos a la catedral de Cádiz, también parece evidente que de, forma directa o indirecta, tuviese algún tipo de contacto con la producción de los Galli Bibiena.

Un simple vistazo a la dilatada producción de Hurtado Izquierdo, prolífico creador de algunas de las más logradas producciones del barroco dieciochesco andaluz, nos pone de manifiesto, que, frente a una línea íntimamente ligada a la tradición “castiza”, preocupada

mucho más por el aparato decorativo que por ahondar en la búsqueda de estructuras innovadoras, los trabajos en los que contó con la colaboración de Vicente de Acero muestran una originalidad y brillantez, sobre todo en las cartujas de Granada y el Paular, pocas veces alcanzadas por la arquitectura andaluza del barroco. A los propios testimonios de Acero podemos añadir otros realmente interesantes como el del ingeniero militar Andrés de los Cobos, quién en 1733 dirigió una carta al ministro José Patiño, solicitando la intervención de Acero en el Palacio de Granja de San Ildefonso, declarando, entre otras cosas ... *que este sujeto es de los mas hábiles que pueda encontrarse, pues demas de una muy suficiente theorica en las partes de matematica convenientes a su profesión, tiene la de poseer con excelencia la practica de los cortes de cantería, y un especial gusto en quanto le he visto, y he sabido ha ejecutado, por que sin lo que necesariamente ha adelantado, siendo continuamente empleado en Catedrales y otras cosas de entidad; hizo en el año 1710 un camarín en la Cartuja de Granada de grandísimo primor... y agregando entre sus creditos ... que despues de saber bien la arquitectura, paso sin necesidad a ver las mejores obras de Italia, para enriquecerse de especies*⁸.

En 1709 daban comienzo las obras del Sancta Sanctorum de la cartuja granadina y posiblemente el camarín al que se refiere Andrés de los Cobos no sea otro que el extraordinario templete que lo preside. Al dominio de la técnicas de cantería, que sin duda adquirió Acero en su tierra natal, pues nació en el valle de Penagos, inmediato a la Trasmiera, se une aquí una pericia en el diseño, en la que no escasean las citas eruditas. La tendencia a la verticalidad y el uso de formas ligeras contrasta con la carnosidad de molduras y roleos en los óculos que se abren a los oratorios laterales, contraste que puede dar la pauta de la colaboración entre Hurtado y su aventajado discípulo. Y no debió finalizar aquí la relación de Acero con los elevados proyectos cartujanos, según veremos.

No vamos a entrar en el análisis profundo del monumento, pero al menos conviene señalar lo decisivo que pudo resultar el Sagrario de la Catedral granadina, en el aprendizaje del cántabro. Bien es verdad que su labor aquí no pasó de aparejador y, según parece, los planos elaborados por Hurtado en 1705 sirvieron de guía para el alzado posterior del recinto, tarea de la que se ocupa José Bada a partir de 1722⁹. No hay que descartar que Acero revisara lo ideado por su maestro. No olvidemos que el mismo declara cómo debió asumir la dirección del proyecto ... *en las dilatadas y muy continuas ausencias, que hacía Don Francisco Hurtado...*¹⁰. Quien sabe si introdujo modificaciones apreciadas en el alzado o bóvedas. En todo caso, el alzado del Sagrario contiene algunas de las esencias luego desarrolladas con mayor sentido barroco en Cádiz, como son los pilares a los que se adosan medias columnas estriadas, las pilastras elevadas



Fig. 6. Vicente Acero. Fachada principal de la Catedral de Guadix (d. 1738).

sobre los anteriores, incluso parece implícita la intención de jugar con tangentes en los pilares pues ofrecen una solución muy próxima a algunas de las propuestas de Pozzo, muy influyentes también en Cádiz. Llamamos también la atención sobre el friso encapitelado, recuerdo de fórmulas canescas. Por si fuera poco, una de las dudas suscitadas en la seo gaditana, como fue la hipotética insuficiencia de los soportes para recibir el peso de las cubiertas, también sería aludido en relación con la traza de Hurtado para el Sagrario, en concreto sobre los referidos pilares, tal como expresa José Bada, al quejarse del plan preestablecido pues, a su juicio, ...*el Mro. Que la penso y principio ubo de juzgar que las piedras eran tan ligeras como los pensamientos, y que su pensada obra seria tan facil de tenerse en la execucion como de levantarse en la idea...*¹¹.

Todo este bagaje hizo que, cuando se planteo el concurso para la Catedral Nueva de Cádiz¹², auténtica oportunidad de oro para cualquier arquitecto del momento, Acero se encontrase en plena madurez creativa y con gran seguridad la plasmó en un proyecto magistral. Su admiración por las soluciones clásicas de Siloe, en la catedral de Granada, sobre todo la combinación del cuerpo tripartito con la gran rotonda de la capilla mayor, aquí se traduce en un logrado sentido escenográfico barroco, que busca infinidad de perspectivas con una evidente intención teatral, en línea con los planteados por diversos miembros de la familia Bibiena en sus creaciones. La acentuada verticalidad incrementa la grandiosidad y la profusión de columnas juega un papel fundamental pues, su disposición segadas y adosadas a pilares circulares o triangulares, multiplica el efecto escenográfico, a la vez que permiten el volteo de bóvedas cruzadas al estilo de Borromini, en las naves laterales. La huella de Borromini y de sus seguidores queda bien clara también en el movimiento de pilares y muros exteriores e interiores. El dominio del arte de la cantería es fundamental para desa-



Fig. 7. Sacristía de la Cartuja de Granada (1727-64). Fco. Hurtado Izquierdo y ¿Vicente Acero?

rollar estos atrevidos planteamientos estructurales. En la decoración rinde un claro homenaje a su maestro Hurtado y el repertorio "castizo" se integra en las formas novedosas, utilizando recursos a lo "retablero" como varias décadas más tarde criticaba Tocuato Cayón en el conocido informe que envió al abate Ponz sobre el estado de las obras catedralicias¹³. De confirmarse su autoría, total o parcial, sobre las obras de Granada y el Paular, podríamos afirmar que Acero habría manejado anteriormente alguno de estos recursos con mayor o menos timidez, pero es ahora cuando se atreve empelar plenamente un lenguaje propio.

Una de las cuestiones más interesantes que se plantean con respecto al estudio de la Catedral nueva de Cádiz es cómo llegó a ser elegido el proyecto de Acero. Las cuentas catedralicias nos han revelado que al menos hubo otros dos pretendientes, Diego Antonio Díaz y Melchor de Aguirre¹⁴. Por desgracia, se desconoce el paradero de las plantas que se les abonaron, como correspondía a los proyectos no aprobados. Y en las cuales



Fig. 8. Borromini. Interior del oratorio de Propaganda Fide (Roma, d. 1647).

podríamos haber observado el comportamiento de dos maestros tradicionales, afines a las técnicas de la albañilería, ante una empresa de tal envergadura. Aguirre es todavía un figura oscura sobre cuya producción sabemos poco, pero Diego Antonio Díaz, maestro mayor del Arzobispado de Sevilla, era un personaje muy prestigioso y su obra nos es bien conocida. Pese a ello, su proyecto fue relegado frente al de Vicente de Acero y en esta decisión hubo de pesar mucho la personalidad del obispo de Cádiz, Lorenzo Armengual de la Mota, a cuyo impulso personal se debe la puesta en marcha del proyecto de un nuevo templo catedralicio para la ciudad, tan pujante por aquellos años, en los que acababa de ser convertida en sede del monopolio comercial ultramarino de la corona española.

Al parecer, la elección estuvo a cargo del profesor de las matemáticas el colegio de Guardias marinas Francisco del Orbe, si bien Acero hace referencia a Lucas Valdés, quien sabemos que ejercía por aquellos años el magisterio en la escuela gaditana. En la decisión debió pesar notablemente la opinión de Armengual de la Mota, hombre culto que procedía de altos de círculos políticos en la Corte y poseedor de una gran biblioteca y excelente colección de pinturas. No hay que olvidar que

Armengual fue protegido de Antonio Ibáñez, arzobispo de Zaragoza, bajo cuyo mandato se levantó la torre de la Seo (1686-1704), obra diseñada por el italiano Juan Bautista Contini, en la que se utilizan recursos propios del barroco de filiación borrominesca que están presentes en el diseño de Acero para el nuevo templo de Cádiz¹⁵.

Coincidiendo con los años en que el obispo enferma y se retira a la vecina localidad de Chiclana de la Frontera, donde fallecerá en 1730, surge la conocida querrela *...apenas la Nueva Iglesia de Cadiz salió de la obscuridad de la tierra, donde se formó en su Panteón, y Bóvedas, a la luz, y superficie de ella, quando... Empezaron a licenciarse algunas lenguas, y los ojos de los que suelen ver menos, aunque estén mirando siempre, a reparar algunos miembros con poca proporción a el cuerpo; esforzava este rumor la malicia de dos hombres, que sobre escripto de inteligentes, pretendiendo incluirse en la Obra, si no la desclucian, la malquistavan, y fabricavan reparos para derrivar antencion...*¹⁶.

La polémica subsiguiente trajo como resultado la desvinculación de Acero de la empresa gaditana, si bien quedó durante muchos años a cargo de Gaspar Cayón a quién, sin duda, le unían lazos de amistad que quizás tengan su origen en la procedencia cántabra de ambos¹⁷. Cayón estaba muy familiarizado con sus diseños, pues en la catedral de Guadix, que maestraba desde la marcha de Acero a El Paular siguió trazas suyas. Lo mismo haría en Cádiz y gracias ello la catedral ha conservado lo más esencial del diseño original, la dinámica disposición de la planta y el escenográfico desarrollo del interior, atemperado más tarde por la intervención de su sucesor Torcuato Cayón que introdujo las primeras modificaciones (Figs. 1 y 2) importantes a partir de la altura de las cornisas. Según sus propias palabras, el nuevo maestro mayor se manifiesta completamente de acuerdo con los diseños originales, sobre los que vierte grandes alabanzas si bien se manifiesta partidario de rebajar algo al altura original de la cúpula y torres, sacrificando para ello el doble casco y linterna que había dibujado Acero (Fig. 3), quizás inspirado en el proyecto de Pozzo para San Ignacio de Roma (Fig. 4). Para seguir los trabajos se había construido una maqueta, que quedó inconclusa y que al parecer, tras la muerte de Acero, aún se estaba pendiente de realizar una nueva que incluyese algunas modificaciones del propio maestro en las dimensiones de la nave tras el coro¹⁸.

En 1727, y ante las dudas planteadas, se enviaron las plantas a Madrid para que informasen sobre ellas Pedro de Ribera, Francisco José de Silva y Francisco Ruiz. Más tarde visitaron las obras e informaron sobre ellas Francisco Gómez, Leonardo de Figueroa, José Gallego y Oviedo del Portal, Ignacio Díaz, maestro de la colegiata

de Jerez de la Frontera y Gaspar Cayón. También intervinieron diferentes ingenieros militares activos en la ciudad de Cádiz. Son bien conocidos los contenidos de estas discusiones recogidos en los folletos antes mencionados, pero llama especialmente la atención la acritud de Acero para con las opiniones de Pedro de Ribera, que en todo fueron asumidas y apoyadas por el padre Francisco José de Silva. Resulta de especial interés el hecho de que se haga referencia explícita a *... el proyecto de Don Pedro de Rivera, tan aplaudido del Padre Silva*¹⁹. Tal vez pueda relacionarse con esta "corrección" de los planos de Acero realizada por el maestro mayor de la Villa y Corte, la planta conservada en los archivos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (Fig. 5) y que Pedro Navascués relacionó con Gaspar Cayón²⁰. Varios son los detalles que llaman poderosamente la atención en este documento gráfico. En primer lugar, tanto la fachada principal como el interior de los brazos del crucero, han sido dotados de estructuras de perfil rectilíneo que modifica radicalmente el efecto espacial buscado por Acero y que siempre conservó Gaspar Cayón. Por otra parte, se propone un ambicioso conjunto de dependencias adjuntas que incluyen varios claustros, una gran capilla, muy posiblemente el sagrario, que se sitúa de modo sorprendente ante una de las puertas del crucero, y algunas capillas adosadas a la nave de la epístola. Todas estas propuestas parecen apuntar aun maestro muy lejano en su concepción de los postulados que Acero había plasmado, asfixiando la amplitud y grandiosidad de formas con una serie de añadidos que parecen encajar más con la tradición castiza.

En cualquier caso, los maestros que intervinieron en el debate tuvieron la oportunidad de conocer y analizar a fondo los novedosos diseños de Acero y no parece muy arriesgado plantear que alguno de ellos se dejase influir por las propuestas allí contenidas. Podríamos citar al respecto cómo, en la muy castiza y tradicional obra de Pedro de Ribera, se incorpora el movimiento borrominesco en los diseños que hizo para la capilla de la Virgen de la Portería en Ávila y, sobre todo, en el la iglesia madrileña de San Antón²¹. Teniendo en cuenta que ambas obras son posteriores a la intervención de Ribera en la polémica planteada en Cádiz (los diseños son de 1731 y 1735 respectivamente), es posible encontrar el origen de tales recursos italianizantes, en el conocimiento del proyecto gaditano. Algo parecido podríamos decir respecto al maestro mayor de Jaén, José Gallego y Oviedo del Portal, que muy poco después de participar en la mencionada polémica, diseña los cierres del coro en la catedral de Jaén, obra en la que junto a la ya señalada vinculación churrigueresca en algunos detalles decorativos, podemos encontrar múltiples referencias a los dibujos de Acero para Cádiz tanto en el movimiento de planta como en soluciones formales y decorativas²².

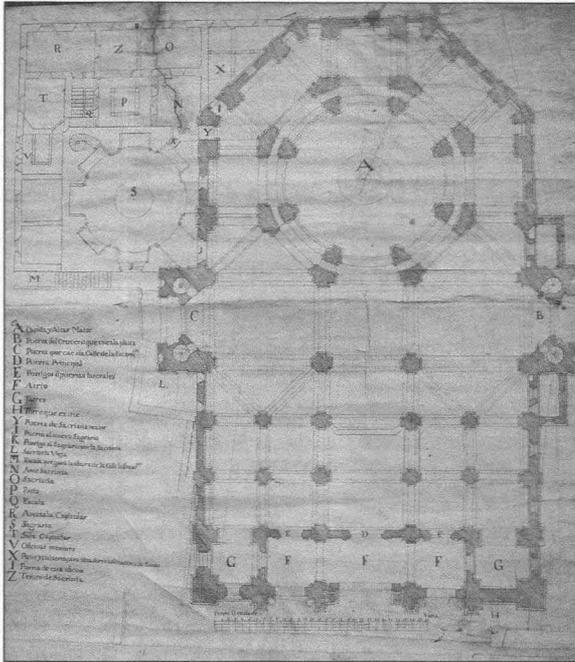


Fig. 9. Vicente Acero. Proyecto para la Colegiata de San Sebastián de Antequera (h. 1738).

La relación de Acero con la edificación militar tiene un primer punto de referencia en su diseño para la Puerta del Mar de Cádiz, que fue aprobado por el Rey en 1728 y se ejecutó a partir de 1734 bajo la dirección de Gaspar Cayón²³. En esta obra desgraciadamente desaparecida a comienzos del siglo XX, da muestras de su lenguaje versátil, supo adecuarse a la finalidad abandonando la grandilocuencia catedralicia, reemplazada aquí por una composición clasicista de formas sobrias, resuelta por medio de un doble arco flanqueado por columnas adosadas de orden toscano que soportan potentes frontones triangulares con altos remates, todo ello austero, como se ha indicado, pero sutilmente animado por ritmos verticales que daban a esta obra un porte monumental. También poseemos algunas noticias relativas a su participación de Acero en otros trabajos de arquitectura de la ciudad coincidiendo con su estancia en ella mientras ejercía la maestría mayor de la catedral. Así en 1728 se obligó con el marqués de Casa Tabares a reedificar unas casas "... en esta Ciudad con quatro azedorias qe. Cae a la calle que ba al convento de Santa Maria y hassen frente a la Puerta Principal de la Carnicería mayor de ella."²⁴. Puede identificarse este inmueble con el aún existente en dicho solar, si bien las transformaciones posteriores han dejado muy poco de su fisonomía original. Debió ser concebido como una casa destinada al alquiler lo que intensifica el ya de por sí marcado carácter utilitario que

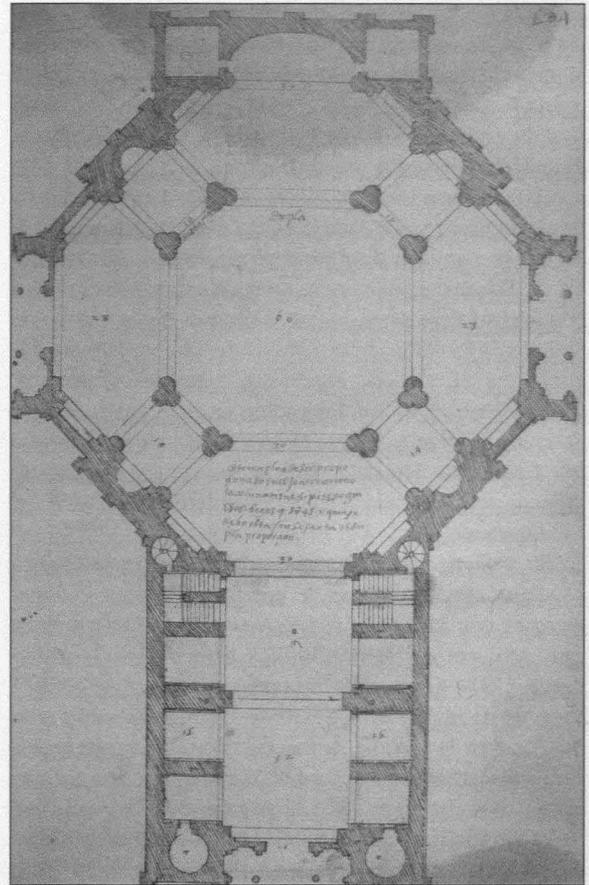


Fig. 10. Hernán Ruiz II. Proyecto de templo. Folio 104 del Libro de arquitectura.

presenta el caserío gaditano dieciochesco, en el que se plasma a la perfección la mentalidad burguesa de sus promotores. En cualquier caso, la sencilla moldura de baquetones mixtilíneos que enmarca el vano de acceso, parece indicarnos que nos encontramos ante los restos de la obra levantada por el maestro mayor de la Catedral Nueva.

Menudencias aparte, Acero debió asumir nada más iniciada la polémica en 1727 sobre los cimientos de la Catedral gaditana, que aquella no habría de convertirse en la obra de su vida, abandonándola después de una década de vinculación. Otro edificio de grandes vuelos, esta vez civil y de patrocinio real, era el proyecto en el que encajaría a la perfección. Se trata de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, iniciada en 1728 bajo la dirección del ingeniero militar Ignacio Sala. Así, la última de las etapas de la trayectoria vital y profesional de Acero, transcurrida preferentemente en Sevilla, va a estar caracterizada por el desempeño del puesto de Maestro Mayor de la Real Fábrica de Tabacos, proyecto del que tampo-

co lograría ver ejecutado mucho más allá de los cimientos y donde, igualmente, no estuvo ajeno a las polémicas a menudo suscitadas, por los planteamientos de otros colegas.

Los quehaceres del cargo harían posible su cotidiana vinculación con los miembros del nuevo y flamante cuerpo de ingenieros militares, a cuyo cuidado estuvo desde un primer momento la empresa arquitectónica real. La recién regulada disciplina no era extraña al maestro. Ya en Cádiz, según vimos, tuvo encargos relacionados con las fortificaciones, lo que facilitaría el encuentro con algunos ingenieros, muy activos en plazas estratégicas como era el caso de la ciudad atlántica²⁵. Podemos, incluso, pensar en su formación como constructor de defensas e infraestructuras castrenses al lado de su maestro Francisco Hurtado Izquierdo, quien ejerció de “Ingeniero mayor de Andalucía Oriental y Costas del Mediterráneo”²⁶.

Su designación como maestro mayor de la fábrica sevillana estuvo auspiciada, precisamente, por el ingeniero mayor que corría con la dirección del proyecto en esos momentos, Diego Bordick, vinculado al mismo desde 1731. Acero sería propuesto en Julio de 1732²⁷, pasando de inmediato a Sevilla y asumiendo gran protagonismo en la marcha de los trabajos. Debieron existir contactos previos con Bordick, tal como atestigua una carta que Acero le dirige el 22 de Julio de 1731, en la que ya se abordan cuestiones relacionadas con las obras del edificio real. Esa relación pudo haberse gestado en la década anterior, cuando el ingeniero tuvo entre sus ocupaciones la realización de fortificaciones en Ceuta junto al levantamiento de planos del litoral gibraltareño y Bahía de Algeciras²⁸. Su presencia en las proximidades de Cádiz allanaría el camino para la toma de contacto.

La función del maestro parece clara y evidente desde un primer momento: la dirección de las tareas constructivas relacionadas con la cimentación y alzado del edificio. De inmediato se convierte en el principal de los arquitectos civiles de la amplia plantilla allí reunida. Entre las pruebas que mejor acreditan la rápida e intensa implicación del cántabro en el nuevo proyecto, hay que destacar su intervención en la elaboración de trazas para cimientos y alzados, compitiendo así con las planteadas por Bordick que, de momento, serían las que orientan los primeros pasos del edificio. Desconocemos los planos elaborados por Acero pero sabemos que, en lo que a cimientos respecta, coincidían en lo esencial con los proporcionados por Ignacio Sala unos años antes. No obstante, y esto merece subrayarse, la fachada ideada por Bordick es mejor calificada *...por ser muy limpia, vistosa y decente, especialmente para el fin qual es*²⁹. Acero debió concebir unos exteriores acordes con la gramática barroca que expresó en otras creaciones, distante de la funcionalidad y frialdad propias de los patrones ingenie-

riles. Con todo, su elección sería aplaudida y valorada positivamente por cuantos inspeccionan y opinan sobre el desarrollo de las obras, tal es el caso de Juan Román, maestro mayor de obras de Su Majestad para quien, nuestro arquitecto, era apropiado para la dirección de la empresa, pues precisaban un profesional que, *... además de lo especulativo tenga lo práctico*³⁰, palabras que no vienen sino a reflejar, una vez más, la tantas veces elogiada doble formación del maestro, en la teoría y en la práctica constructiva.

El intento de asumir categoría de proyectista o tracista se vería frustrado aunque no podemos descartar algún tipo de influencia en los planteamientos del ingeniero militar, luego diluida en las posteriores propuestas de José Barnola y Sebastián Van der Borcht. No cabe duda, las continuas ausencias de Bordick facilitarían la intensiva aplicación de Acero en el proyecto, no sólo dirigiendo los trabajos, sino también inspeccionando distintos lugares de Andalucía en busca de materiales idóneos. Su naturaleza proclive a la polémica, le llevaría a manifestar sus diferencias con el ingeniero Carlos Coelho, sustituto de Bordick en las frecuentes ausencias de este último. Circunstancias de este tipo revelan la intención de Acero de asumir funciones de proyectista. Pero escaso margen de maniobra tendría ante el autoritarismo de los ingenieros reales.

Coincidiendo con la marcha definitiva de Bordick, en 1737, las obras se ralentizan hasta su paralización en Enero de 1738. Estaba finalizada la cimentación, conducciones hidráulicas y arrancaba el alzado de algunos sectores. Esta etapa inicial concluye muy poco antes de la muerte de Acero. Pero volvamos atrás. En 1732 debió residenciarse en Sevilla ciudad que, por cierto, ya le era familiar, a juzgar por las menciones a la misma que hace en el citado *Probocado...*, y donde conocía y hasta *venereba* a algunos de los más importantes arquitectos del momento, tal es el caso de Leonardo de Figueroa, fallecido en 1729 o Diego Antonio Díaz, antiguo competidor en el concurso de la Catedral gaditana y a cuyo lado había inspeccionado, en 1723, el proyecto presentado por José Bada para la portada de la Catedral malagueña³¹. En unión de Nicolasa de Lobatón, con la que había contraído matrimonio en Cádiz en 1723³², establecería su domicilio en las inmediaciones de la parroquia de Sta. Cruz, en el actual barrio del mismo nombre, muy cerca de la Fábrica de Tabacos. Es posible que ocuparan distintas casas en el transcurso de estos años, en la calle Borceguinería³³, actual Mateos Gago y luego en la calle Jamerdana, donde fallece el maestro.

Prueba del prestigio que le arroja, es la propuesta cursada por el ministro José Patiño, en 1733, para que se ocupe de las obras del gabinete y *demás que se ofrezcan*, en el Real Sitio de La Granja³⁴. No parece que acudiera a esta llamada o, quizás, ni siquiera llegó a ser reclama-

do formalmente. De esta tentativa, que conocemos a través de una carta dirigida por el ingeniero militar Andrés de los Cobos al indicado ministro, a la que ya hemos aludido, hay que destacar una serie de aspectos importantes. En primer lugar, volvemos a encontrarnos a un ingeniero militar alabando y recomendando las cualidades profesionales de Acero, prueba inequívoca de su compenetración con miembros de aquél cuerpo, quienes valoran su capacidad con encendidos elogios, en la línea ya acostumbrada³⁵. Otra vez podemos intuir que esta cercanía con el cuerpo de ingenieros tendría su origen en los contactos y, posiblemente, en la intervención, al lado de sus miembros, en algún trabajo propio de ese ramo. Este tipo de fábricas requería de hábiles cortistas experimentados en la estereotomía. Las facultades de Acero resultaban así un complemento idóneo a la labor de los ingenieros, como el propio Cobos se atreve a reconocer al ministro Patiño en la misma carta, al considerar que *como los yngenieros militares no podemos tener tanta practica como los que no hacen, ni han hecho otra cosa en su vida: es forzoso que comprenda el superior juicio de V. E. que el mas hábil de nosotros se arriesgaria el acierto en el gusto y decoración ya que no en la solidez*³⁶. Tales términos vislumbran una de las cuestiones candentes entonces respecto a la formación de los ingenieros, juzgada excesivamente teórica y falta de práctica directa, pero ese es otro tema³⁷. Conviene aclarar, aunque las fuentes manejadas no lo expresen con exactitud, que las labores previstas para Acero en la Granja, tenían que ver con el corte, asentamiento y acabado final de los mármoles italianos integrantes del ornato del gabinete principal del palacio.

Algo que llama la atención es la acumulación de encargos en los momentos finales de su vida algunos de los cuales, como es el caso de la Catedral de Guadix, (Fig. 6) suponen retomar antiguos proyectos. La huella que el maestro había dejado anteriormente allí debió ser lo suficientemente indeleble como para volver a ser reclamado por el cabildo de aquella sede. Si en un principio, entre 1714 – 1716, había dirigido la erección del crucero, ahora parece que dio trazas para la portada de Santiago y fachada principal, en 1732 y 1738 respectivamente. Según declara su viuda en el testamento que otorga en virtud de poder, fue nombrado maestro titular de la fábrica de Guadix, *solo con la obligazion que desde esta Ciudad dirigiese y governase la obra de dha. Yglesia, dando una vuelta cada año a verla y reconoserla*³⁸. La resignación del cabildo a que sus obras fueran dirigidas a distancia, tiene que ver con el crédito que el maestro les merece, reafirmado en el proyecto que les ha proporcionado para la fachada. Vuelve a concebir un frente caracterizado por el tratamiento de la superficie de acuerdo a una concepción propia del barroco italiano. Sin embargo, los juegos cóncavo – convexos de la catedral gaditana,

son reemplazados por el acusado adelantamiento angular de cuatro bastiones, que garantizan la inserción sesgada de los soportes columnarios y compartimentan el conjunto en tres calles. Pese a todo, el nervio barroco, depende más del pequeño detalle ornamental, esta vez en línea con la tradición hispana, como ha señalado Bonet Correa³⁹. Entre los mejores componentes de ese “acento nacional”, que nunca falta del todo en sus producciones, hay que destacar los agrupados en el remate, como son estípites, cornisas y molduras quebradas, hojarasca, etc. y que no pueden ocultar los préstamos del mundo de la retablistica, como si en la madurez volvieran a aflorar algunas constantes propias del ambiente en el que se formó, al amparo de Hurtado Izquierdo. Óculos, el medallón circular que contiene el escudo, marcos orejeados, etc. son elementos ya consustanciales al lenguaje del maestro. Los remates que coronan las puertas laterales parecen emparentados con los ensayados para los pórticos de los flancos gaditanos. En cuanto a soportes, esta vez Acero prescinde de las dinámicas salomónicas y recurre a columnas estriadas de estricto perfil clásico para articular los dos cuerpos. No podemos descartar que los maestros encargados de levantarla en los años posteriores, dieran entrada a detalles de su propio caudal creativo, sobre todo en el ático⁴⁰.

Después de que Taylor suministrara la noticia, no ha vuelto a ser valorada ni enjuiciada la relación de Acero con una de las obras emblemáticas del barroco hispano, la sacristía de la Cartuja granadina (Fig. 7). El dato que nos permite conocer tal vinculación es del todo escueto y limitado. Sabemos que en el transcurso de una visita cursada al claustro cartujano por parte de Acero en compañía del monje fabriquero, quizás acontecida hacia el año 1738, este último dio lacónica fe de aquel acto rutinario, deslizando en su relato que *por entonces el fraile declarante corría con la fábrica de la sacristía y el sobredicho maestro (Acero) dirigía la enchapadura*⁴¹. Aunque no hay seguridad de la fecha, parece probable que coincida con la estancia del arquitecto en Granada el citado año, cuando informa sobre la “raja” de un pedestal y bóvedas del sagrario catedralicio, que entonces dirigía José Bada. El informe de Acero sobre este asunto está fechado el 10 de Junio de 1738, pero hay constancia que el 10 de abril del mismo año pasó ante el cabildo un informe preliminar⁴². Existen, por tanto, razones para sospechar que buena parte de este año lo pasó el maestro en Granada, estancia sin duda relacionada con sus periódicas visitas a Guadix, al tiempo que aprovecha para emitir dictámenes, como el solicitado por la Catedral y, sin duda, para volver a intervenir en proyectos con los que de algún modo estaba vinculado a través de su recordado maestro Francisco Hurtado, fallecido en 1725. Este pudo ser el caso de la fastuosa sacristía, cuyas obras se ultimaban y esperaba aún, como colofón, la aplicación del portentoso

ornato que ha llegado a convertirse en indispensable referencia del barroco universal.

No parece fortuito el hecho de que Acero asumiera sin más la dirección de la enchapadura o zócalo de mármoles de Lanjarón. En Granada abundaban hábiles canteros, de sobra experimentados, como para solicitar la presencia del cántabro en una operación que no reviste especial complejidad. Sospechamos que la relación del maestro con la sacristía cartujana no se limitó a esta puntual actividad. Los Cartujos debieron aprovechar su visita a Granada para inmiscuirlo en un viejo proyecto en el que algún protagonismo debió desempeñar anteriormente. Era el arquitecto idóneo para revisar y actualizar las trazas supuestamente debidas a Hurtado⁴³. No conviene descuidar algunas afirmaciones, procedentes de profesionales de la construcción, como la ya referida líneas atrás del ingeniero militar Andrés de los Cobos, quien expresaba que Acero, *hizo en el año 1710 un camarín en la Cartuja de Granada de grandísimo primor...* palabras reveladoras de su estrecha vinculación al gran proyecto de Hurtado. De momento no entramos en las complejas y eserías, también objeto de revisión poco antes de que se ejecutaran entre 1742 y 1747, quizás por Tomás Jerónimo de Pedrajas, como opina Taylor.

Ahora vamos reparar en la estructura arquitectónica, en el “esqueleto” de la sacristía cartujana, tarea difícil ante la compleja e impactante plétora que la enmascara. Recordemos que el espacio aparece configurado como si de una capilla se tratara, con un tramo a modo de nave, cerrado mediante muros jalonados por pilastras y en lo alto cuerpo de luces y bóvedas ligeramente vaídas entre arcos fajones. La cabecera es bastante corta y se cubre mediante cúpula elíptica. Para acentuar la escenografía envolvente del frente de altar, el testero adopta una clara impresión ochavada, con el tramo central destinado al retablo y sobre las cornisas, siguiendo la secuencia del cuerpo de luces de la nave, destacan sendos ventanales en el espacio de las pechinas y un óculo central⁴⁴. El modelo de pechinas perforadas por huecos, ya lo introdujo Hurtado en el Sagrario de la Cartuja y aquí lo desarrolla para aprovechar al máximo su potencial lumínico. No vamos a discutir que el esquema responda a una posible evolución de elementos ya presentes en algunas iglesias de la ciudad, incluso de la región, pero queremos reparar en los inequívocos préstamos de raigambre italiana evidentes en la organización estructural de la sacristía y que nos remiten, como en la Catedral gaditana, a modelos borrominescos. Las creaciones de Hurtado para la Orden Cartuja, tanto en Granada como en el Pualar, ya han sido equiparadas, en atención a su concepción espacial y ornamental, a las acostumbradas soluciones de la arquitectura barroca italiana⁴⁵. No se ha documentado el viaje a Italia del lucentino, aunque se insiste en que conocía la gramática borrominesca⁴⁶. De

momento, los únicos testimonios fehacientes de estancias en Italia, entre los integrantes de aquél círculo, son los relativos a Vicente Acero. Todo ello nos lleva a plantear la posibilidad de que este último interviniera en las trazas de la sacristía o, mejor, replanteara el hipotético proyecto de Hurtado. La concepción espacial que nos ofrece esta obra póstuma, muestra una plan mucho más reposado y sutil, donde el efecto barroco se expresa antes por el derroche ornamental, que por el atrevido reparto de elementos estructurales, aquí ausente.

La sucesión de pilastras que articulan el interior, los ventanales y óculos que arrancan justo sobre las cornisas, prescindiendo de los tradicionales lunetos, el achaflanamiento de los ángulos de la cabecera, etc. componen una serie de nociones muy próximas a los preceptos de algunas obras de Borromini, como puede ser la capilla del palacio de *Propaganda Fide* (1647-1664) si bien, su bóveda, exhibe otro planteamiento (Fig. 8). Otro ejemplo próximo puede ser *Santa Maria dei Sette Dolori* (1641-1667)⁴⁷, donde el magistral arquitecto vuelve a sorprendernos con el disimulo de los ángulos mediante una suave curvatura y cuya cubierta, como en la sacristía granadina, adopta la secuencia de bóvedas vaídas, delimitadas por arcos fajones. Idéntico prototipo fue el previsto por Acero para cubrir la nave central del proyecto catedralicio de Cádiz. Es posible que la aureola de fama que rodea al maestro y su pasada compenetración con Hurtado, fueran suficientes como para que los cartujos reclamaran sus servicios en la planificación de la sacristía.

La planta para la Colegiata de San Sebastián de Antequera fue concebida con la misma intención de aunar tradición y novedad, siguiendo la línea de la Seo gaditana, al conjugar cabecera octogonal con un cuerpo basilical, a través de un crucero bien definido⁴⁸. Es posible que proporcionara, junto a la conocida planta (Fig. 9), algunos alzados y secciones, si bien no han llegado a nuestros días. Delfín Rodríguez analizó en extensión la novedad que supone la incorporación de la planta octogonal en Cádiz y en la traza antequerana, argumentando la rareza del planteamiento en la historia de la arquitectura, desde los días de la Antigüedad, hasta que Baldassare Longhena lo consagra en *Sta. Maria della Salute*, de Venecia (1631), precedente inequívoco de la rotonda y girola que vemos en Cádiz⁴⁹. Señaló el citado Rodríguez puntos de contacto entre la original inserción de plantas ideada por Acero y algunas de las soluciones que dejó Hernán Ruiz II en su célebre *Libro de arquitectura*, orientadas a solventar el difícil encaje de octógonos en cabeceras con girolas, como puede ser la contenida en el folio 74 del mismo⁵⁰ (Fig. 10). Pero hay más coincidencias entre los modelos proporcionados por el arquitecto manierista, y la planta de Antequera. Podríamos establecer paralelismos entre los raros tramos exagonales

que, en este último ejemplo, comunican girola y naves laterales, con los del mismo perfil que presentan las figuras de los folios 104 y 106 vuelto de Hernán Ruiz⁵¹. Sin embargo, la organización en planta de estos modelos no coincide con la antequerana, si bien plantean igualmente la necesidad de proporcionar una transición entre el octógono central y el ámbito limítrofe. Es posible que las sugerentes plantas ilustradas por el arquitecto cordobés fueran conocidas por Acero, de manera que contribuirían a afianzar sus débitos con la tradición arquitectónica.

En Otoño de 1738 Acero debió enfermar y cesar en sus actividades. Cuando el 19 de Noviembre de aquél año otorgó poder para testar a su esposa Nicolasa Lobatón, declara que la gravedad de su enfermedad le impide otorgar testamento, por lo que dicta algunas instrucciones. Dos semanas después, el 4 de Diciembre comunica nuevas mandas⁵², falleciendo el 14 de Enero de 1739. Al día siguiente fue sepultado en la parroquia de Sta. Cruz⁵³. Entre las disposiciones que encarga a su esposa, destacamos el cobro de la deuda que aún mantenía con la Catedral de Cádiz, de 1.600. pesos escudos, correspondientes a los duplicados de las trazas que había confeccionado, la aludida maqueta de madera del edificio catedralicio, la renta de una vivienda, así como el viaje que le había llevado por toda la costa mediterránea hasta Cataluña, al objeto de inspeccionar canteras y seleccionar mármoles.

El testamento que en virtud de los citados poderes rubricó su viuda el 26 de Enero de 1739⁵⁴, recoge la citada deuda con la Catedral gaditana, además de reconocer que tenía estipulado un salario de 400 ducados al año, como maestro mayor de la Catedral de Guadix, cantidad de la que únicamente le habían satisfecho 200 pesos *por agasajo y para el costo que hizo en el primer viaje*...Establece como heredero universal de sus bienes, a falta de descendencia, a su padre Domingo de Acero, vecino de su localidad natal, *Cabalzano* (Cabárceno), curiosamente todavía con vida.

Apenas dos días después, el 28 de Enero, la celosa viuda ponía en pie el inventario de todos cuantos bienes halló en la casa de la calle Jamerdana, sin olvidar mencionar las casas de su propiedad en la ciudad de Cádiz⁵⁵. Entre el acostumbrado menaje doméstico, joyas, vestidos, todo lo cual permite vislumbrar una existencia acomodada, merece destacarse la mención a instrumentos de la profesión como el *estuche con compases y otras piezas*, reglas de acero y madera, el *triangulo filar*, etc. Pero sobre todo interesa el repertorio de libros que, ni mucho menos, debe englobar todos los que Acero debió tener a su alcance en vida, pues su número resulta bastante limitado⁵⁶. De un total de 57 ejemplares, relacionados con materia artística o arquitectónica únicamente identificamos 16 autores, estando referidos el resto a temas de espiritualidad, religión, historia, etc.

A través del *Probocado*...Acero ya nos había ilustrado sobre sus postulados teóricos, al citar algunos de los tratados que conocía con bastante detalle y constituirían la base de sus conocimientos. Entre los ahora inventariados destacamos, en primer lugar, los referidos a materia arquitectónica o vinculados a la actividad (ingeniería, matemáticas, geometría...). Figura una edición de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, para seguir con tratadistas clásicos del XVI como Serlio, Vignola y Palladio, que debieron significar los fundamentos de su formación. Entre los españoles, como ya sabemos, no podía faltar Fray Lorenzo de San Nicolás con sus dos tomos del *Arte y uso de la arquitectura* (Madrid, 1633 y 1665), al que hay que unir, otros autores como López de Arenas y Juan de Torija. Del primero poseyó su célebre *Compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla, 1633) obra que, nos parece, no figuraría entre las más útiles a su diaria actividad. De Juan de Torija debió poseer el *Breve Tratado de todo género de bóvedas* (Madrid, 1661), que sí resultaría de interés para sus prácticas habituales, no tanto por las enseñanzas relativas a la cantería y estereotomía, materias que no eran objeto preferente del tratado, sino más bien por los modelos que la ilustran. Echamos en falta tratados muy frecuentados por los arquitectos españoles como las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, la *Varia Commensuración* de Arfe, o la *Architectura civil recta y oblicua* de Caramuel, obra que en algún momento de su vida debió tener a su alcance o, como ha sido propuesto, muchos de sus principios podría haberlos asumido a través del volumen V del *Compendio matemático* del novator Tomás Vicente Tosca⁵⁷ (Valencia, 1712), que conoció en profundidad, si bien brilla por su ausencia en el inventario⁵⁸.

Entre los autores extranjeros más directamente relacionados con sus presupuestos constructivos destacamos aquellos que podríamos calificar de *modernos*, en virtud de su decidida apuesta por actualizar los preceptos vitruvianos. Entre ellos figura el francés Augustin Charles D'Aviler y su *Cours d'Architecture* (ed. de París, 1720), repetidamente mencionando en el *Probocado* y citado por el escribano como *Dos tomos de Aviles*. El *Cours* de D'Aviler fue previsto como una nueva edición de la "Regola" de Vignola, orientada de acuerdo a los nuevos presupuestos estéticos de la arquitectura clasicista francesa. El segundo de los tomos podría tratarse del *Dictionnaire d'Architecture*, editado en 1693, como añadido al anterior tratado. Puede ser interesante su presencia, pues esta obra estuvo caracterizada, en mayor medida que el *Cours*, por la modernidad de sus definiciones, en línea con las ideas de Claude Perrault.

También a través del *Probocado*...Acero dejó clara su afición a los dos volúmenes de la *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693-1702) del jesuita Andrea

Pozzo, cuyos modelos abundan en la obra del arquitecto y pudo servir para refrescar el recuerdo de muchas constantes de la arquitectura barroca romana, según hemos visto en relación con las Catedrales de Cádiz y Guadix.

Otro apartado importante dentro de la reducida biblioteca del cántabro, es el integrado por distintos títulos de geometría, matemáticas y náutica, materias todas ellas consustanciales a la formación teórica de arquitectos e ingenieros, abundantes en todas cuantas bibliotecas han sido estudiadas. Entre los tratados matemáticos encontramos el del francés Diego Besson, *Teatro de los instrumentos y figuras matemáticas...*, (Lyon, 1602) y alguno de los debidos al jesuita y profesor de esta materia en el Colegio Imperial de Madrid, José Zaragoza, quizás por ser el más divulgado, *Aritmética universal, que comprende el arte menor y mayor...* (Valencia, 1669). No olvidemos que los tratados clásicos de arquitectura, como los de Serlio, Vignola y Palladio, también ofrecían en sus primeros capítulos nociones de aritmética y geometría. La matemática unido a los temas de fortificación, constituyen la base necesaria para la formación del ingeniero militar. Al respecto Acero poseía alguno de los trabajos del también jesuita y Catedrático del nombrado Colegio Imperial, como fue el P. José Cassani, quien sabe si la *Escuela militar de fortificación ofensiva y defensiva, arte de fuegos y de escuadrónar...*(Madrid, 1704), o las *Conclusiones matemáticas de arquitectura militar, y cosmographia...*(Madrid, 1704). A estos hay que añadir los tratados de navegación, de los que podrían derivar conocimientos astronómicos, para la correcta confección de relojes solares, orientación de edificios e incluso podrían instruir al arquitecto en la elaboración de cartas náuticas. De ellos destacamos el que puede considerarse un clásico de la materia, como es el de Gastañeta Iturrizaga, *Norte de la navegación...*(Sevilla, 1692), al que hay que añadir el inventariado como *Arias marítimo*, probablemente Arias Miravete, *La más preciosa Margarita del Océano* (Madrid, 1739?), tratado de cosmografía y uso de la brújula.

De gran interés es la mención de *escripcion de Roma*, alusión a alguna de las múltiples guías ilustradas de la Ciudad Eterna, aparecidas desde finales del XV. Su interés estriba en que a partir del XVII suelen incluir estampas y descripciones de las últimas novedades que en materia arquitectónica se producían en la Urbe. Podríamos considerar, por citar una versión contemporánea de Acero, la *Descrizione di Roma moderna: formata nuovamente con la autorità del Card. Cesare Baronio...*(Roma, 1708).

En el capítulo histórico aparece citado una *Historia de Flandes*, con la que podríamos identificar múltiples obras llevadas a la prensa durante los siglos XVI y XVII, debidas a autores como Carnero (1559), Cornejo (1592) o Soeiro (1624), quienes dan cuenta de las guerras de religión y otros aspectos de la dominación española en Flandes. En esta línea de la historia política y el alegato arbitrista del XVII figura citado Enriquez de Villegas, *Comentarios a los comentarios de C. Ivlio César...* (Madrid, 1649).

Omitimos las referencias a los libros de espiritualidad, devocionarios, vidas de santos, catecismos, doctrina y práctica cristiana, abundantísimos, en cualquier biblioteca de estos momentos. Aparecen autores muy leídos como el jesuita italiano Segneri, el padre Garau, el padre Arbiol, las obras de Sta. Teresa de Jesús, vidas de San Francisco de Sales, San Francisco de Paula, San Vicente Ferrer, etc.

En relación con la capacidad profesional de su propietario y la fama que le aureoló, la biblioteca de Acero podemos considerarla básica y parca en tratados teóricos. Debe estar disminuida por préstamos, ventas, etc. Basta compararla con la de un contemporáneo como Teodoro de Ardemans⁵⁹ para advertir la multitud de obras que deberían estar incluidas. Pero, tal como ya hemos indicado, sabemos que no fueron estas las únicas lecturas que estuvieron al alcance del arquitecto.

Para finalizar, la viuda de Acero, Nicolasa Lobatón, otorgó testamento meses después de la desaparición de su esposo, el 11 de Agosto de 1739. Junto a la mención de sus propiedades e intereses en Cádiz, destaca la cita de haber saldado ya la deuda pendiente con la Catedral de Guadix⁶⁰. Permaneció en Sevilla, al menos hasta 1745, año en el que otorgaba poder para la administración de sus bienes en Cádiz⁶¹.

A modo de conclusión, podríamos recapitular sobre los hechos que hicieron de Acero un profesional formado en la práctica canteril pero que alcanzó la distinción de arquitecto moderno y creativo, un tanto desvinculado de los cauces tradicionales de la arquitectura hispana. Por un lado subrayamos su esfuerzo como intelectual, plasmado en el dominio de disciplinas como matemáticas, geometría, tratadística arquitectónica, etc. A ello, y esto es de vital importancia, habría que añadir su periplo por tierras italianas, donde establece contacto con las mejores creaciones arquitectónicas de los últimos dos siglos. En última instancia, no podemos ignorar las relaciones con los ingenieros militares, quienes le harían partícipe de un nuevo concepto arquitectónico donde la eficacia técnica y el utilitarismo se dan la mano.

NOTAS

- ¹ ANÓNIMO: *Extracto de los dictámenes dados por los maestros consultados sobre dudas que se han ofrecido en cimientos, planta, y alzados de la Iglesia Catedral, que se está fabricando en esta ciudad de Cádiz*, Cádiz, Jerónimo de Peralta, 1730. ACERO, Vicente de: *Provocado don Vicente de Azero de los dictámenes, que dieron el R. P. Don Francisco Joseph de Silva, D. Pedro de Rivera, D. Francisco Ruiz, Maestros de Arquitectura en la Villa, y Corte de Madrid; y P. Francisco Gómez de la Ccompañía de Jesús, y D. Leonardo de Figueroa, asimismo Maestros en la Ciudad de Sevilla, responde á los papeles, 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*, sin lugar ni año.
- ² RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: "Tradicón e innovación en el arquitectura de Vicente de Acero", en *Anales de Arquitectura*, nº 4, 1992, págs. 36-49 y TAYLOR, René: "Vicente de Acero en el Paular", *Imafrone* nº 10, 1996, págs. 135-150.
- ³ ACERO, Vicente de: *Provocado don Vicente... op. cit.*, pág. 22.
- ⁴ AROCA VICENTI, Fernando: *Arquitectura y urbanismo en el Jerez del siglo XVIII*, Jerez de la Frontera, 2002, pág. 241.
- ⁵ ANÓNIMO: *Extracto de los dicatamenes... op. cit.*, pág. 14.
- ⁶ ACERO, Vicente de: *Provocado don Vicente... op. cit.*, págs. 17-18.
- ⁷ *Ibidem*, pág.5.
- ⁸ CALLEJO DELGADO, J.M.: *El Real Sitio de San Ildefonso*, vol. III, Madrid, 1988, pág. 1.046.
- ⁹ Sobre la obra del Sagrario véase ISLA MINGORANCE, Encarnación: *José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, págs.121-193.
- ¹⁰ ACERO, Vicente: *Provocado... op. cit.* pág. 19.
- ¹¹ Documento citado por ISLA MINGORANCE, Encarnación: *op. cit.* págs.124-125.
- ¹² La Catedral de Cádiz carece de una merecida monografía. Hasta tanto hemos de seguir citando trabajos ya conocidos como los de ANTÓN SOLÉ, P.: *La Catedral de Cádiz. Estudio histórico artístico de su arquitectura*, Cádiz, 1975. ID.: *La Catedral Nueva de Cádiz*, Sevilla, 1993. JIMÉNEZ MATA, J.J.: "La Catedral Nueva de Cádiz (I, II y III)", *Aparejadores*, 1991, nº 36 (págs. 19-26), 37 (págs. 35-39), 38 (págs. 59-65).
- ¹³ PONZ, Antonio: *Viage de España*, vol. XVII, Madrid, 1792, pág. 336.
- ¹⁴ Entre los recibos de las cuentas de al fábrica catedralicia expedidos entre e1722 y 1726 se conserva el siguiente:
"A Berruguilla por el modelo-180 rs. vn./ A Diego Diaz por el viaje a reconocer el terreno y medirlo para la planta que hizo-180 rs. vn./ A dho. por la planta que hizo-1.500/ Al Mtro. de Malaga, Aguirre, por otra planta-1.100 rs vn.". Archivo de la Catedral de Cádiz (A.C.C.), recibos justificativos de las cuentas de Fábrica de la Catedral Nueva correspondientes a los años 1722-1726.
- ¹⁵ Armengual fue "desplazado" a la sede gaditana en 1715 tras la caída del bando afrancesado en la Corte que trajo consigo al matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio. Hasta entonces, y desde que abandonó Zaragoza en 1705, fue gobernador del Consejo de Hacienda, consejero y camarista del Consejo de Castilla y director general de toda la Real hacienda. Fue también uno de los secretarios del Despacho Universal. Sobre la vida de este prelado véase ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La iglesia gaditana en el siglo XVIII*, Cádiz, 1994, págs.151-163.
- ¹⁶ ANÓNIMO: *Extracto de los dictamenes... op. cit.*, pág. 1.
- ¹⁷ Desde el inicio de las obras Acero se había traído consigo al hermano de Gaspar Cayón y padre de Torcuato, José, como maestro cantero. Más tarde sería el aparejador de los trabajos durante largos años. Es curioso reseñar cómo el primer aparejador, activo entre 1722 y 1726, fue José de Acero, posible hermano de Vicente, que quizás falleciera antes de que su hermano abandonase la obra, pues no hay rastro de su existencia en documentos posteriores ni se le menciona en el testamento de Vicente. A.C.C., *Quantas de la obra de la Nueva Iglesia Cathedral de los años desde el de 1722 a el de 1768*, fols. 14 y 32.
- ¹⁸ Al reclamar la viuda de Acero diversos pagos al cabildo catedralicio tras la muerte de su marido, se le ofrecieron los siguientes justificantes:
De el libro de quantas dela obra dela nueva Iglesia/ Cathedral deesta Ciudad de Cadiz Consta que en el año de 28/ aDn. Vizte. De Acero Mro. Mayor que fue de ella/ se le dieron 270 Rs para los gastosdel Viage que hizo/ para conocer la Cantera del Rio Guadiaro en las/ Cercanías de Casares y Manilba consta de su/ Rvo.
De dicho Libro Consta (tachado)/ que se le asignaron por los sres. Diputados de dha. Obra/100 rs. de aiuda de costa por el tiempo que estuvo pagan/do Casa. Consta de su Rvo.
De dho. Libro consta haversele Satisfho su Salario/enteram.te hasta del día 10 de Ocre. Del año pasado de 1730 en/ que se despidió, y asimismo Consta habersele satisfho pr./ qta. Del Modelo y Plantas de dha. Nueva Iglesia/4.762 Rs. no obstante de haverse apreciado dho. Modelo pr. Juan Martín de Leon Mro. Arquitecto en 4.400 Rs./ y aunque dho. Dn. Vizte. No quiso pasar por dho. aprecio/ se le requirió traxese otra persona inteligente que lo apre/ciase por su parte, lo que no se executó Consta de su Rvo.
De dho. Libro Consta tambien haverse satisfho. Pr. Razon de ls Plantas, así a la Mgr. De dho. D. Vizte./ en el tiempo que padeció Una grave enfermedad, como al referido/ 1.558 Rs y 12 mrs. Consta de Rvos.
Sin embargo de qe. De qe. Pr ellas no se le debio/ dar nada pr. Averlas hecho en la oppon./ q. Con otros Mros. Hizo al Magis.rio/ y pretensión a ser electos pa. La obra/ y pa. Los Alzados, se gratifico pr. Los dhos/ a Fco. Medrano q. Los trabajo. (al dorso)
Se advierte q. Dho. d. Vicentedebe tam/bien los pies de piedra q. Constan de/ recibo suio tomo de la obra, con obligación de reemplazarla lo q. No hizo/ q. esta su recibo entre lo papeles/ de ella.
Tambien se advierte q. el Modelo/ no se acabo, y esta informe/ y después de esto no sirvera pr./ aver mutado el dho. d. Vicente/ algunas cosas como se ven en la/ obra dando mayor anchura a las/ naves detrás del coro, de suerte q. oi/ se esta trabajando en la planta co/mo esta la Iglá. Pa. Hecec modelo/ ajustado a ella.
Tambien se advierte q. los q. trabajaron/ el Modelo fueron los peones dela/ obra, el Yesso lo costeo la obra, Y las/ tarrajas las hizo el carpintero de/ la Yga. Con q. solo tubo de gasto pa./ D. Vicente un oficial q. trajo/ llamado verruguilla, a qn. Tam/bien se le dio pr. Los diputados Una regalia por el trabajo. A.C.C., Papeles Varios.

- 19 ACERO, Vicente de: *Probocado don Vicente.. op. cit.*, págs. 7 y 15.
- 20 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Nuevas trazas para la Catedral de Cádiz", *Miscelánea de Arte*, Madrid, 1982, págs. 174-178.
- 21 Ceballos plantea las posibles dudas que pueden ocasionar las teorías de Kubler, quien relaciona la planta de la capilla abulense con San Ivo, pero llama la atención sobre la filiación borrominesca de la iglesia de San Antón. Véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *Francisco Borromini y España*, estudio introductorio de la edición española de ARGAN, G. C.: *Borromini*, Bilbao, 1987, págs. 32-34.
- 22 Sobre la obra del coro jiennense consúltese GALERA ANDREU, Pedro: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1979, págs. 262-268.
- 23 FERNÁNDEZ CANO, Víctor: *La defensas de Cádiz en la Edad Moderna*, Sevilla, 1973, pág. 144. Este autor indica, erróneamente, que el encargado de ejecutar la obra fue Torcuato Cayón "...que entonces dirigía también la obra de la catedral...".
- 24 Archivo Histórico Provincial, Cádiz, protocolos notariales de Cádiz, not. 1, 1722-1726, fols 236-239.
- 25 Delfín Rodríguez ya ha planteado que el dominio de disciplinas científicas como la perspectiva, la geometría, la mecánica y la estática, tal como demuestra en la Catedral de Cádiz, puede deberse a su formación como ingeniero militar. RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *op. cit.*, págs. 37-49, de la cita pág. 38.
- 26 Sin embargo, sería un nombramiento anterior a la regulación que supuso la creación del cuerpo de ingenieros militares establecido en 1711. Véase TAYLOR, René: "Francisco Hurtado and his school", en *The art bulletin*, vol. XXXII, 1950, págs. 25-61, de la cita pág. 45. ID.: "La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores", en *Archivo Español de Arte*, n° 138, 1962, págs. 135-172, de la cita, pág. 137.
- 27 MORALES SÁNCHEZ, J.: *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, 1991, págs. 183 y 256 (n. 136).
- 28 *Ibidem*, págs. 183-185. Vid. CAPEL, Horacio y otros: *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, 1983, pág. 77.
- 29 MORALES SÁNCHEZ, J.: *op. cit.* págs. 489-490.
- 30 *Ibidem*, pág. 490.
- 31 GALLEGO BURÍN, A.: *El Barroco granadino*, Granada, 1956, (citamos por la reedición de 1987), pág. 107. ISLA MINGORANCE, E.: *op. cit.* págs. 243-246. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1981, pág. 148. LLORDÉN, A.: *Historia de la construcción de la Catedral de Málaga*, Málaga, 1988, págs. 87-98.
- 32 El enlace tuvo lugar el 18 de Julio de 1723 en la gaditana parroquia de Sta. Cruz. Archivo Parroquial de Sta. Cruz, matrimonios, l° 23, fol. 45.
- 33 En 1734 arrendaba una casa en esta calle, por tiempo de un año. MENDIÓROZ LACAMBRA, A.: *Noticias de arquitectura (1721-1740)*, vol. VI de las "Fuentes para la Historia del Arte Andaluz", Sevilla, 1993, pag. 13.
- 34 Carta dirigida por el ingeniero militar Andrés de los Cobos, al ministro José Patiño, solicitándole que reclamara de oficio la presencia de Vicente Acero, para intervenir en las obras del gabinete del palacio de la Granja. Fechada el 26 de Agosto de 1733. CALLEJO DELGADO, M. J.: *op. cit.*, vol. III, pág. 1046.
- 35 Junto a Bordick, según señalamos, pudo contactar a lo largo de los años veinte con los múltiples ingenieros que acudían a Cádiz con regularidad, para ocuparse de la planificación de defensas, levantamientos de mapas, etc. Entre otros está documentada la presencia en la ciudad gaditana, por aquellos años, de Ignacio Sala, que proyecta el reforzamiento de la Puerta de Tierra, así como cuarteles y baluartes en La Carraca. Igualmente dejó huella en la ciudad el Ingeniero General y organizador del cuerpo, Jorge Próspero Verboom, ocupado en las fortificaciones de la plaza y, también, en 1728 con la problemática Puerta de Tierra, al tiempo que efectúa un *plano y perfiles* de la ciudad. Pero, sobre todo, es muy elocuente que Verboom conociera y alabara lo fabricado en la Catedral, tal como expresa Acero en el *Probocado...* (pág. 17). Véase CAPEL, Horacio y otros: *Los ingenieros militares...op. cit.* Págs. 418-419 y 477. CAPEL, H. y otros: *De palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Barcelona, 1988, pág. 39. FERNÁNDEZ CANO, V.: *op. cit.*, págs. 122-126.
- 36 CALLEJO DELGADO, M. J.: *op. cit.*, págs. 973-974 y 1046-1047.
- 37 El citado Ingeniero General Verboom dejaba entrever esta necesidad cuando declaraba que *Para perfeccionarse se necesita tiempo, no bastando la teoría, que tienen sin mucha práctica y repetidas experiencias en tanta variedad de cosas que deben concurrir para hacer un buen ingeniero...* CAPEL, H. y otros: *De Palas a...* *op. cit.* pág. 53.
- 38 Testamento otorgado por Nicolasa de Lobatón el 26 de Enero de 1739. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Sección Protocolos Notariales, leg. n° 14.679, fols. 33-34.
- 39 BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca*, Barcelona, 1978, pág. 134.
- 40 Sobre el proceso constructivo se conocen algunos datos. Véase ASEÑO SEDANO, C.: *La Catedral de Guadix*, Granada, 1977, págs. 93-97.
- 41 TAYLOR, René: "La Sacristía de la Cartuja..." *op. cit.* pág. 141.
- 42 TAYLOR, René: "El Sagrario de la Catedral de Granada y la junta de maestros de 1738", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII, 1995-96, págs. 149- 179.
- 43 La idea de que las trazas delineadas por Hurtado, son revisadas y replanteadas por algunos seguidores, especialmente en lo que a ornato respecta, ya fue expuesta por Taylor y parece del todo lógica, habida cuenta de los momentos en los que se prevee la construcción de la sacristía, en 1713, hasta el año en que se inician los trabajos, 1732, cuando ya ha fallecido Hurtado. Véase TAYLOR, René: "La Sacristía de la Cartuja..." *op. cit.* pág. 168.
- 44 Fueron inicialmente construidos y luego cegados, un gran ventanal en el centro del testero y dos pequeños óculos en los chaflanes, bajo los ventanales hoy existentes, *Ibidem*, págs. 147-150.
- 45 TAYLOR, René: "Francisco Hurtado...", *op. cit.* pág. 45.
- 46 En cualquier caso, son múltiples las fuentes que Hurtado pudo haber manejado para asimilar estos conceptos, aunque la desventura que demuestra cuando los aplica, parece indicar un contacto directo con los originales. Después de Taylor, otros autores han seguido admitiendo un profundo

- conocimiento de los modelos barrocos italianos. GALLEGO BURÍN, A.: *op. cit.* pág. 35. RIVAS CARMONA, J.: "Francisco Hurtado Izquierdo", *El Barroco en Andalucía*, vol. I, Córdoba, 1984, págs. 305-313, de la cita, págs. 305-306. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El «bel composto» berniniano a la española", *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, págs. 67-85. OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V.: "Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, págs. 271-288, de la cita, pág. 273.
- ⁴⁷ Sobre estas obras véase BLUNT, A.: *Borromini*, Madrid, 1982, págs. 137-140 y 195-207.
- ⁴⁸ Las noticias sobre este proyecto, fechado en 1738, se deben a FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J. M.: *Las Iglesias de Antequera*, Sevilla, 1971 (reed.), págs. 94-95. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *op. cit.* pág. 286.
- ⁴⁹ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *op. cit.* pág. 44.
- ⁵⁰ *Ibidem*, pág. 45. HERNÁN RUIZ: *Libro de arquitectura*, ed. Facsímil de Fundación Sevillana de Electricidad, Sevilla, 1998, fol. 104 r.
- ⁵¹ HERNÁN RUIZ: *op. cit.* fols. 104 r. y 106 v.
- ⁵² Los poderes para testar citados han sido publicados por MENDIÓROZ LACAMBRA, A.: *op. cit.* págs. 13-15.
- ⁵³ *En 15 días del mes de Enero de 1739 años se enterro en esta Igl^a Parroq^l. De Sta. Cruz de Sevilla el cuerpo defunto de D. Vicente Azero Maestro maior de la Real Fabca. Que se construíe fuera de la puerta de Xerez por su Magd. Con entierro de quarenta acompañados y con esquila, dio poder para testar a D^a Nicolasa de Lovaton y Bustamante, su muger, a quien nombro por alvacea y al Pe. Martín Ramírez de los Clerigos Menores y por su heredero a Dn. Domingo Azero, su Pe. Dixe la misa de Cuerpo presente y tubo la fabca. Setenta y dos Rs. De vellon.* Archivo Parroquial de Sta. Cruz, Defunciones, l^o 2 (1679-1750), fol. 170 v.
- ⁵⁴ A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales, leg. nº 14.679, fols. 33-34. ...*el dho. mi marido por el dho. poder declaro haver contraido conmigo matrim^o legitimo en la Ciud. de Cadiz, el a^o de mil Setestos. veinte y tres, y entonces no lleve a su poder mas dote que la rropa y algas. alaxitas de mi adorno que lo que fuese yo lo manifestaria y el susodho. traxo tanvien su ropa y los compases y ynstrumentos de su facultad que son los que oy escisten y despues por muerte de Dn. Nicolas de Lovaton mi padre, se le entrego la herencia que a mi me toco...* La herencia que Nicolasa de Lobatón recibe de su padre, estaba compuesta por dos casas situadas en Cádiz, una en la calle del Bonete o Solano y la segunda en la calle del Herrón.
- ⁵⁵ A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 14.679, fol. 35 y ss.
- ⁵⁶ Inventario de libros: *Yt. un tomo de Arias maritimos- Dos de Andres Poso- Un tomo en quatro libros de Paladio- Un tomo de Vinola- Otro de torrixa- Otro de Arenas- Tres tomos de Fray Lorenzo de Sn. Nicolas- Un tomo de Gastañeta- Otro de Diego Vezon- Otro del Pe. Zaragoza- Otro de Casani- Otro de Vitrubio- Dos tomos de Aviles- Otro de Çerlio- Dos tomos uno de escripcion de Roma otro de Nautica- Un tomo de Geometria- Otro Historia de flandes- Otro memorial de la Sta. Yglesia de Sevilla- Cinco libros de Señery- Dos maximas de Garau- Un tomo comentario de Julio Cesar- Otro de Miguel Muñoz- Otro propugnaculo de Sn. Elias- Siete tomos de Sta. Theresa de Jhs- Otro de trabajos de Jesus- Otro vida Ynterior del Sr. Palafox- Un tomo de la V. M. Maria de la Antigua- Otro de Gregorio Lopez- Cinco de Sn. Franco. de Sales- Otro Cathesismo Predicable- Otro de Sn. Vizente Ferrer- Otro armeria Ylustrada- Otro de Sn. Franco. de Paula- Dos de Ascargota- Dos thomos de Arviol- y doze libritos Espirituales de varios titulos (400 rs.)*
- ⁵⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *op. cit.* pág. 47.
- ⁵⁸ En relación con los fundamentos de los pilares de la catedral gaditana, alude al tomo V de Tosca, capítulo 37, fol. 65. *Probocado...* pág. 3.
- ⁵⁹ AGULLÓ, M.: "La biblioteca de Don Teodoro de Ardemans", *Primeras jornadas de bibliografía*, Madrid, 1976, págs. 571-582. BLASCO ESQUIVIAS, B.: "Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro de Ardemans (I y II)", *Ars Longa*, nº 5 (págs. 73-97) y 7-8 (págs. 155-175).
- ⁶⁰ A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 14.679, fols. 343-344.
- ⁶¹ En repetidas ocasiones otorgó poder, bien para la defensa de sus pleitos o la administración de sus intereses. Así ocurrió el 5 de Marzo de 1739, el 9 de Noviembre de 1743 y el 15 de Julio de 1745. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. nº 14.679, fol. 68. Leg. nº 14.681, fol. 438. Leg. nº 14.682, fol. 302.

La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I*

Ángel López Castán

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XVI, 2004

RESUMEN

El presente trabajo intenta aproximarnos al arte de ebanistería en el Madrid del siglo XVIII. La enseñanza del oficio, las técnicas del mueble y sus tipologías son algunos de los aspectos estudiados. En el apartado dedicado a los ebanistas y tallistas de la Real Casa se aportan noticias inéditas relacionadas con su biografía y trayectoria profesional.

ABSTRACT

This work tries to approach to the art of the cabinetmaking in the 18th century Madrid. The teaching of the trade, the technique of the furniture and the typologies are some of the aspects studied. The section dedicated to cabinetmakers and woodcarvers of The Royal House contributes unpublished news according to their biography and professional career.

LOS OFICIOS DEL MUEBLE

El oficio del ebanista, entallador y ensamblador en Madrid sería el equivalente, salvando las lógicas diferencias, al del *menuisier-ébéniste* en París o al del *joiner* en Londres. En París, *menuisiers* y *ébénistes* constituyeron durante el siglo XVIII una poderosa corporación de artesanos¹ integrada por dos oficios distintos con sus tareas rigurosamente definidas: mientras a los *menuisiers* o carpinteros se reservó la realización de muebles de madera maciza adornados con ligeras tallas (fig. 1), los *ébénistes* o ebanistas se especializaron en el mueble chapeado, decorado con embutidos y marqueterías de maderas preciosas (fig. 2).

En el caso de Madrid, los ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal, fusionados en un solo gremio a partir de 1675², mantuvieron durante largo tiempo su especificidad, respondiendo, en su origen, a tres oficios artísticos distintos cuyo nexo de unión era el trabajo en maderas finas.

El tomo III del *Diccionario de Autoridades*, editado por la Real Academia Española en 1732, define al ebanista como “el que fabrica y hace obras de madera embutidas de ébano, marfil y otras maderas preciosas: como escritorios, mesas, bufetes y demás piezas”³. Dedicado en un principio a la realización de muebles en madera de ébano, el ebanista pasaría después, por extensión, a trabajar con maderas chapeadas de todo tipo, aplicando en sus obras ricas labores de taracea, o embutido, y marquetería.

Definir exactamente la labor del entallador resulta complejo por tratarse de un oficio artístico íntimamente ligado al de los escultores en madera. Según el *Diccionario de Autoridades*, al que nuevamente recurrimos, el entallador es “el Artífice u oficial que entalla y hace figuras de bulto en madera, bronce o mármol: si bien con especialidad se apropia este nombre al que hace obras en madera”⁴. El oficio de entallador presenta, pues, una doble vertiente, apareciendo unido, por un lado, al labrado de talla ornamental en retablos y sillería-



Fig. 1. Taller de carpintería de muebles. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, vol. VII, "Menuisier en meubles", París, 1769.*

as de coro; y, por otro, al tallado de muebles en madera maciza. Durante el siglo XVIII, sin embargo, la delicada labor de adornos esculpidos en madera para mobiliario, puertas, zócalos y cornisas corrió a cargo de los llamados tallistas.

El ensamblador, finalmente, es definido por el *Diccionario de Autoridades* como el "carpintero de obra prima, que hace obras de talla y molduras, y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquinas y ángulos de las maniobras de carpintería"⁵. En efecto, además de la construcción y montaje de retablos, el ensamblador también se ocupaba del ajuste o acoplamiento de las diferentes piezas que conformaban el mueble, preparando el armazón de los chapeados.

Ya en el siglo XVIII, estos tres oficios afines -ebanistas, entalladores y ensambladores- irían reduciendo progresivamente sus diferencias al desaparecer la rigidez que en épocas pasadas había determinado el cumplimiento estricto y específico de sus tareas, llegando, en su interrelación, a constituir de hecho un único oficio cuyo ejercicio recaía a menudo en un mismo artífice con conocimiento de las tres variantes o modalidades. La especialización, no obstante, se mantendría hasta finales de siglo, existiendo aún en 1780 dos tipos de exámenes dentro del gremio: "unos de ebanistas para las obras taraceadas, y otros de entalladores para las de talla solamente"⁶.

Las especiales características del mueble dieciochesco determinarían, además, que la labor de los ebanistas y entalladores madrileños se viera complementada a menudo con la intervención de torneros y tallistas, pintores, doradores "de mate" y "a fuego", cerrajeros, plateros y bronceistas, marmolistas, guadamacileros, cameros y tapiceros. Estrecha relación con estos dos últimos oficios mantuvieron los fabricantes de tejidos de seda y algodón, bordadores, pasamaneros, cordoneros y plumistas.

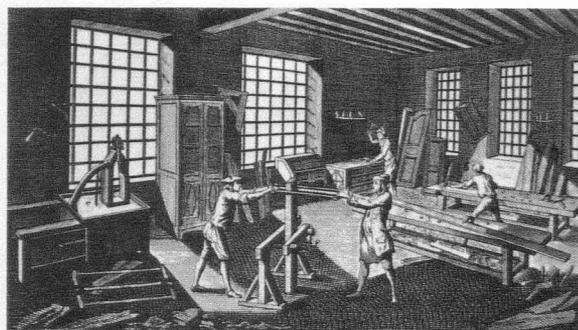


Fig. 2. Taller de ebanistería. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

Rasgo típico de la ebanistería madrileña de este período fue la no exigencia de estampillas por parte del gremio para identificar al artífice, motivo por el cual la mayor parte de nuestros muebles -a diferencia de los parisinos- permanecen anónimos⁷.

LA ENSEÑANZA DEL ARTE

Aspecto de singular importancia para el conocimiento del arte de la ebanistería en el Madrid del último cuarto del siglo XVIII es el referente a la enseñanza del oficio, cuestión especialmente cuidada por la Real Sociedad Económica Matritense en su *Plan de ordenanzas para los artesanos dedicados a labrar maderas*, publicado en 1780 y cuyo título tercero dedica a la "instrucción y enseñanza metódica del arte"⁸.

En él se expone primeramente el método de enseñanza que los maestros ebanistas y entalladores deberán aplicar, durante tres años consecutivos, a sus aprendices. Según lo prescrito, el primer año lo empleará el aprendiz "en desbistar la madera, y dar de cuchilla a las obras de sillería y otras piezas que no son de las más delicadas". El segundo año pasará "a ensamblar las mismas piezas, a ejercitarse en algunas obras de talla, y a labrar tal qual pieza de primor". El tercer año, finalmente, empezará ya "a trabajar en obras taraceadas o de embutido", tarea que exige especial destreza por parte del aprendiz, además de nociones sobre dibujo y perspectiva⁹.

Se traza a continuación el sistema de enseñanza que habrá de seguir el oficial laborante durante los cuatro años de permanencia en el taller del maestro con quien inició su aprendizaje, hasta perfeccionarse en el oficio y completar su formación. Dice así:

"El primer año de laborante conviene se aplique el mancebo a conocer las maderas que son propias para

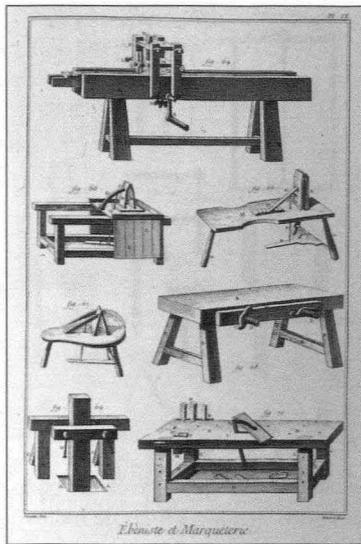


Fig. 3. Bancos de ebanistería. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

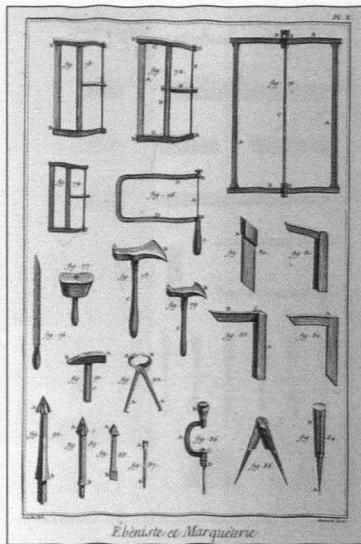


Fig. 4. Herramientas de ebanistería. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

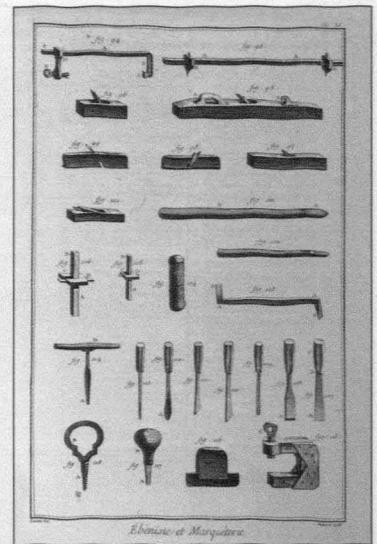


Fig. 5. Herramientas de ebanistería (continuación). *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

los muebles ligeros o de fácil manejo, y las que se adaptan a los menos manejables o de asiento. Se entera en las proporciones, hechura y configuración de los taburetes, sillas de todas clases y canapés; observando lo que se ha de practicar con las sillas que deben ser forradas, u revestidas de lienzo, lana u seda, y las que se entretajan con cañas o juncos. Debe esmerarse en perfeccionar distintamente cada una de las piezas que componen los referidos muebles; estudiar el modo de que salga la maniobra más expedita y barata sin detrimento del género; y advertir las circunstancias que conducen a la ostentación, o a la mayor comodidad en el uso de ellos.

El segundo año se perfecciona en el conocimiento del ensamblado, de su uso y variedades; ejercitándose en ensamblar y encolar maderas cerchadas, y en todo lo que concierne la fábrica de obras cintradas: también se aplica a labrar camas y mesas de todas clases, armarios, papeleras, bufetes, escribanías y aparadores; procurando instruirse bien de las proporciones y adornos que deben adaptarse a cada una de estas piezas, para que sean de cómodo uso y de buen gusto.

El tercer año debe adiestrarse en el arte del trazo, esto es, de tomar las medidas y señalarlas en el papel, y de dar el corte correspondiente a la madera que emplea, para aprovecharla según la variedad de sus configura-

ciones. Labra columnas, basas, chapiteles, cornisas y demás piezas de arquitectura; mediante lo qual se halla en aptitud de executar las obras de madera con que suelen adornarse las Iglesias en el coro, en la sacristía, en los altares, retablos, confesonarios, púlpitos y órganos.

El cuarto año puede dedicarse en lo esencial al estudio de la ebanistería. Con este motivo se proporciona al laborante el conocimiento de las maderas propias de este arte, y de sus calidades respectivas a él, esto es, de sus colores, olores y parages más convenientes a su producción: adquiere noticia de las varias composiciones de tintes para maderas, del modo de usarlos, y del método que se ha de observar en hender la madera destinada a la ebanistería, y preparar el maderamen que se ha de taracear, o a que debe aplicarse el embutido. Procura imponerse en los varios compartimientos de ebanistería, así rectos como circulares; en el modo de recortar y ajustar las piezas, especialmente quando están cerchadas, en el de encolarlas y alisarlas, y en el de sombrear e incrustar las que están destinadas a representar flores, frutas, payeses y figuras; finalmente dispone los contornos de la obra, de modo que pueda guarnecerse de qualquier metal, y también se aplica a incrustar los mismos metales, el marfil, la concha, el nácar y el ébano, instruyéndose en el modo de labrar, masticar y soldar estos varios materiales"¹⁰.

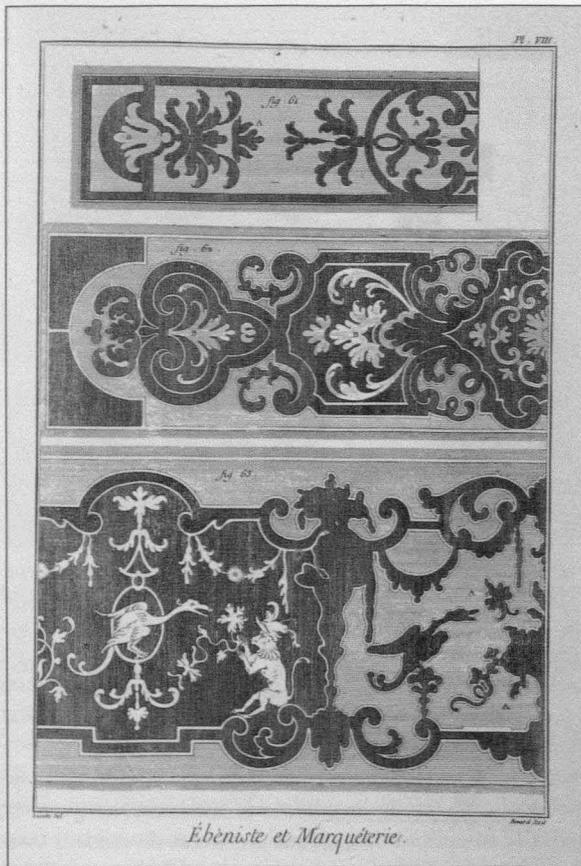


Fig. 6. Labores de marquetería. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

LAS TÉCNICAS DEL MUEBLE

Maderas

Durante el siglo XVIII, las maderas más utilizadas en Madrid -a juzgar por los aranceles que pagaban- fueron las de nogal, álamo negro y blanco, peral, raíz de olivo, fresno, pino de Soria y de Gálvez, haya y encina¹¹.

Los armazones de los muebles de ebanistería solían fabricarse en maderas de pino y de álamo, aunque también se emplearon el roble y el castaño. Para los chapeados y marqueterías se recurrió tanto a las maderas autóctonas -teñidas generalmente- como a las exóticas procedentes de América y de Filipinas. Entre las primeras cabría mencionar el nogal, el cerezo y el almendro, usadas para los chapeados; el acebo, el tejo, el naranjo, el boj y el berberís o agracejo se emplearon en labores de marquetería¹².

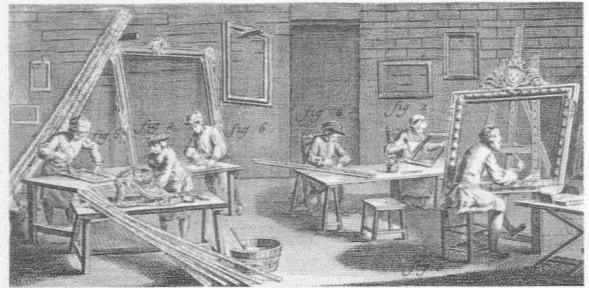


Fig. 7. Taller de dorado en madera. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. III, "Doreur sur bois", París, 1763.*

De las segundas, llegadas a España a través del puerto de Cádiz y conocidas como "maderas finas de Indias", consignamos una enorme variedad, pudiendo destacarse la caoba, el ébano, el guayacán, el palosanto, el palo de rosa, el palo de violeta, el palo del Brasil, el cedro, la luma, el granadillo, el cocobolo, el gateado, el nazareno, el brasilete, la majagua, el cerillo, el sándalo, la banaba, el tíndalo, el dongón, etc¹³.

La documentación conservada en el Archivo General de Palacio registra, aparte de las ya citadas, otras muchas especies de maderas de Indias, en ocasiones de imposible identificación¹⁴. De Cuba procedían, además de la caoba, maderas como el nazareno, el cuajaito, el cerillo, el ramón, la mora, el manzanillo, el ébano carbonero, el ébano blanco, la majagua y el brasilete¹⁵; de Nueva España venía el gateado¹⁶; y de Filipinas, banana, calamansalay, caña pistola, bolonita, dongón, lanutan, tíndalo, hiloganco, palomaría y otras maderas preciosas¹⁷.

Desde Lisboa se enviaron también a Madrid gran variedad de maderas finas procedentes de Brasil y otras colonias portuguesas. Entre sus nombres figuraban especies como *espinheiro*, *bitiá*, *tisco das Ilhas*, *lenho ferro*, *lenho ferinais*, *angelim*, *palma*, *murta*, *amarelle do Pará*, *madeira tinta de Angola*, *roxo* y *violete de Pernambuco*, *Gonzalo Alvez*, *pao de tinta do Pará*, *gialho de cajá*, *jannino do Brasil*, *coco*, *carvoeiro*, etc¹⁸.

Herramientas

Respecto a los útiles y herramientas empleados por los ebanistas y entalladores de la Corte, la Real Sociedad Económica de Madrid, en su *Plan de ordenanzas para los artesanos dedicados a labrar maderas*, publicado en 1780, consigna el uso de bancos, formones, gubias, escoplos, escofinas, limas, prensas, antenallas, sierras -braceras, de mano, de marquetería-, serruchos, barriletes, gatos, compases, cartabones, escuadras, falsas reglas,

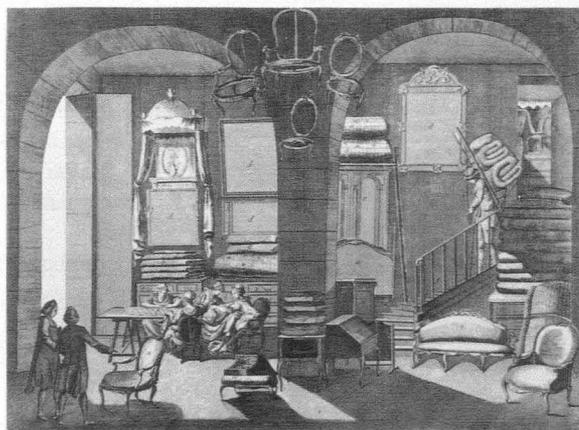


Fig. 8. Taller de tapicería. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.*

garlopas, cepillos, codales, cepos para moldar, barrenas, junteras, cuchillas, piedras de amolar, gramiles, cortafríos, botadores, lijas, azuelas, tenazas, martillos, limatones, guillames y berbiquís (figs. 3, 4 y 5)¹⁹.

Extraordinario interés ofrece también la relación de herramientas que en 1781 utilizaba el Taller de Ebanistas del Real Palacio Nuevo. En dicha relación, efectuada por Teodoro Onzell –maestro ebanista del Taller–, se expresa, además, el estado de conservación de las mismas y su correspondiente valor²⁰.

Técnicas constructivas y decorativas

La preparación de la madera, el ensamblaje, la fabricación del armazón, el chapeado, la marquetería, el teñido y pulido, el barnizado, el tallado, el pintado y dorado y, en menor medida, el laqueado o charolado constituían los procedimientos habituales, al margen de la colocación de herrajes y el tapizado, empleados en la construcción y decoración del mueble madrileño dieciochesco²¹.

El aserrado a lo largo, consistente en dividir el tronco longitudinalmente en tablones paralelos, constituía la primera operación del proceso. Los tablones así cortados se apilaban bajo un cobertizo para su secado al aire libre durante cinco o seis años²². En el caso de las maderas destinadas a los chapeados, los troncos se serraban a lo largo en delgadas láminas o chapas²³.

Una vez preparadas las diferentes partes del mueble se procedía a su ensamblaje y encolado. Dos tipos de ensambles, el denominado "a caja y espiga" y el conocido como "a cola de milano" servían de unión a las piezas que componían el mueble²⁴.

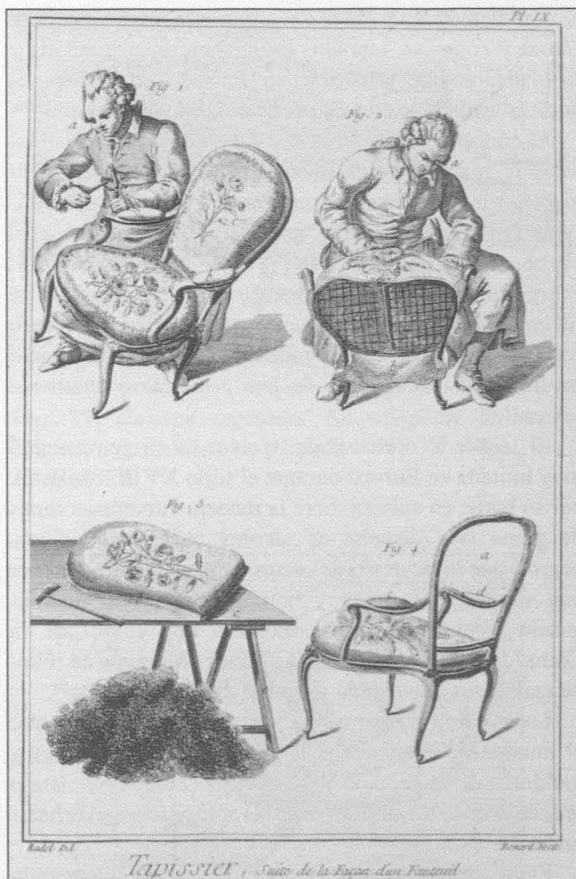


Fig. 9. Tapizado de una silla de brazos. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.*

En los muebles de ebanistería, sobre el armazón²⁵, construido con madera más tosca, se iban superponiendo las diversas chapas de maderas nobles, combinando sus vetas hasta obtener los efectos deseados²⁶.

El mueble chapeado solía recibir una decoración incrustada de marquetería (fig. 6) compuesta por piezas u hojitas recortadas de madera de distintos colores formando dibujos. Motivos florales, esquemas geométricos y escenas figurativas decoraron a menudo los muebles madrileños de ebanistería. Materiales como la concha, el metal dorado y la laca oriental se emplearon también en labores de embutido²⁷.

El acabado final en este tipo de muebles solía realizarse pulimentando la superficie de la madera –teñida en ocasiones– con cera de pulir o trípoli molido con aceite de oliva, si bien era el barnizado el que proporcionaba brillo, vivacidad de color y protección a las obras de ebanistería²⁸. Los barnices más utilizados fueron los de "espíritu de vino", aplicados en delgadas capas sobre la madera previamente pulida²⁹.

Los llamados muebles de carpintería, como asientos, camas y consolas, labrados en madera maciza tallada y moldada, podían presentar un acabado en blanco, es decir, al natural –pulido y encerado-, pintado o dorado³⁰.

El dorado sobre madera (fig. 7), en sus dos modalidades “de mate” y “a bruñido”, estribaba en el revestimiento parcial o total del mueble con panes de oro aplicados “al temple o al óleo”, es decir, al agua y cola o al aceite, sobre la madera previamente estucada³¹. Procedimiento completamente distinto era el dorado “a fuego” sobre metales, conocido también como dorado “de oro molido” o “de molido”, aplicado al objeto mediante una amalgama de oro y mercurio altamente tóxica³².

El laqueado o charolado, técnica de origen oriental muy imitada en Europa durante el siglo XVIII, consistía, por su parte, en aplicar sobre la madera numerosas capas de goma laca disuelta en alcohol etílico, en colores negro, rojo de lacre, verde oscuro o blanco, hasta obtener una superficie lustrosa y homogénea³³. Los muebles lacados, conocidos como muebles de “charol de la China”, solían decorarse con motivos chinescos en relieve realizados con estuco y posteriormente dorados³⁴.

La montura de herrajes configuraba definitivamente el mueble de ebanistería. Tiradores, bocallaves, pies y molduras de protección y adorno, ejecutados en plata o bronce dorado de molido, eran las aplicaciones más habituales³⁵.

Finas placas de porcelana³⁶ y cristal eglomizado –dorado en frío y grabado–³⁷, siguiendo la moda parisina del momento, llegarían a guarnecer también algunos muebles en época de Carlos IV.

La tapicería, por último, constituía un elemento fundamental en la construcción y ornato de camas y muebles de asiento (figs. 8 y 9). Ricas sedas –lisas, espolinadas, bordadas, pintadas– procedentes en su mayor parte de las fábricas de Talavera, Valencia y Lyon revestían a menudo dichos muebles, en combinación con las colgaduras de paredes y cortinajes³⁸. El terciopelo, el raso, el damasco, el grodetur, el tafetán, el pequín, la lustrina y el moaré fueron los tejidos de seda más utilizados. Las indianas o algodones estampados a base de chinerías y temas florales de vivos colores se emplearon también de forma frecuente. Galones, flecos, cordones y borlas –además de plumajes en el caso de las camas– guarnecían y adornaban el mueble tapizado³⁹.

TIPOS DE MUEBLE

Desde un punto de vista tipológico, el mueble madrileño del siglo XVIII incorporará nuevos modelos de procedencia extranjera, francesa principalmente, junto a otros ya tradicionales⁴⁰. La adopción de los usos y cos-

tumbres europeos tendría su reflejo inmediato en la sustitución del tradicional estrado de época de los Austrias⁴¹ por el salón a la francesa, transformación doméstica que haría cambiar de manera radical los tipos de muebles y su disposición⁴². Pinturas como la *Velada musical* de Michel-Ange Houasse (hacia 1720) o *La familia de Felipe V* de Jean Ranc (hacia 1722-23) testimonian el cambio operado.

Francisco Mariano Nipho, refiriéndose a la implantación de las nuevas modas en el ámbito doméstico, escribirá lo siguiente en su *Cajón de sastrería, literato, o percha de maulero erudito*, publicado en 1781:

“Es necesario pensar luego en transformar la casa, pintar nuevos frisos, enrasar los techos, dorar hasta los corredores más escusados, rehacer la bajilla a la moda, y poner en superfluos aparadores la mitad del Imperio de la China; y para todos estos despropósitos hacen tributarios a los graneros, venden por nada los muebles antiguos a los Prenderos, y destierran de toda la casa lo que tenga el más leve resabio de añejo”⁴³.

Juan Sempere y Guarinos, en su *Historia del Luxo, y de las Leyes suntuarias de España*, editada en 1788, criticará, por su parte, los nuevos muebles, comparándolos con los antiguos, en los siguientes términos:

“Si los muebles eran más costosos, también eran de mayor duración, y después de haber servido muchos años, se podía todavía aprovechar la materia de que se fabricaban: lo que no sucede con los papeles pintados, con las mesas, taburetes, canapés, y otros muebles, que se estilan en el día”⁴⁴.

Los inventarios reales⁴⁵ y las cuentas presentadas por los ebanistas, tallistas, doradores, cameros y tapiceros de la Real Casa⁴⁶ nos ofrecen una valiosa información sobre los diferentes tipos de muebles reseñados en este apartado.

Muebles de asiento

Los muebles de asiento, tapizados o de red, recibían variados apelativos, pudiendo mencionarse los canapés, sillas de brazos, taburetes y siales –a juego por lo general-, las sillas poltronas y las “otomanas” para dormir la siesta. Destinadas a la higiene personal estaban las sillas de peinar, las de afeitarse y las de retrete.

Es precisamente en los muebles de asiento donde la nomenclatura del siglo XVIII presenta una mayor confusión: el “canapé” (figs. 10 y 11) sería el equivalente del moderno sofá, la “silla” o “silla de brazos” (figs. 12 y 13) designaba al actual sillón, por “taburete” (figs. 14 y 15)

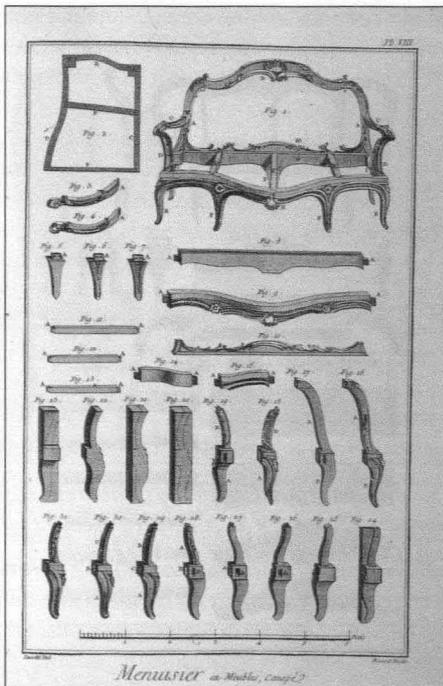


Fig. 10. Canapé. Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. VII, "Menuisier en meubles", París, 1769.

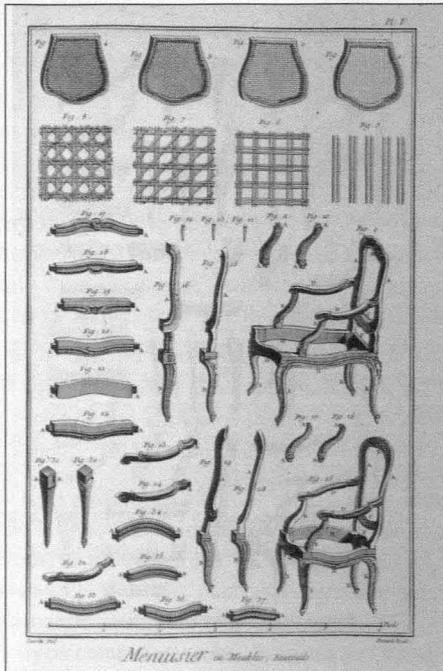


Fig. 12. Sillas de brazos "a la reina" y "de cabriolé". Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. VII, "Menuisier en meubles", París, 1769.

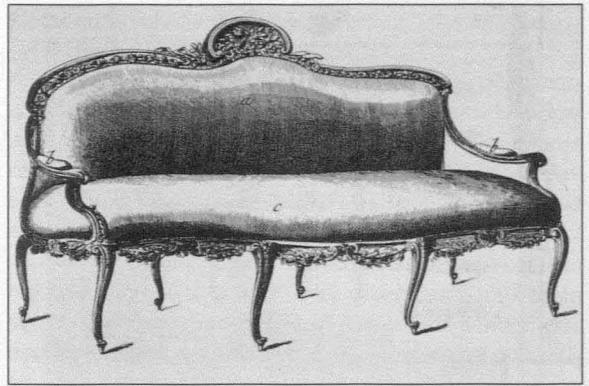


Fig. 11. Canapé tapizado. Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.



Fig. 13. Silla de brazos durante el proceso de tapizado. Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.

se entendía el asiento que hoy denominamos silla y el "sitial" correspondía a la actual banqueta o taburete. La "silla poltrona" –similar a la *bergère* francesa- (fig. 15) era un sillón con los costados y el respaldo tapizados y la "otomana" o "duquesa" –*duchesse* o *chaise-longue* en Francia- (fig. 16), conocida también como "cómoda de dormir la siesta", designaba al sillón de respaldo curvado y envolvente con asiento alargado para tenderse en él.

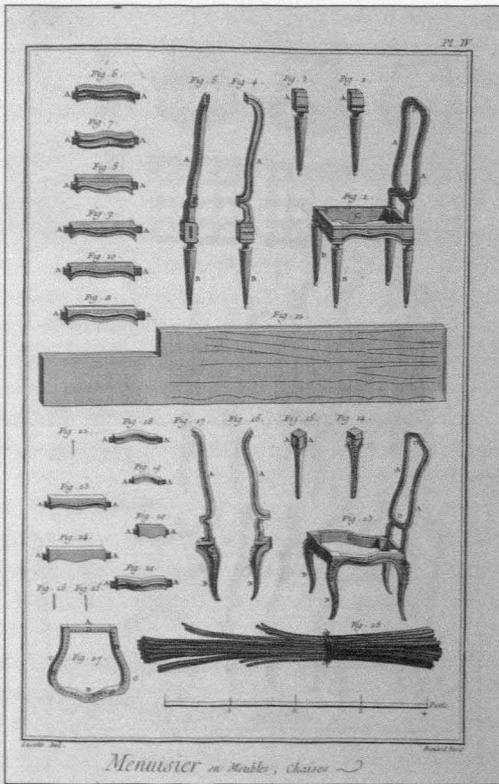


Fig. 14. Taburetes. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. VII, "Menuisier en meubles", Paris, 1769.*

Siguiendo la terminología francesa se denominaron "a la reina" los asientos con respaldo plano y "de cabriolé" a los que tenían el respaldo levemente cóncavo.

Camas

Capítulo significativo lo constituirían las camas. Revestidas con colgaduras —compuestas de cielo, cenefas, cortinas, corina de cabecera, telliza o colcha, y rodapié—, cabría distinguir entre las tradicionales camas de cuatro pilares, las llamadas camas "imperiales", las de pabellón y las denominadas "a la polonesa", puestas de moda a fines del siglo XVIII. A los tipos reseñados se añadirían los catres "de doblar", los catres "en forma de canapé" y los "de tijera", además de las cunas y los envolvedores para niños.

Las camas de cuatro pilares sustentaban un cielo o dosel rectangular del mismo tamaño que el lecho; las "imperiales" (fig. 17) se caracterizaban por tener un cielo imperial rectangular compuesto por un bastidor de madera fijado a la pared mediante tirantes y colgaderos de hie-

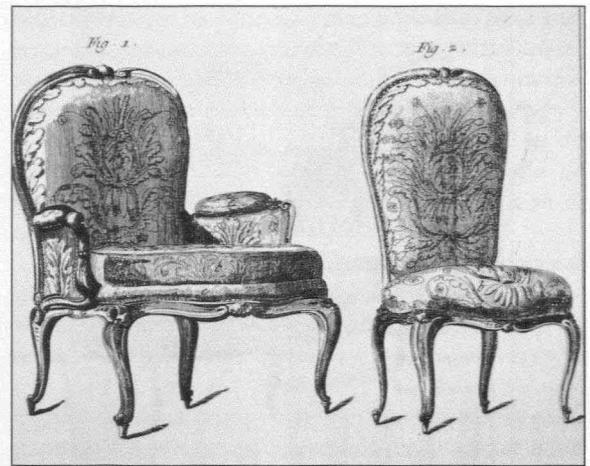


Fig. 15. Silla poltrona (izquierda), taburete (derecha). *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", Paris, 1771.*

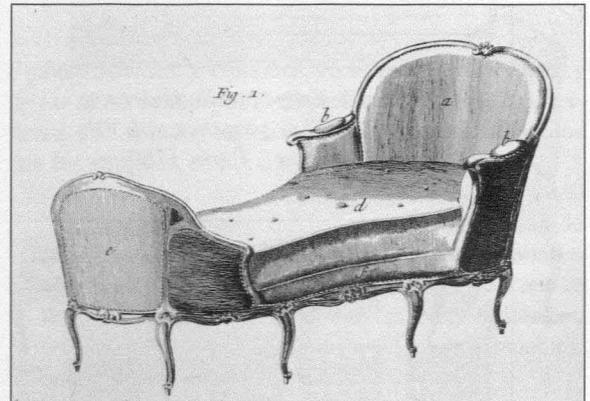


Fig. 16. Otomana. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", Paris, 1771.*

ro⁴⁷; las de pabellón tenían dosel circular y colgadura plegadiza; y las llamadas "a la polonesa" (fig. 18) eran aquellas con la colgadura sostenida por soportes de hierro curvado formando una cúpula. Más pequeños que las camas y con pilares para colgadura eran los catres "de doblar", denominándose catres en forma de canapé (fig. 18) aquellos otros que disponían su colgadura en pabellón.

Mesas

Las consolas o mesas de pared (fig. 19) eran descritas en los inventarios de la época como "bufetes" o mesas talladas y doradas "con su piedra mármol encima". Con

tablero de mármol y patas reunidas en una chambrana, servían de soporte a piezas decorativas como relojes y candelabros.

Las mesas para comer, denominadas “de doblar” (fig. 20), eran mesas de estructura plegable con tablero rectangular de marquetería⁴⁸.

Las mesitas rinconeras, de planta triangular, solían tener tablero de mármol o de marquetería y las de velador, de un solo pie, tablero circular generalmente de mármol.

Gran variedad ofrecían las mesas de juego. Cabría distinguir entre las “de chaquete” y ajedrez, con tablero de marquetería en damero, y aquellas otras destinadas a juegos de naipes. Muy diferentes, por su gran tamaño y complejidad, eran las llamadas mesas de billar o “de trucos”, de forma rectangular y recubiertas de guadamecí o paño fino.

Las mesas de noche, conocidas en el siglo XVIII como mesitas “de cabecera de cama” y mesitas “de retrete”, solían tener tablero de mármol y un compartimento con puertecilla para guardar el orinal.

Los tocadores, finalmente, eran mesas con espejo y diferentes cajones o divisiones para guardar los artículos de aseo.

Escritorios

La complejidad tipológica caracterizaba los muebles de escribir. Además del tradicional escritorio-papelera español, utilizado durante buena parte del siglo XVIII, dos tipos de “papelera” o buró acabarían imponiéndose en la Corte en tiempo de Carlos III por influencia de los modelos franceses *à abattant* y *à cylindre*. Corresponde el primero de ellos a la papelera o escritorio vertical de tapa abatible (fig. 21). Apoyada sobre una mesa o soporte llamado “pie de encaje”, muestra generalmente tres cajones en el frente, tapa abatible o “trampa” utilizada para escribir, y diferentes gavetas o cajoncillos en su interior para guardar papeles⁴⁹. El segundo tipo, imitado en Madrid con gran éxito, fue la denominada papelera “de tambor” o “cilindro”. Conocida también como “mesa de tambor”, suele presentar uno o dos cajones en el frente y una tapa enrollable encima, a manera de persiana, que cubre las gavetas interiores y el plano de escritura bajo un cuarto de cilindro⁵⁰. La papelera en forma de armario, cerrada con dos puertas y apoyada sobre una mesa, alcanzaría asimismo gran difusión.

A los tipos reseñados se ha de añadir la “mesa escribanía” o de despacho, también denominada “mesa para escribir” con cajones (fig. 21). Derivada del *bureau plat* francés, designaba a la mesa de superficie plana con el tablero generalmente recubierto de tafilete o badana y provista de dos o tres cajones en el faldón.

Cómodas

Entre los muebles de filiación francesa han de incluirse las cómodas (fig. 22). De estructura abombada o prismática, su frente solía ocuparse con dos o tres grandes cajones. Carentes de mármol y habitualmente marqueterizadas, el tablero superior recibía similar tratamiento que el frente y los costados.

Mueble híbrido era la cómoda-escritorio. Formado por una cómoda a la que se ha superpuesto un cuerpo para escribir con tapa abatible o cubierta de tambor, este tipo de mueble alcanzaría gran difusión en época carolina.

Armarios

Los armarios y guardarropas (fig. 23) eran muebles de carpintería moldados y tallados con cuarterones en sus frentes y costados. Utilizados para guardar ropa y otros objetos, solían tener dos puertas y diferentes estantes o vasares en su interior. Pintados, o de madera vista, se remataban con copetes tallados y florones.

Los aparadores eran armarios bajos y alargados, con dos puertas por lo general, donde se guardaba la vajilla y todo lo necesario para el servicio de mesa.

Los “cajones rinconeros”, identificados con las rinconeras o *encoignures* francesas, eran armarios marqueterizados de forma triangular, con puerta y tablero de mármol, destinados a ocupar el ángulo de una sala.

Los “escaparates”, conocidos también como “urnas”, eran armarios con puertas y costados de vidrio para exhibir objetos menudos y delicados.

Los estantes, finalmente, eran armarios con anaqueles y puertas guarnecidas de alambre para colocar libros y papeles.

Espejos

Los espejos formaban parte fundamental en la decoración de salones y gabinetes. El “tremó” -del francés *trumeau*- (fig. 24) era un espejo alto y estrecho, de marco tallado, colocado sobre consolas y chimeneas. La “cornucopia”, en cambio, designaba a un pequeño espejo de marco tallado y dorado con dos mecheros de metal en su parte inferior.

Similares a los marcos de espejo eran los marcos para pinturas en madera tallada y dorada.

Muebles varios

Biombos y “mamparas” o pantallas de chimenea (fig. 25), cubiertos de seda, guadamecí o papel chinesco -para

los biombos se emplearon además paneles de laca-, figuraban asimismo entre los tipos habituales de mueble.

Para finalizar, cabría señalar la existencia de pequeños muebles portátiles como cofres guardajoyas, cajitas escribanía y de camino, costureros, telares para bordar, atriles y cajas de reloj (fig. 26). A ellos podrían añadirse los reclinatorios y las denominadas cajas de retrete y de bidé, frecuentemente utilizadas en viajes y desplazamientos.

LOS ARTÍFICES DEL MUEBLE. EBANISTAS Y TALLISTAS DE LA REAL CASA

Reinado de Felipe V

Numerosos fueron los ebanistas y entalladores que sirvieron a la Real Casa en tiempo de Felipe V. Entre los más antiguos figura José Fernández Santfín, que había sido nombrado entallador y ensamblador de la Casa del Rey el 8 de febrero de 1697, por fallecimiento de Miguel Sardinero⁵¹, y cuyas últimas noticias datan de 1717⁵².

Manuel Fernández Carrillo, nombrado ebanista de la Real Casa de S.M. el 28 de septiembre de 1703, sirvió como ebanista de Obras Reales hasta 1728, año de su muerte⁵³.

Manuel Bautista Hernández obtuvo la plaza de ebanista de Obras Reales del Alcázar de Madrid, vacante por fallecimiento de Manuel Fernández Carrillo, el 11 de febrero de 1729 con un salario anual de 112.500 maravedíes. El 10 de diciembre de 1733 se le despachó cédula de examinador y veedor perpetuo del Gremio de Ebanistas de la Corte, gracia que también había sido concedida a sus antecesores Juan de Zuazo, en 1672, y Manuel Fernández Carrillo. Ebanista de Cámara de S.M. y Obras Reales sería nombrado ensamblador y entallador de la Real Casa de S.M. el 6 de marzo de 1738 en sustitución de Melchor Rodríguez. El 10 de diciembre de 1738 le sería concedida plaza supernumeraria de ayuda de la Furriera. Falleció probablemente en 1739⁵⁴.

Gregorio Rodríguez fue nombrado entallador de Cámara del rey Luis I el 6 de marzo de 1724⁵⁵.

A Domingo Arias se le concedió el título de ebanista y entallador de la Real Casa de la Reina Isabel Farnesio el 19 de febrero de 1730, apareciendo como ensamblador y ebanista de la misma en 1748. Alegaba entre sus méritos haber servido como carpintero de la Furriera a la Reina Viuda Luisa Isabel de Orleans en la jornada de Irún del año 1725⁵⁶.

Manuel Francisco Fernández figuraba en 1736 como maestro ebanista de la Real Casa de la Reina Isabel Farnesio, como así indica una cuenta, certificada en Madrid el 20 de marzo de 1736, por diferentes mesas

embutidas de maderas finas y otras obras con destino a los Reales Sitios de San Ildefonso, San Lorenzo, El Pardo y Aranjuez⁵⁷.

Alonso de Flores aparecía asimismo en 1736 como maestro entallador de la Real Casa de la Reina. Así consta en una cuenta, presentada en Madrid el 19 de marzo de 1736, por el importe de diferentes camas, sillas y sitios para los Reales Sitios⁵⁸.

Francisco Gómez fue nombrado ebanista y entallador de Cámara del Príncipe –futuro Fernando VI– el 6 de junio de 1737⁵⁹.

A Diego Pablo de Quintana se le otorgó el título de ebanista y entallador supernumerario de la Real Casa el 12 de febrero de 1739⁶⁰.

Juan Francisco Bretón, finalmente, obtuvo plaza de ebanista y entallador de la Real Casa de S.M., por fallecimiento de Manuel Bautista (Hernández), el 11 de abril de 1739⁶¹.

Bernardo Ruesta, Nicolás Argüelles y José Trul figuran entre los tallistas que trabajaron para el Real Sitio de San Ildefonso.

Bernardo Ruesta –ensamblador, tallista y adornista– solicitaría en 1733 el nombramiento como ensamblador y tallista de la Real Casa y Sitios Reales, además de plaza supernumeraria de ayuda de la Furriera. Alega como mérito estar ejecutando en ese momento diferentes mesas, chimeneas y adornos de talla para la *Galería de Poniente y Gabinetes* del Real Alcázar de Madrid según los dibujos y trazas dados por Jean Ranc, pintor de Cámara de Felipe V⁶². En otro memorial, fechado en 1735, afirma haber colaborado con Bartolomeo Steccone, tallista y escultor genovés, en diferentes modelos de mesas y adornos de cornisas para los salones nuevos del Real Palacio de San Ildefonso⁶³. Falleció antes del 8 de abril de 1738⁶⁴.

Nicolás Argüelles, maestro tallista, en un memorial fechado en 1736 dice haber trabajado catorce años en las reales obras, diez en las de Valsaín y cuatro en las del Real Sitio de San Ildefonso, adjuntando memoria pormenorizada de los diferentes trabajos realizados para este último palacio⁶⁵.

El maestro tallista José Trul, activo en 1735⁶⁶, colaboró durante más de catorce años en la ejecución de las principales obras de talla del Real Sitio de San Ildefonso⁶⁷.

A estos nombres se ha de añadir el de Matías Pérez –profesor de arquitectura–, nombrado tallista supernumerario de la Real Casa de S.M. el 24 de enero de 1744⁶⁸.

Reinado de Fernando VI

Al servicio de Fernando VI estuvieron José Rodríguez, que había sido nombrado ebanista de Cámara

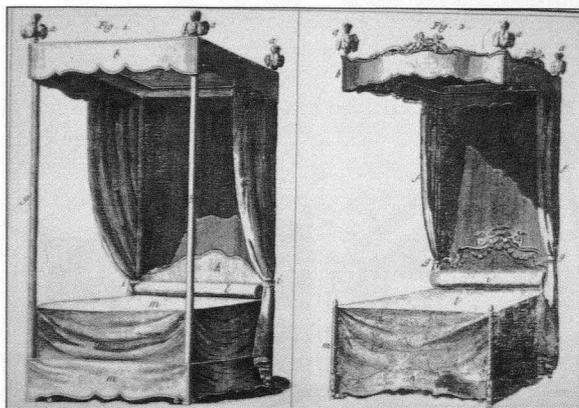


Fig. 17. Cama de pilares (izquierda), cama imperial (derecha). *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.*

de S.A. el 9 de julio de 1743⁶⁹; Manuel Rodríguez, nombrado ebanista supernumerario de la Real Casa de S.M. el 3 de junio de 1746⁷⁰; y Antonio de Nieba, a quien se otorgó plaza de ebanista de Obras Reales, por fallecimiento de Manuel Bautista Hernández, el 6 de octubre de 1746 y que tuvo a su cargo la conservación de los relicarios de ébano y palosanto de la Real Capilla⁷¹. Juan Lipi, fallecido probablemente en 1765, fue ebanista de la Real Casa de la Reina Madre Isabel Farnesio⁷².

Especialmente relevante fue la figura de José López, en activo desde comienzos del reinado de Fernando VI hasta 1798, año de su muerte. El 12 de septiembre de 1754 se le despachó el título de maestro ebanista de la Real Casa de la Reina Bárbara de Braganza, siéndole conferida, por real orden de 10 de enero de 1766, la plaza de ebanista de la Real Casa de la Reina Madre Isabel Farnesio, vacante por fallecimiento de Juan Lipi, con un sueldo de 3.650 reales al año. Fue suegro y abuelo, respectivamente, de los también ebanistas de la Real Casa José y Pablo Palencia⁷³.

Se ha de destacar también a Santos Ramos del Manzano, arquitecto-tallista de la Casa del Rey, fallecido en 1768 tras treinta y cuatro años de servicio y a quien sucedería en el cargo su hijo José Ramos del Manzano⁷⁴.

Reinado de Carlos III

Durante el reinado de Carlos III, el Taller de Ebanistas del Real Palacio Nuevo de Madrid, fundado oficialmente el 2 de abril de 1764, tuvo como maestro director al ebanista flamenco José Canops, recayendo su dirección artística en los adornistas italianos Matías Gasparini y Juan Bautista Ferroni⁷⁵.

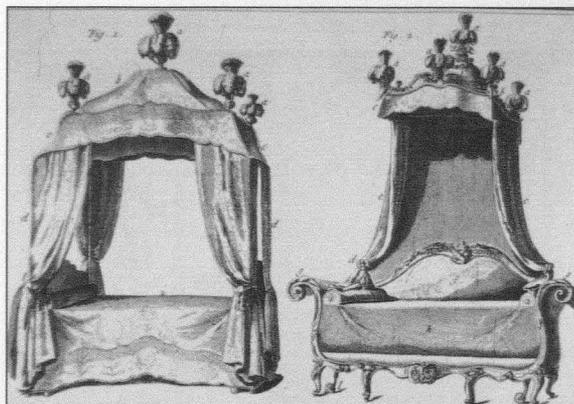


Fig. 18. Cama a la polonesa (izquierda), cama en forma de canapé (derecha). *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.*

Natural de Montzen, provincia de Limbourg –obispo de Lieja-, José Canops fallecería en Bruselas el 16 de abril de 1814. Nombrado ebanista de la Real Casa el 8 de junio de 1769 con un sueldo de 60 reales diarios, permaneció en activo desde 1760 hasta 1781, año de su jubilación. Tras veintinueve años de servicio solicitó permiso para retirarse a su patria, jubilándose el 21 de agosto de 1781 con 15 reales diarios de pensión. Entre sus obras maestras figuran los muebles que, según dibujos de Matías Gasparini, ejecutó para los *Gabinetes de Maderas de Indias* y la *Pieza de Vestir* o *Pieza de Parada* del Nuevo Real Palacio⁷⁶.

A sus órdenes trabajaron diversos oficiales de origen alemán, como Pablo Buesgens –primer oficial del Taller-, Felipe Lieser y Teodoro Onzell. Pablo Buesgens y Felipe Lieser vinieron de París, llamados por José Canops, en 1763. Dieciocho años después, en 1781, aún permanecían como oficiales del Taller de Ebanistas⁷⁷.

Teodoro Onzell, que trabajó de oficial durante más de catorce años, sucedería a Canops en 1781 como maestro ebanista del Taller. Nombrado ebanista de la Real Casa el 11 de julio de 1782 con un jornal de 30 reales diarios, permanecería como maestro director del Taller desde el 22 de agosto de 1781 hasta el 29 de mayo de 1804, fecha de su jubilación⁷⁸.

De procedencia centroeuropea fueron también los oficiales ebanistas del Taller Courlas Ecquy, Mateis Julien, Gorge Lutter, Philippe Herolt, Luis Pogenschitz y Conrad Jansen, cuyas firmas aparecen, junto a las de Esteban Castilblanque y Tomás S.^{1.a} María, en un documento del año 1769⁷⁹. Esteban Castilblanque se jubilaría en 1797 tras treinta y cuatro años ininterrumpidos de servicio⁸⁰.

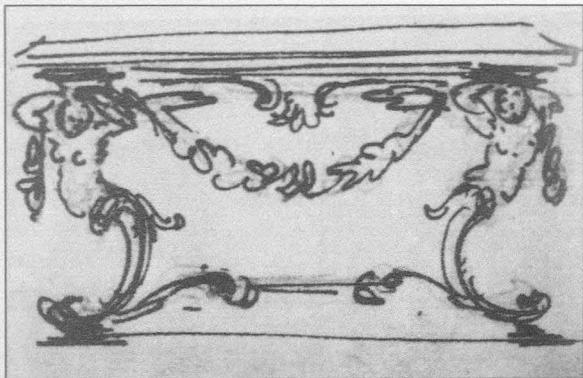


Fig. 19. Consola. Dibujo de Filippo Juvarra, hacia 1730. Biblioteca Real de Turín.

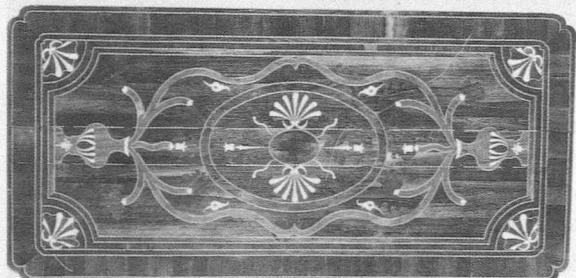
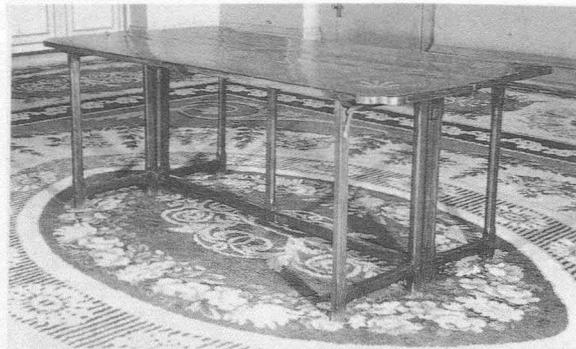


Fig. 20. Mesa de doblar. Madera de nogal y marquetería. Manuel Francisco Fernández, 1735-36. Palacio Real de Madrid.

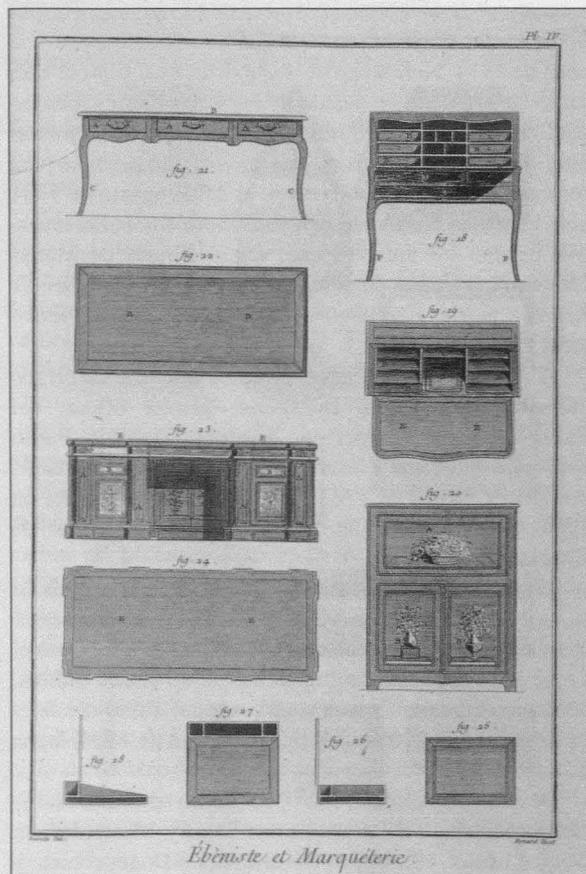


Fig. 21. Escritorios. Papelera de tapa abatible (figs. 18 y 19), mesa escribanía (figs. 21 y 22). Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.

Bajo la dirección del primer arquitecto Francisco Sabatini trabajaron para la Real Casa los ebanistas José López y José Palencia, el entallador y ensamblador de nogal Pedro de Flores y el tallista José Ramos del Manzano.

José López, a quien nos referimos anteriormente⁸¹, desarrolló durante el reinado de Carlos III una intensa labor como maestro ebanista de la Real Casa de S.M., siendo numerosas las cuentas por él presentadas en este período⁸².

José Palencia, sobrino y yerno de José López, fue nombrado ebanista de la Real Casa el 20 de diciembre de 1770. El 15 de mayo de 1772 se le concedieron los honores de mozo de oficio de la Furriera, otorgándosele el título de ayuda honorario de la misma el 2 de agosto de 1787. Fallecido el 25 de febrero de 1789, sirvió como maestro por espacio de veinte años en el Taller del Príncipe, luego Carlos IV. Fue padre del también ebanista de la Real Casa Pablo Palencia⁸³.

Pedro de Flores, quien presentó varias cuentas entre los años 1761 y 1765, figura como maestro entallador y ensamblador de nogal de la Reina Madre Isabel Farnesio⁸⁴.

José Ramos del Manzano fue nombrado, finalmente, tallista de la Real Casa, por fallecimiento de su padre Santos Ramos del Manzano, el 4 de junio de 1768. En

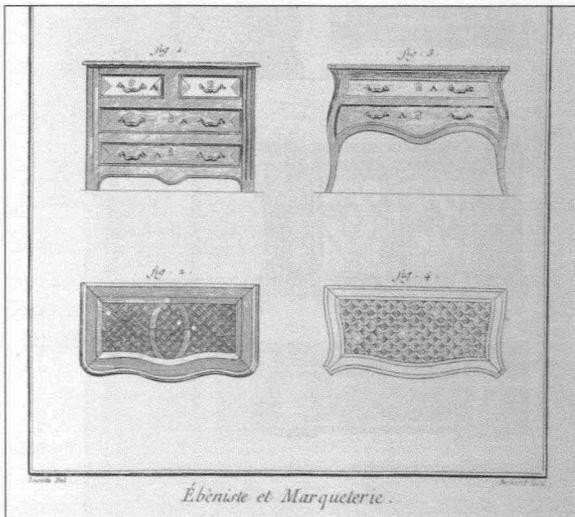


Fig. 22. Cómодas. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

1793 elevó una instancia al rey Carlos IV solicitando se le concediese algún sueldo fijo, petición que le fue denegada el 4 de abril de ese mismo año⁸⁵.

Otros artífices extranjeros dirigidos por Francisco Sabatini fueron los ebanistas germanos José Esteban Lionart y Nicolás Braun, los tallistas franceses Jorge Balze, Baltasar Angelot⁸⁶ y Juan Maurat⁸⁷, y el también tallista italiano Antonio Chiani⁸⁸.

José Esteban Lionart, que había servido como ebanista del embajador de Portugal, se encontraba en Madrid trabajando para el rey hacia 1760⁸⁹.

Nicolás Braun vino de París en 1763 y, tras permanecer durante tres años en el taller de José Canops, pasó después a trabajar a las órdenes de Sabatini, como así confirma un documento del año 1781⁹⁰.

Jorge Balze fue nombrado tallista de la Real Casa el 5 de enero de 1770. En el memorial presentado al efecto dice haber trabajado en diversas obras de talla del Real Palacio Nuevo bajo la dirección de Matías Gasparini, Francisco Sabatini y Antonio Rafael Mengs⁹¹. Activo todavía en 1802, como así indican dos cuentas presentadas en Madrid el 28 de julio de ese año, fallecería pocos meses después⁹².

Reinado de Carlos IV

Ya en época de Carlos IV dos importantes talleres de ebanistería, ubicados ambos en el Real Palacio de Madrid, funcionaron de forma paralela: por un lado, el

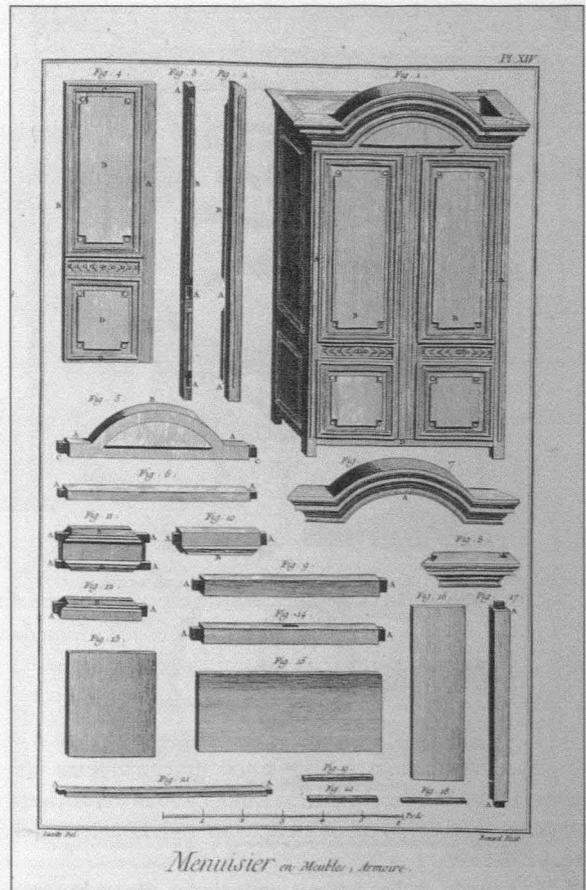


Fig. 23. Armario. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. VII, "Menuisier en meubles", París, 1769.*

ya mencionado Taller de Ebanistas del Real Palacio Nuevo; por otro, el perteneciente al antiguo Taller del Príncipe, denominado ahora Real Taller, Taller Reservado del Rey o Taller de Cámara.

El primero de ellos, conocido también como "Taller de Ebanistas de la Fábrica del R.¹ Palacio" y "Taller dependiente de las R.^s obras de Palacio nuevo"⁹³, tuvo como directores a los ebanistas alemanes Teodoro Onzell, anteriormente citado⁹⁴, y Juan Harzenbusch.

Natural de Sebvadorf (*sic*), electorado arzobispado de Colonia, Juan Harzenbusch fue nombrado maestro ebanista de la Real Casa el 9 de agosto de 1802. Por real orden de 29 de mayo de 1804 sucedió a Teodoro Onzell como maestro ebanista del Taller con 30 reales diarios de jornal. Falleció antes del 14 de enero de 1819⁹⁵. Fue padre del también ebanista de la Real Casa Antonio Harzenbusch⁹⁶.

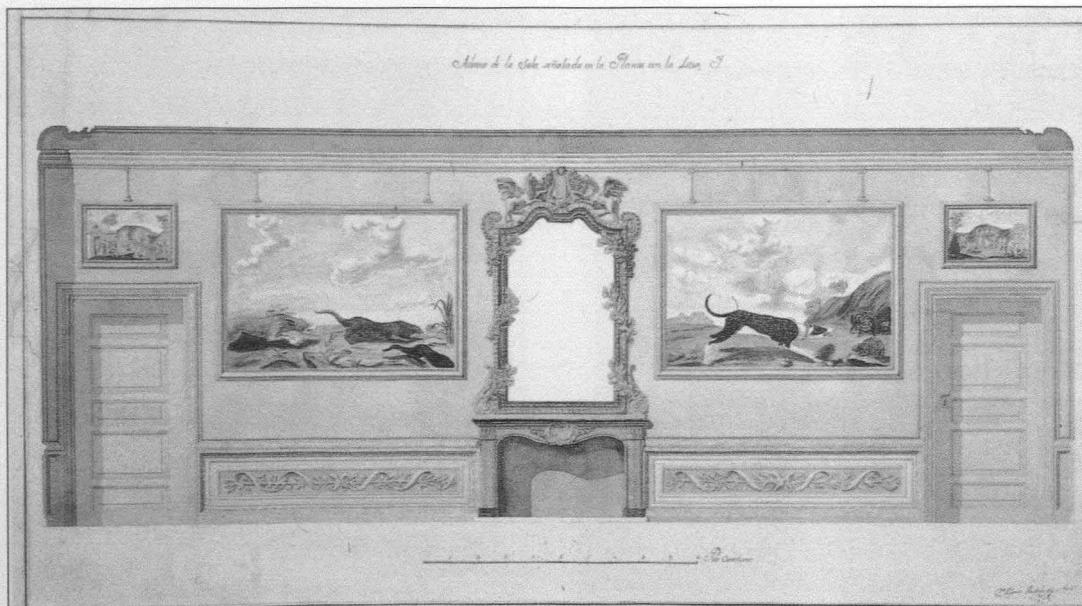


Fig. 24. Frente de un salón con tremó y chimenea. Dibujo de Alfonso Rodríguez, hacia 1776. Colección particular.

Cayetano y Juan Liser –hijos probablemente de Felipe Lieser (o Liser)-, Carlos Dávila y Juan Pérez figuraban en 1806 como oficiales del Taller de Ebanistas del Real Palacio⁹⁷.

El segundo de los talleres enunciados, llamado también Taller del Rey o “Taller Reservado de Cámara”⁹⁸, fue creado por Carlos IV siendo aún príncipe de Asturias. Tuvo como primer director al maestro ebanista José Palencia⁹⁹, sucediéndole en el cargo los maestros Juan Arellano y José Quintana.

Juan Arellano fue nombrado maestro ebanista del Taller Reservado de S.M., por fallecimiento de su primo José Palencia, el 1 de marzo de 1789 con un sueldo anual de 11.000 reales de vellón. El 20 de agosto de 1798 se le concedieron los honores de mozo de oficio de la Furriera. Natural de la villa de Bolaños, obispado de Calatrava, murió en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial el 28 de agosto de 1807¹⁰⁰.

José Quintana sirvió como oficial ebanista del Taller de Cámara Reservado desde el 9 de noviembre de 1793 hasta el 4 de septiembre de 1807 en que, por fallecimiento de Juan Arellano, fue nombrado maestro ebanista del mismo con un sueldo de 11.000 reales anuales. Nacido en la villa de Meira, provincia de Lugo, en 1767, moriría en Madrid el 13 de septiembre de 1843 a los setenta y seis años de edad¹⁰¹.

Entre los oficiales ebanistas que trabajaron para el Real Taller cabría mencionar a Rafael Treceño, que en 1789 figuraba como oficial más antiguo¹⁰²; José

Carbajal, que aparece como oficial en 1800¹⁰³; Angel Maeso, que fue nombrado oficial el 3 de septiembre de 1800¹⁰⁴ y Manuel Rodríguez, que obtuvo plaza de oficial ebanista en 1801¹⁰⁵. A estos nombres podríamos añadir los de Manuel Sanz, Carlos Rodríguez, Rafael Sánchez, Juan Rodríguez y Benito Lorenzo que, junto a Rafael Treceño, figuraban, en diciembre de 1794, como oficiales del Taller dirigido por el maestro ebanista Juan Arellano¹⁰⁶.

Al margen de los ebanistas vinculados a los talleres reales, hemos de citar también a los maestros ebanistas de la Real Casa José López y Pablo Palencia.

Con una dilatada trayectoria profesional, el veterano ebanista José López, fallecido en 1798, ejecutaría excepcionales piezas de mobiliario durante el reinado de Carlos IV¹⁰⁷.

Pablo Palencia –hijo de José Palencia y nieto de José López- fue nombrado maestro ebanista honorario de la Real Casa el 28 de agosto de 1797 y de pleno derecho el 22 de julio de 1799 por fallecimiento de su abuelo. Ebanista de la Real Casa, Capilla y Cámara, se le concedieron los honores de mozo de oficio de la Furriera el 24 de febrero de 1807¹⁰⁸. Falleció el 15 de diciembre de 1813¹⁰⁹.

Fuera del círculo cortesano se ha de mencionar al ebanista alemán Medardo Arnot. Establecido en la ciudad de Toledo, trabajaría para el cardenal primado¹¹⁰ desde 1790 aproximadamente ejecutando todas las obras necesarias para el Palacio Arzobispal y la catedral. Dirigió

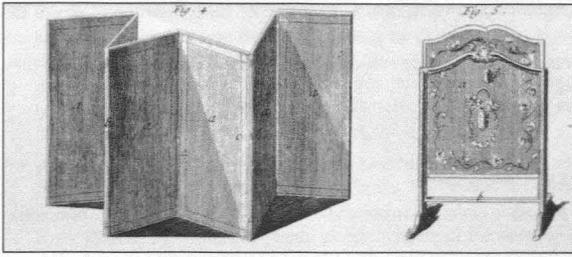


Fig. 25. *Biombo y mampara de chimenea*. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IX, "Tapissier", París, 1771.*

sucesivos memoriales al rey –el último de ellos fechado en Aranjuez el 28 de mayo de 1793- solicitando título honorario de ebanista de Cámara sin sueldo¹¹.

Miguel Rodríguez y Manuel Medina de la Fuente –además de los ya citados José Ramos del Manzano¹¹² y Jorge Balze¹¹³- figuran entre los tallistas que trabajaron para la Real Casa en tiempo de Carlos IV.

Miguel Rodríguez, quien dice haber ejecutado diferentes obras desde el año 1752, fue nombrado tallista de la Real Casa el 1 de enero de 1787¹¹⁴.

A Manuel Medina de la Fuente –profesor adornista, tallista y ebanista según se define él mismo- se le otorgó plaza de tallista de la Real Cámara, con los mismos honores que gozaban los escultores de Cámara, el 7 de agosto de 1802. Hijo del tallista Mateo Medina, nació en Madrid en 1750, falleciendo en esa ciudad el 1 de agosto de 1824 a la edad de setenta y cuatro años¹¹⁵.

Al servicio del rey estuvieron también los tallistas Tomás de Castro –profesor escultor y adornista en la Corte¹¹⁶ y Francisco Matas –barcelonés afincado en Madrid-, como así confirman sendos documentos fechados el año 1797¹¹⁷.

NOTAS

* Al profesor José Rogelio Buendía, por su entusiasta dedicación a la Historia del Arte y a la Universidad Española.

¹ Sobre la *corporation des menuisiers-ébénistes* de París en el siglo XVIII véase Pierre VERLET, *L'art du meuble à Paris au XVIII^e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1958, pp. 9-33.

² Sobre el origen del gremio y su evolución histórica escribe Eugenio Larruga en 1789: "El gremio de entalladores, y ensambladores se gobernó por sus ordenanzas aprobadas por los años de 1588, y a este gremio se unió después el de ebanistas, por cuya circunstancia forman hoy todos un cuerpo, o gremio en el concepto del público; y con el motivo de esta unión se adicionaron dichas ordenanzas con la aprobación correspondiente en el año de 1675, y a ambas ordenanzas agregaron 15 capítulos, que se aprobaron en primero de Marzo de 1748, dexando los anteriores en su fuerza, y vigor". Eugenio LARRUGA, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, tomo IV, en Madrid, por Don Antonio Espinosa, año de MDCCLXXXIX, p. 217.

Una más detallada información, incluido un extracto de las ordenanzas aprobadas al gremio el 1 de marzo de 1748, nos ofrece en sus *Memorias* la Real Sociedad Económica de Madrid. *Memorias de la Sociedad Económica*, tomo II ("Memorias de Artes y Oficios"), Madrid, por Don Antonio de Sancha, MDCCLXXX, pp. 47-53. Sobre la historia del gremio en el siglo XVIII véase Ángel LÓPEZ CASTÁN, "El Gremio de Ebanistas de Madrid en el siglo XVIII", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXI, 1998, pp. 201-215.

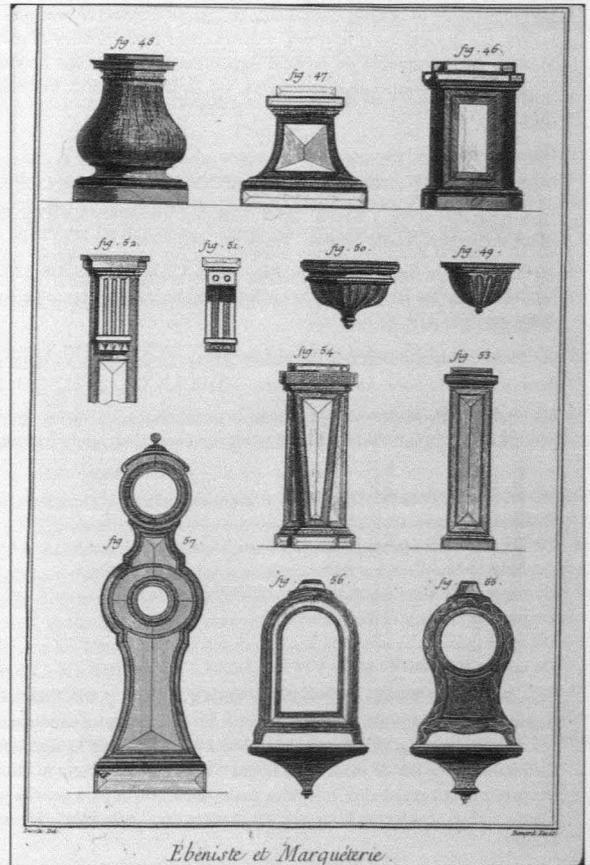


Fig. 26. *Pedestales y cajas de reloj*. *Encyclopédie Diderot y D'Alembert. Recueil de planches, vol. IV, "Ébénisterie-marqueterie", París, 1765.*

³ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. (...) Compuesto por la Real Academia Española, tomo III, en Madrid, en la Imprenta de la Real Academia Española: por la Viuda de Francisco del Hierro, año de 1732 (edición facsímil: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, vol. 2, D-Ñ, Madrid, Editorial Gredos, 1969), p. 355.*

⁴ *Ibidem*, p. 497.

⁵ *Ibidem*, p. 490.

⁶ *Memorias de la Sociedad Económica*, MDCCLXXX, p. 120; LÓPEZ CASTÁN, 1998, p. 203.

⁷ Juan José JUNQUERA Y MATO, "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX", en *Mueble español, estrado y dormitorio* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 142-143.

⁸ *Memorias de la Sociedad Económica*, MDCCLXXX, pp. 208-220. Véase también Angel LÓPEZ CASTÁN, "Los gremios de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXVII, 1989, pp. 370-379.

⁹ *Memorias de la Sociedad Económica*, MDCCLXXX, p. 210; LÓPEZ CASTÁN, 1998, p. 210.

¹⁰ *Memorias de la Sociedad Económica*, MDCCLXXX, pp. 212-213; LÓPEZ CASTÁN, 1998, pp. 210-211.

¹¹ En el siguiente cuadro se especifican las cantidades, en reales de vellón, que el gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid hubo de satisfacer en 1775 por cada carro de madera introducido en la Corte:

	Rs. ms.
"Siendo de madera de nogal.....	8
De álamo negro	8
De álamo blanco, peral y raíz de olivo	6
De fresno	6
De madera de pino, en quartones y alfargías	6
De pino de Soria y Gálvez, en tablas	13.....17
De aya.....	14
De encina o fresno en pinas y rayos.....	10"

Memorias de la Sociedad Económica, MDCCLXXX, p. 98; LÓPEZ CASTÁN, 1989, p. 350.

Sobre el uso de algunas de estas maderas en determinados muebles, las ordenanzas aprobadas al gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid el 1 de marzo de 1748 disponían lo siguiente: "que las sillas, taburetes, siales, catres, canapés de pie de cabra o de otra forma, hayan de ser de madera de nogal o aya, y no de álamo ni aliso, aseverando la misma ordenanza que estas últimas maderas sólo pueden servir para marcos moldados, pilastras, pedestales, cofres para guarda joyas, papeleras, tocadores, cielos imperiales y otras obras semejantes, a que el álamo y aliso se adaptan bien, por ser madera dócil para ello". *Memorias de la Sociedad Económica*, MDCCLXXX, p. 219; LÓPEZ CASTÁN, 1998, p. 203.

¹² Véase la lista alfabética que de las maderas de Francia usadas en ebanistería ofrece André-Jacob ROUBO en su tratado *L'Art du Menuisier Ébéniste* (tercera sección de la tercera parte de *L'Art du Menuisier*), à Paris, de l'Imprimerie de L.F. Delatour, MDCCLXXIV, pp. 782-786.

Respecto a la composición de los tintes y a la manera de teñir las maderas, véase ROUBO, MDCCLXXIV, pp. 792-799.

¹³ JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 143-144. De gran interés informativo es la lista alfabética de maderas de Indias publicada por Roubo en su tratado de ebanistería: "Table Alphabétique des Bois étrangers connus sous le nom de *Bois des Indes*, et qui sont propres à l'Ébénisterie; leurs couleurs, leurs qualités, dures ou tendres, ou aromatiques, et le nom des Pays où ils croissent". ROUBO, MDCCLXXIV, pp. 768-781.

¹⁴ A.G.P. (Archivo General de Palacio), Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1010, expedientes 11 a 33.

Una relación fechada en Madrid el 27 de noviembre de 1787 da cuenta de las maderas finas, tanto españolas como de Indias, existentes a la sazón en los almacenes del Real Palacio Nuevo en la Florida. Las maderas comprendidas en la lista —empleadas "por los ebanistas de S.M. en hacer armarios, mesas, papeleras, marcos, R.¹ Gavinete, y otras obras así lisas como de embutido"— eran las siguientes: caoba, ébano blanco y negro, gateado, cerezo, guayacán, cocobolo, hierro, moradillo, brasilete, enebro, naranjo, cerilla, doradillo, almendro, acamoá, majagua, sabina, serpentin, castaño, canedonza, pajeado, sándalo, ríjolillo, rosa ordinaria, roble, cañariete, cañapistola, plomacio, manzanillo, motal, guapayo, jualacamillo, morito, morabe, cedro macho, tándalo, narra, mangachapri, malaoya y narracón. *Razón individual de las clases de maderas finas que hay existentes en los Almacenes de esta R.¹ Fábrica de Palacio nuevo*. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1010, exp. 25.

¹⁵ Así lo indica la siguiente relación, firmada por el ingeniero director don Luis Huet, fechada en La Habana el 7 de noviembre de 1783:

"Relación de las maderas q.^e pueden colectarse de esta Ysla de Cuba además de la caoba p.^a puertas, ventanas, muebles y embutidos.

Aunq.^e las ácanas son mui útiles se dejan por las más ordinarias.

El nazareno, madera verdaderam.^{te} morada, suele encontrarse en los Montes de Aguas Verdes y en Quivicán de 1/6 hasta 1/3 de grueso, pero en Cartagena es más abundante. Es mui útil p.^a embutidos y matices de muebles.

El quajayto, de color amarillo.

El cerillo, de color pajizo y veteado.

El ramón es útil por lo veteado, y símil de la caña de Yndias.

La mora, color amarillo, de flor de abrojo.

El manzanillo, color de zera amarilla.

El ébano carbonero, color de azabache.

El blanco, que se nomina ceniciento y veteado.

La majagua es también madera q.^e puede suplir.

El bracitete (*sic*), q.^e se halla en las costas de Baracoa, y con éste se haze la tinta carmesí.

En el Reyno de Nueva España se halla el gateado, q.^e es una madera utilísima y hermosa para muebles".

A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1010, exp. 22.

¹⁶ *Ibidem*.

- 17 Desde Filipinas se condujeron a España, con destino al Gabinete del Príncipe de Asturias –futuro Carlos IV–, diferentes maderas, “todas exquisitas”, cuyos nombres son detallados en tres relaciones, firmadas por don Luis Huet, fechadas en Cádiz el 25 de abril de 1788. La lista completa de dichas maderas, procedentes de Manila en los buques de la Real Compañía de Filipinas, es la siguiente: banaba, palomaría, tándalo, lanutan, cala-mansalay, hiloganco, caña pistola, amogui, bolonita, dongón, fanguile, quiebra hacha colorada y amarilla, topizeran, granadillo, cocobolo, supilote, nazareno, guapinote, bobo, molabe costero, nublín, bancal y narra. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1010, exp. 26.
- 18 Así lo confirma una cuenta, fechada en Lisboa el 25 de febrero de 1781, relativa al importe de varias maderas finas compradas en Portugal para el Príncipe de Asturias por el conde de Fernán Núñez. En la lista se incluían las siguientes maderas: “Espinheiro, bitiá, tisco das Ilhas (en Lisboa cedro), pao ferro, lenho ferro, lenho ferinais (cicopira), angelim, palma (palhinha), murta, amarello do Pará, madeira tinta de Angola (picongro), roxo, roxo de Pernambuco, évano, violete, violete de Pernambuco, gateado, acacio de Pernambuco, Gonzalo Alvez, Gonzalo Alvez Taixato, pao de tinta do Pará, gíalho de cajá, salsafra, jeestre do Brasil (louro), jannino do Brasil (rabuxe), coco, pao arco, carvoeiro, caixa o azúcar tremida”. *Cuenta de las Maderas compradas para S.A. con expresión de sus nombres, su costo reducido el peso y moneda de Portugal al de España, gastos causados con este motivo y el de su conducción hasta Madrid en diez y seis carros que salieron de Aldea Gallega en 21 de Febrero de 1781*. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Príncipe*, legajo 47¹, exp. 3.
- 19 *Memorias de la Sociedad Económica*, MDCCLXXX, pp. 216-217; LÓPEZ CASTÁN, 1998, pp. 211-212. Sobre las herramientas de ebanistería y su descripción consúltese ROUBO, MDCCLXXIV, pp. 802-811.
- 20 *Relación jurada que yo Theodoro Oncell, Evanista de las obras del R.¹ Palacio nuevo, doy de las herram.^{tas} con que se está sirviendo actualm.^{te} el Taller de mi cargo pertenecientes a d.^o Jph Canops, según su prudencial valor y estado de servicio dividido en las clases sig.^{tes}*. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- 21 Fuente de primera mano para el conocimiento de las diferentes técnicas de carpintería y ebanistería durante el siglo XVIII es el tratado del francés André-Jacob ROUBO *L'Art du Menuisier*, publicado en París entre 1769 y 1775, cuya tercera parte –secciones segunda y tercera– dedica a la fabricación de muebles. Dichas secciones llevan por título, respectivamente, *L'Art du Menuisier en Meubles* y *L'Art du Menuisier Ébéniste*, à Paris, de l'Imprimerie de L.F. Delatour, MDCCLXXII-MDCCLXXIV. Gran interés ofrecen también los artículos contenidos en la *Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers Mécaniques*, tomo II, à Paris, Chez Panckoucke; à Liège, Chez Plomteux, MDCCLXXXIII, artículo “Art de l'ébénisterie-marqueterie”, pp. 300-329; tomo IV, MDCCLXXXV, artículo “Art de la Menuiserie”, apartado II (“De la menuiserie en meubles”), pp. 680-706. Los grabados que sirven de ilustración al texto aparecen insertos, respectivamente, en los tomos II y III del *Recueil de Planches de l'Encyclopédie, par ordre de matières*, à Paris, Chez Panckoucke; à Liège, Chez Plomteux, MDCCLXXXIII-MDCCLXXXIV. Véase también la completa información que sobre dichas técnicas, y tomando como referencia el tratado de Roubo, proporciona Pierre VERLET, *Les meubles français du XVIII^e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 66-76, 122-134. Sobre los aspectos técnicos que caracterizan el mueble español del siglo XVIII véase Juan José JUNQUERA Y MATO, “Mobiliario”, en *Las artes decorativas en España II*, “Summa Artis”, vol. XLV, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 434-436.
- 22 VERLET, 1982, pp. 66-67.
- 23 *Ibidem*, p. 122.
- 24 *Ibidem*, pp. 67-68.
- 25 *Ibidem*, pp. 122-124.
- 26 *Ibidem*, pp. 124-125.
- 27 *Ibidem*, pp. 125-126.
Sobre las técnicas de ebanistería propiamente dichas, André-Jacob Roubo, en el *Arte del carpintero ebanista* (1774), distingue tres clases de embutidos: “los unos que se aplican por medio de hojitas delgadas de madera a una armazón lisa del propio material, y es lo que el autor llama *marquetería*: los otros que forman varios compartimientos, donde se representan flores, frutas, animales y figuras, por medio de iguales hojitas incrustadas en un fondo liso de madera: esta segunda especie la llama *mosayca*; y los últimos finalmente, que además de maderas esquisitas, emplean el ébano, la concha, los metales, y las piedras-preciosas”. Pedro RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, *Apéndice a la educación popular. Parte tercera, que contiene un discurso sobre la legislación gremial de los artesanos* (“Tabla de los extractos de las artes y oficios, que se contienen en el tomo III del apéndice a la educación popular”), en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXVI, p. 103. Reproducido en Ángel LÓPEZ CASTÁN, “El tratado de carpintería y ebanistería de André-Jacob Roubo y los extractos publicados por el conde de Campomanes en 1776”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. VI, 1994, p. 243.
- 28 VERLET, 1982, pp. 126-127.
- 29 Sobre los diferentes tipos de barnices, su composición y aplicación véanse *Secretos raros de Artes y Oficios. Obra útil a toda clase de personas*, tomo I (“Diversos secretos pertenecientes a los barnices”), Madrid, Imprenta de Villalpando, 1806, pp. 129-161; tomo II (“Varios secretos pertenecientes a los barnices”), 1806, pp. 144-155; tomo III (“Diferentes especies de barnices, por Mr. Tingry, profesor de química”), 1806, pp. 69-114.
- 30 VERLET, 1982, pp. 68-73; JUNQUERA Y MATO, 1999, pp. 434-435.
- 31 *Secretos raros de Artes y Oficios*, tomo IX (“Secretos pertenecientes al arte de dorador o al dorado de maderas, según los últimos métodos y descubrimientos”), 1821 (Imprenta de Aguado y Compañía), pp. 1-42.
- 32 *Ibidem*, tomo II (“Modo de dorar de oro molido”), 1806, pp. 93-95.
- 33 VERLET, 1982, pp. 129-130. Sobre las lacas de imitación o charoles véase Genaro CANTELLI, *Tratado de barnices, y charoles, en que se da el modo de componer uno perfectamente, parecido al de la China, y muchos otros que sirven a la Pintura, al Dorar, y Abrir, con otras curiosidades*, en Valencia, por Joseph Estevan Dolz, año 1735, pp. 1-23, 42-49. Consúltese también *Secretos raros de Artes y Oficios*, tomo XII (“Modos de hacer varias lacas”), 1807, pp. 49-53.
- 34 Sobre los muebles de charol, imitados en Madrid en época de Felipe V –charolista destacado fue el pintor y dorador de la Real Casa Próspero Mórto-la–, véanse JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 147; JUNQUERA Y MATO, 1999, pp. 434-435; María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, “Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII”, en *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 338-344.

- ³⁵ VERLET, 1982, pp. 127-129; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 144.
- ³⁶ Paulina JUNQUERA DE VEGA, "Muebles franceses con porcelanas en el Palacio de Oriente", en *Reales Sitios*, año III, nº 8, 1966, pp. 29-35; VERLET, 1982, pp. 130-131.
- ³⁷ VERLET, 1982, p. 131. Ramón Lletget, dorador a mate de la Real Casa desde 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. En una instancia presentada en Madrid el 5 de junio de 1815 dice ser "el primer español a quien debe 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 extranjeras, las q.^e hizo para la cama nupcial de V.M. y otros muebles q.^e se llevaron a Barcelona –se refiere a los muebles realizados en 1802 con motivo de la boda del futuro Fernando VII con María Antonia de Nápoles–, y las q.^e haora tiene el honor de presentar a V.M. suplicándole se digné admitirlas". A.G.P., Sección *Personal*, caja 586, exp. 20.
- ³⁸ Sobre la importancia de las sedas en la decoración y amueblamiento de los palacios y residencias reales véanse los trabajos de Juan José JUNQUERA Y MATO, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, parte III "Las obras", pp. 66-161; José Luis SANCHO, "Las sedas de Valencia encargadas por Carlos III para el Palacio Real de Madrid", en *Archivo de Arte Valenciano*, año LXXX, 1999, pp. 72-79; José Luis SANCHO, "Vestir Palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid", en *Archivo Español de Arte*, tomo LXXIII, nº 290, 2000, pp. 117-131; Pilar BENITO GARCÍA, "Tejidos y bordados de seda para la Corona española en tiempos de Felipe V", en *El arte en la corte de Felipe V* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Patrimonio Nacional/Museo Nacional del Prado/Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 389-395.
- ³⁹ VERLET, 1982, pp. 74-76. Véanse las láminas grabadas que sobre la tapicería de muebles contiene la *Colección de Estampas de la Encyclopedie Méthodique, por orden de materias*, tomo I, en Madrid, en la Imprenta de Sancha, año de MDCCXCIV. El texto correspondiente a dichas láminas, que no llegó a ser traducido de la obra francesa original, puede consultarse en la *Encyclopédie Méthodique. Manufactures et Arts*, tomo II, à Paris, Chez Panckoucke; à Liège, Chez Plomteux, MDCCCLXXXIV, artículo "Tapis, tapisserie, tapisier", sección III ("Tapisier"), apartado I ("De l'art du Tapisier pour les differents meubles d'usage dans la vie civile"), pp. 219-225.
- ⁴⁰ Sobre la variada tipología del mueble cortesano dieciochesco véanse JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 134-142; Juan José JUNQUERA Y MATO, "El mueble Carlos IV, síntesis de las Bellas Artes", en *Galería Antiquaria*, año XIV, nº 144, 1996 a, p. 30; JUNQUERA Y MATO, 1999, pp. 424-432.
- ⁴¹ Véase la precisa descripción que del estrado hace el escritor costumbrista Juan de ZABALETA, *El día de fiesta por la tarde* (Madrid, 1660), en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (edición de Cristóbal Cuevas García), Madrid, Editorial Castalia, 1983, pp. 350-351. Completa esta información María Paz Aguiló Alonso, "Mobiliario en el siglo XVII", en *Mueble español, estrado y dormitorio* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 106-109.
- ⁴² Véase Juan José JUNQUERA Y MATO, "Salón y Corte, una nueva sensibilidad", en *Domenico Scarlatti en España* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 411-416.
- ⁴³ Francisco Mariano NIPHO, *Cajón de sastrer, literato, o percha de maulero erudito*, tomo IV, en Madrid, en la Imprenta de Miguel Escribano, año de 1781, p. 77.
- ⁴⁴ Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo, y de las Leyes suntuarias de España*, tomo II, Madrid, en la Imprenta Real, 1788, p. 178.
- ⁴⁵ Véase el inventario general de bienes formado en 1789 a la muerte del rey Carlos III. Dicho inventario ha sido transcrito y publicado íntegramente por Fernando FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, *Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790*, tomos I, II y III, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1988-1991 (índice general, vol. III, pp. 301-350).
Los inventarios de bienes de la nobleza complementan la información aportada por los inventarios reales. Dada su variedad y riqueza cabría mencionar el perteneciente a don Simón de Aragorri y Olavide, marqués de Yranda, formado en Madrid el 31 de julio de 1777. A.H.P.M. (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), *prot.* 21.653, fols. 910-959 vº. Sobre la relación de muebles y objetos de arte contenidos en dicho inventario véase Ángel LÓPEZ CASTÁN, "La colección de bienes muebles del marqués de Yranda y la renovación del gusto en el Madrid ilustrado", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLV, 1991, pp. 139-158.
- ⁴⁶ Véase al respecto la abundante documentación, en su mayor parte inédita, que de los diferentes reinados conserva el Archivo General de Palacio.
- ⁴⁷ El bastidor imperial podía pender también de cuatro cordones o hierros sujetos al techo, como así indica el *Diccionario de Autoridades* en la definición que da del término "cielo de cama": "La parte superior de la colgadura, hecha a medida de lo ancho y largo de la cama, que sirve como de techo para cubrirla, y se pone sobre quatro pilares, o pendiente (si es Imperial) de quatro cordones, o hierros que se aseguran en las vigas del techo de la pieza". *Diccionario de la lengua castellana* (...), tomo II, en Madrid, en la Imprenta de Francisco del Hierro, año de 1729 (edición facsímil: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, vol. 1, A-C), p. 344.
- ⁴⁸ De una de estas mesas, construida para el Real Sitio de San Lorenzo por el ebanista Manuel Francisco Fernández, nos ofrece Mateo Sánchez -jefe de los oficios de Tapicería y Furrería de la reina Isabel Farnesio- la siguiente descripción en una cuenta fechada en Aranjuez el 20 de abril de 1736: "Más una mesa de nogal que sirve para comer sus Mag.^s de dos baras y media terzia de largo, y de ancho bara y terzia, toda enbutida de distintas maderas finas con un florón en medio y a los quatro extremos con diferentes quadros y flores de lis con un frisado alrededor de distinta lavor, con erraje correspondiente para doblarse, con un cajón de pino para tenerla resguardada". A.G.P., Sección Reinados, *Felipe V*, legajo 2421.
Sobre las mesas plegables construidas para la familia real en el siglo XVIII véase María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, "Las mesas abatibles en el siglo XVIII", en *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Patrimonio Nacional/Fundación "la Caixa", 2000 a, pp. 63-68.
- ⁴⁹ La carta de examen despachada al ebanista madrileño Manuel Sanz el 19 de diciembre de 1786 describe así este tipo de escritorio: "una papelera de nogal maziza con pie de encage, en el cuerpezillo de arriba con tres gavetones de fachada, en el cuerpo de la trampa ocho gavetas, y su puertezilla en el medio; de vara y m.^a de alto, y de fachada quatro pies y medio, y dos cumplidos de costado". A.H.P.M., *prot.* 18.990, fol. 545. Documento publicado por LÓPEZ CASTÁN, 1998, pp. 205-206.
- ⁵⁰ En una cuenta presentada en Madrid el 31 de julio de 1785 el ebanista José López describe así la papelera de tambor realizada para el Cuarto de la infanta doña Mariana Victoria en el Real Palacio de Madrid: "Ydem se a echo una papelera de tambor de maderas finas de Yndias con diferentes masillas y perfiles que sirve para escrivanía para llevarla a los sitios, con los pies torneados y astreados, de desarmar el pie con sus

- tornillos de hierro, y lleva un cajón a la parte de delante que ocupa todo el hueco de la papelera con su cerradura, y en la parte de dentro lleva sus cuatro gavetas con sus cintillas embutidas, y una puertecita donde van dos secretos que tiene bastante ynpertinencia, y trabajo que vale con los jornales, la madera y el terciopelo q.e lleva en la tabla de escribir dos mil y ocho cientos rs.”. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos III*, legajo 89.
- 51 Así consta en el expediente personal del entallador y ensamblador Miguel Sardinero, su antecesor en el cargo. A.G.P., Sección *Personal*, caja 984, exp. 29.
- 52 A.G.P., Sección *Personal*, caja 357, exp. 40. Véanse también Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 a (1ª edición francesa Burdeos, 1962), p. 218 (nota 98); JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 146; Juan José JUNQUERA Y MATO, “La formation du goût de Philippe V et l’héritage du Grand Dauphin”, en *Philippe V d’Espagne et l’Art de son temps* (Actas del Coloquio, Sceaux, 7, 8 y 9 de junio de 1993), Sceaux, Musée de l’Île-de-France, 1995, p. 102; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, p. 63; María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, “Las colecciones de muebles de Felipe V”, en *El arte en la corte de Felipe V* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Patrimonio Nacional/Museo Nacional del Prado/Fundación Caja Madrid, 2002, p. 381.
- 53 A.G.P., Sección *Personal*, caja 345, exp. 4. Su viuda, Josefa Núñez, presentó en agosto de 1728 cuatro cuentas por fallecimiento de su marido. A.G.P., Sección Administración General, *Cuentas particulares*, legajo 5231 (1-5), exp. 2. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 54; BOTTINEAU, 1986 a, p. 196; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 146; JUNQUERA Y MATO, 1995, p. 102; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, pp. 63, 64.
- 54 A.G.P., Sección *Personal*, caja 2816, exp. 10. Dos cuentas presentadas por Manuel Bautista en 1735 pueden consultarse en A.G.P., Sección Administración General, *Cuentas particulares*, legajo 5231 (1-5), exp. 2.
- 55 A.G.P., Sección *Personal*, caja 19.101, exp. 46.
- 56 A.G.P., Sección *Personal*, caja 131, exp. 2. La memoria de obra ejecutada desde el mes de junio de 1735 hasta el 5 de marzo de 1736 puede consultarse en A.G.P., Sección Reinados, *Felipe V*, legajo 2421. Véanse también Miguel de ASÚA, *El mueble en la historia*, Madrid, Editorial Voluntad, 1930, p. 243; José Luis MORALES Y MARÍN, *Documentos de los artífices de artes industriales de los Reyes de España*, en *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. 3, Madrid-Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1982, p. 112 (doc. 204) y GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, pp. 380, 381.
- 57 A.G.P., Sección Reinados, *Felipe V*, legajo 2421. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1985, p. 431 (ficha 54); JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 149; JUNQUERA Y MATO, 1995, p. 105; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, pp. 65 y 67 (nota 5); María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, “Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso”, en *Reales Sitios*, año XXXVII, nº 144, 2000 b, p. 37 (nota 23); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 381.
- 58 A.G.P., Sección Reinados, *Felipe V*, legajo 2421. Véase también GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 381.
- 59 A.G.P., Sección *Personal*, caja 438, exp. 45. Véase también ASÚA, 1930, p. 243.
- 60 A.G.P., Sección *Personal*, caja 859, exp. 27.
- 61 A.G.P., Sección *Personal*, caja 142, exp. 6.
- 62 *Peticiones de particulares en varios sentidos*, San Ildefonso, 14 de septiembre de 1733. A.G.P., Sección Administraciones Patrimoniales, *San Ildefonso*, caja 13.550. Véanse también BOTTINEAU, 1986 a, p. 488 (nota 33) y GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 384 (nota 26).
- 63 *Memoriales sin curso de varios empleados de este R.º Sitio y de algunos particulares*, San Ildefonso, 27 de agosto de 1735. A.G.P., Sección Administraciones Patrimoniales, *San Ildefonso*, caja 13.553. Documento publicado en *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978, doc. XXXXI, pp. 98-99. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1985, pp. 415, 431 (fichas 52 y 53); JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 139, 149, 304 (ficha 72); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 b, p. 32.
- 64 Así lo indica una petición hecha por los testamentarios de Bernardo Ruesta reclamando el pago de una cuenta que se le adeudaba correspondiente a la obra realizada “en el R.º Palacio que se quemó”. El importe de dicha cuenta había sido presentado por Jean Ranc, director de la obra, el 24 de enero de 1735. A.G.P., Sección *Personal*, caja 927, exp. 16. Véase también GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 384 (nota 26).
- 65 Entre los trabajos ejecutados para el Real Palacio de San Ildefonso destacan las obras del Relicario, del Dormitorio de los reyes y del Gabinete alto, algunas puertas vidrieras, varias urnas, un marco y otros adornos para palacio, y una silla para la reina. De estas obras se le adeudaban más de 11.000 reales. *Memoriales de algunos empleados y de particulares (sin curso)*, San Ildefonso, 19 de noviembre de 1736. A.G.P., Sección Administraciones Patrimoniales, *San Ildefonso*, caja 13.554. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 304 (ficha 72); María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, “Les panneaux en laque de la chambre de Philippe V au palais de La Granja de San Ildefonso”, en *Philippe V d’Espagne et l’Art de son temps* (Actas del Coloquio, Sceaux, 7, 8 y 9 de junio de 1993), Sceaux, Musée de l’Île-de-France, 1995, pp. 199, 206 (nota 25); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 b, pp. 34, 35; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, pp. 379, 381.
- 66 Así lo confirman sendos pagos efectuados a José Trul los meses de septiembre y diciembre de 1735 a cuenta de la obra que a la sazón estaba ejecutando para el Real Palacio de San Ildefonso, correspondientes a unos sillones para la reina y a la obra de talla “para los charoles del Dormitorio nuevo inmediato a la Pieza de los espejos”, realizada en colaboración con Nicolás Argüelles y Andrés de la Viuda. A.G.P., Sección Administraciones Patrimoniales, *San Ildefonso*, caja 13.553.
- 67 Así lo expresa su viuda, Ana Matheo, en una súplica sin fechar solicitando se le conceda alguna ayuda para su manutención. A.G.P., Sección *Personal*, caja 1046, exp. 24. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 304 (ficha 72); GARCÍA FERNÁNDEZ, 1995, pp. 199, 206 (nota 25); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 b, p. 35; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 381.
- 68 A.G.P., Sección *Personal*, caja 815, exp. 22. Véase también GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 b, p. 30.
- 69 A.G.P., Sección *Personal*, cajas 2712, exp. 6 y 438, exp. 45 (expediente personal de Francisco Gómez). Véanse también ASÚA, 1930, p. 243; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 150; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, p. 65; José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Las artes suntuarias en el reinado de Fernando VI”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 205.
- 70 A.G.P., Sección *Personal*, caja 897, exp. 18.
- 71 A.G.P., Sección *Personal*, caja 742, exp. 16. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 150 y CRUZ VALDOVINOS, 2002, p. 205.

- ⁷² Así consta en el expediente personal del ebanista José López, su sucesor en el cargo. A.G.P., Sección *Personal*, caja 556, exp. 8. Véanse también María Teresa OLIVEROS DE CASTRO, *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna, 1953, pp. 183 y 419 (doc. 487); JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 55; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 150; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, p. 68 (nota 14); CRUZ VALDOVINOS, 2002, p. 205.
- ⁷³ A.G.P., Sección *Personal*, cajas 556, exp. 8 y 782, exp. 6 (expediente personal de Pablo Palencia). Los datos biográficos reseñados, basados en los expedientes personales de José López y de su nieto Pablo Palencia, han sido parcialmente publicados por JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 54-55; Paulina JUNQUERA DE VEGA y María Teresa RUIZ ALCÓN, *Palacio Real de Aranjuez, Casa del Labrador y Jardín del Príncipe* (edición corregida y aumentada por Carmen Díaz Gallegos y M. Leticia Sánchez Hernández), Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, p. 173; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, pp. 67-68 (nota 14). Sobre su obra y trayectoria profesional véanse notas 82 y 107.
- ⁷⁴ A.G.P., Sección *Personal*, caja 12.398, exp. 33. Véanse también Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 1975, p. 274; JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 51; José Luis SANCHO, "Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior en los palacios reales", en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid/Electa, 1993, pp. 152, 154, 162-163 (nota 33), 164 (nota 41); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, p. 66; José Luis SANCHO, *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 58, 61 (notas 18 y 21).
- ⁷⁵ Véase la documentación existente sobre el particular en el Archivo General de Palacio. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Informan también Julia María ECHALECU, "Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados", en *Archivo Español de Arte*, tomo XXVIII, nº 111, 1955, pp. 237-259; Yves BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, Éditions de Boccard, 1986 b, pp. 215-217; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 151.
- ⁷⁶ A.G.P., Sección *Personal*, caja 173, exp. 33 y Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véanse también ASÚA, 1930, p. 243; ECHALECU, 1955, pp. 252-256; Paulina JUNQUERA DE VEGA, *Relojería palatina. Antología de la Colección Real Española*, Madrid, Roberto Carbonell Blasco, 1956, p. 92; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 55, 59; Felipa NIÑO MAS y Paulina JUNQUERA DE VEGA, *Palacio Real de Madrid* (edición corregida y aumentada por Fernando Fernández-Miranda y Lozana), Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, p. 235; BOTTINEAU, 1986 b, pp. 216, 317; Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, "El arte y la decoración en la Corte de Nápoles" y "Muebles", en *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 123, 237-238 (ficha 5); JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 151, 310 (ficha 76).
- ⁷⁷ A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véase también ECHALECU, 1955, p. 256; GONZÁLEZ-PALACIOS, 1990, p. 123.
- ⁷⁸ A.G.P., Sección *Personal*, caja 758, exp. 12 y Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véanse también ECHALECU, 1955, pp. 243, 256-259; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 55, 105-106, 271 (doc. nº 42); BOTTINEAU, 1986 b, pp. 216-217, 327, 376 (transcribe el apellido alemán Onzell de tres maneras distintas, todas ellas incorrectas: Orull, Ordell y Orcell); JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 151, 152; GONZÁLEZ-PALACIOS, 1990, pp. 123, 238 (ficha 5); JUNQUERA Y MATO, 1996 a, p. 30.
- ⁷⁹ A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Documento transcrito por ECHALECU, 1955, pp. 245-246 (nota 54). La lista de jornales correspondiente a la semana del 22 al 27 de agosto de 1774 nos ofrece la identidad de los once operarios que trabajaban para el Taller en esa fecha, cuyos nombres y apellidos -errores ortográficos incluidos- transcribimos del documento original. El maestro ebanista Josef Canops figuraba en primer lugar, seguido de los oficiales Pablo Visien (Buesgens ?), Phelipe Leser (Lieser), Jorge Luger (Lutter), Theodoro Onser (Onzell), Phelipe Nethoht (Herolt ?), Conrado Anser (Jansen), Estevan Castilblanco (Castilblanque), Luis Borgentins (Pogenschitz ?) y Benito Ábila. El peón Ángel Flores cerraba la lista. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Documento citado por ECHALECU, 1955, p. 243 (nota 37) y GONZÁLEZ-PALACIOS, 1990, p. 123.
- ⁸⁰ A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- ⁸¹ Véase nota 73.
- ⁸² A.G.P., Sección Reinados, *Carlos III*, legajos 87 y 89. Informan también PLAZA SANTIAGO, 1975, p. 274; BOTTINEAU, 1986 b, p. 331; María Paz AGUILÓ ALONSO y Amelia LÓPEZ-YARTO, "El mobiliario de uso en las habitaciones de Carlos III y su familia", en *El Arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas de Arte), Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1989, pp. 415-420; JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 140, 151, 324 (ficha 83); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000 a, pp. 66-67; SANCHO, 2002, pp. 59, 61 (nota 25); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2003, pp. 343-344.
- ⁸³ A.G.P., Sección *Personal*, caja 782, exp. 2 y exp. 6 (expediente personal de Pablo Palencia). Véanse también ASÚA, 1930, p. 243; JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 55; JUNQUERA Y MATO, 1996 a, p. 30.
- ⁸⁴ Corresponden dichas cuentas a la ejecución de dos camas imperiales y seis catres de doblar en madera de haya. Las dos camas imperiales, realizadas para el rey Carlos III en julio de 1761 y mayo de 1765, tuvieron como destino, respectivamente, el Palacio del Buen Retiro y el Real Palacio Nuevo de Madrid. Edmond Le Gougeux, camero de la Real Casa, se encargó de ejecutar las colgaduras de pequín que revestían ambas camas. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos III*, legajo 87. Véase también JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 318 (ficha 81).
- ⁸⁵ A.G.P., Sección *Personal*, cajas 867, exp. 34 y 12.398, exp. 33 (expediente personal de Santos Ramos del Manzano). Algunas cuentas por él presentadas se conservan en A.G.P., Sección Reinados, *Carlos III*, legajo 89. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 51, 110, 278-279 (doc. nº 49); AGUILÓ ALONSO y LÓPEZ-YARTO, 1989, pp. 415-419; JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 151, 318 (ficha 81), 324 (ficha 83); SANCHO, 2002, pp. 54, 58-59, 127, 138, 143, 165.
- ⁸⁶ BOTTINEAU, 1986 b, p. 327; José Luis SANCHO, "Las decoraciones fijas de los palacios reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III", en *El arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas de Arte), Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1989, pp. 227-230; SANCHO, 1993, pp. 148, 154; María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, "Consola" (ficha del catálogo), en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, Comunidad de Madrid/Electa, 1993, p. 278; SANCHO, 2002, pp. 54, 138, 162, 164, 165, 170, 173, 180, 217, 268 (doc. 8), 269 (doc. 9), 270-271 (doc. 14), 272-273 (doc. 18), 277-278 (doc. 26), 280 (doc. 31).
- ⁸⁷ SANCHO, 1989, p. 221; SANCHO, 1993, pp. 148, 154, 163 (nota 33); José Manuel de la MANO, "Lorenzo Tiépolo. Vida privada y oficio de un vengano al servicio de Carlos III", en *Lorenzo Tiépolo* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, p. 86 (nota 34).

- ⁸⁸ JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 151, 318 (ficha 81); SANCHO, 1993, pp. 151, 154, 162 (nota 33), 164 (nota 41).
- ⁸⁹ Así lo indica una cuenta certificada por Francisco Sabatini en Madrid el 14 de enero de 1761. *Quenta y Razón de lo que han trabajado Joseph Estevan Leonardo y Joseph Konobs, evanistas del Señor Embaxador de Portugal, para el Rey Nuestro Señor*. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos III*, legajo 87. Véanse también SANCHO, 1989, p. 224; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 151; SANCHO, 1993, pp. 148, 154, 163-164 (nota 39).
- ⁹⁰ A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. En 1773 Nicolás Braun construyó, por orden de Francisco Sabatini, “dos papeleras de cahova, y dentro de nogal con doze cajones cada una” para los Reales Sitios de El Escorial y El Pardo. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 903, exp. 5. Véanse también ECHALECU, 1955, pp. 256, 257; PLAZA SANTIAGO, 1975, p. 274; BOTTINEAU, 1986 b, p. 327; SANCHO, 1989, p. 224 (nota 25); SANCHO, 1993, p. 164 (nota 42).
- ⁹¹ A.G.P., Sección *Personal*, caja 16.513, exp. 12. Véanse también PLAZA SANTIAGO, 1975, p. 102; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 51, 95, 147; SANCHO, 1989, pp. 221, 224, 225, 227-230; JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 151, 318 (ficha 81); SANCHO, 1993, pp. 148, 152, 154, 155, 162-163 (nota 33), 164 (nota 41); GARCÍA FERNÁNDEZ, 1993, “Consola” (ficha del catálogo), p. 278; SANCHO, 2002, pp. 54, 138, 143, 165, 170, 173, 195, 268 (doc. 8), 269 (doc. 10), 270 (doc. 13), 270-271 (doc. 14), 275 (doc. 23).
- ⁹² Así consta en un recibo emitido en Madrid el 28 de julio de 1803 a favor del tapicero Juan Bautista Hinard, nieto político de Jorge Balze, por el pago de dos cuentas que se adeudaban a su abuelo difunto. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, legajo 20¹.
- ⁹³ Sobre dicho taller, fundado por Carlos III en 1764, escribirá Francisco Sabatini en un informe dirigido a don Pedro de Lerena fechado en Madrid el 13 de enero de 1791:
 “El Taller de Evanistas, q.^e tuvo el mismo origen que los otros dos –se refiere al Taller de Bronces y al de Bordadores–, está en el día a cargo de Teodoro Oncell desde que por retiro de Canops se le concedió su vacante con la asignación de 30 r.^e en cada uno de los días de labor, y 4 más para el uso y gasto de herramientas según orn. que se me comunicó en 22 de Agosto de 1781 (...).
 En este Taller se han trabajado las maderas destinadas para el adorno del Gavinete (y) de la pieza de parada, satisfaciéndose por la Fábrica de Palacio los jornales del Maestro y oficiales empleados en él; y es de los tres el único en que se trabaja actualmente con utilidad del servicio de S.M. pues beo executarse las varias obras que le han pedido y piden SS.MM. y por consecuencia, no teniendo yo recelo de desperdicio de caudales, juzgo combeniente que subsista sin novedad, así por que tengo confianza de que este Maestro no emplea más q.^e los jornales precisos, como por que no sería fácil graduar el verdadero valor de algunas labores de embutidos y otras que consumen tiempo para darlas tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de SS.MM.”. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- ⁹⁴ Véase nota 78.
- ⁹⁵ A.G.P., Sección *Personal*, caja 496, exp. 48. Véanse también ECHALECU, 1955, pp. 243, 259; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 55, 147; BOTTINEAU, 1986 b, p. 217; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 334 (ficha 89); JUNQUERA Y MATO, 1996 a, p. 30.
- ⁹⁶ Obtuvo su nombramiento el 2 de diciembre de 1833. Así consta en un memorial presentado por el ebanista de la Real Casa Ángel Maeso con fecha 17 de junio de 1835. A.G.P., Sección *Personal*, caja 606, exp. 24 (expediente personal de Ángel Maeso).
- ⁹⁷ A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- ⁹⁸ Dos talleres, el de ebanistería y el de armería, componían en realidad el Taller del Rey que, en 1794, dirigían, respectivamente, Juan Arellano, como ebanista, y Joaquín Birute y Urquía, armero mayor del rey. A su cargo estaban varios oficiales, aprendices y mozos, cuyos nombres y sueldos recorren periódicamente las nóminas de los dependientes del Taller. *Nómina de los Dependientes del Taller del Rey Nro. S.^r con sus sueldos correspondientes al presente mes de la fha*, Madrid, 31 de diciembre de 1794. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, legajo 135². Sobre el Real Taller véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 59-64, 387 (doc. n.º 99).
- ⁹⁹ Véase nota 83.
- ¹⁰⁰ A.G.P., Sección *Personal*, caja 122, exp. 18. Véanse también ASÚA, 1930, p. 244; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 86, 387 (doc. n.º 99); MORALES Y MARÍN, 1982, pp. 113-114 (docs. 205, 206, 207, 208 y 209).
- ¹⁰¹ A.G.P., Sección *Personal*, caja 859, exp. 57. Véase también ASÚA, 1930, p. 244.
- ¹⁰² A.G.P., Sección *Personal*, caja 1306, exp. 2. Su nombre aparece incluido en las nóminas de los dependientes del Taller fechadas en diciembre de 1794 y octubre de 1800. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, legajos 135² y 151¹. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 387 (doc. n.º 99); JUNQUERA Y MATO, 1996 a, p. 30.
- ¹⁰³ A.G.P., Sección *Personal*, caja 211, exp. 1. Su nombre aparece incluido en la nómina de los dependientes del Taller fechada en San Lorenzo el 31 de octubre de 1800. *Nómina de los dependientes del Taller del Rey Nuestro Señor con sus sueldos correspondientes al presente mes de la fecha*. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, legajo 151¹. Véanse también ASÚA, 1930, p. 244 y MORALES Y MARÍN, 1982, p. 114 (doc. 210).
- ¹⁰⁴ Nacido en Valdemoro el 2 de agosto de 1776, fue nombrado oficial del Taller Reservado de S.M. el 3 de septiembre de 1803 y maestro del Taller de Ebanistas del Juego de Pelota el 4 de septiembre de 1807. Con fecha 18 de julio de 1815 obtuvo el nombramiento de maestro ebanista de la Real Casa, concediéndosele los honores de ayuda de Furierra el 18 de septiembre de 1816. Jubilado el 13 de mayo de 1835, fallecería en Madrid el 30 de abril de 1849 a la edad de setenta y tres años. A.G.P., Sección *Personal*, caja 606, exp. 24.
- ¹⁰⁵ A.G.P., Sección *Personal*, caja 897, exp. 17.
- ¹⁰⁶ *Nómina de los Dependientes del Taller del Rey Nro. S.^r con sus sueldos correspondientes al presente mes de la fha*, Madrid, 31 de diciembre de 1794. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, legajo 135².
- ¹⁰⁷ Véanse notas 73 y 82. Sobre las numerosas piezas de ebanistería realizadas por José López para los palacios de Carlos IV informa JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 52, 67, 71-73, 79, 83-87, 93-95, 108, 110, 114, 117, 119, 121, 133, 142-143, 145, 146, 225-230 (docs. núms. 5, 6, 9 y 10), 235-237 (docs. núms. 14 y 15), 239-241 (doc. n.º 17), 251-255 (docs. núms. 24, 27 y 28), 277-278 (doc. n.º 48), 287 (doc. n.º 56), 316-317 (doc. n.º 76), 337-338 (doc. n.º 87), 391 (doc. n.º 102). Véanse también BOTTINEAU, 1986 b, pp. 338, 340, 375, 379; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 152; GARCÍA FERNÁNDEZ, 1993, “Banqueta” (ficha del catálogo), pp. 280-281.
- ¹⁰⁸ A.G.P., Sección *Personal*, caja 782, exp. 6. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 55, 79, 133, 146-148, 246-249 (docs. núms. 21 y 22), 346-347 (doc. n.º 91); JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 151.

- ¹⁰⁹ Así lo confirma su viuda, Juana González Artalejo, en un memorial dirigido al rey Fernando VII con fecha 10 de febrero de 1815 suplicando le continúen encargando las obras de la Real Casa. Dicho memorial forma parte del expediente personal del ebanista Ángel Maeso. A.G.P., Sección *Personal*, caja 606, exp. 24.
- ¹¹⁰ Sirvió a los cardenales Francisco Antonio de Lorenzana y Luis María de Borbón y Vallabriga, su sucesor en la sede primada desde el año 1800.
- ¹¹¹ En el citado memorial alega como méritos "Que satisfecho de su conducta y por su particular haviidad le ha encargado aquel E.^{mo} Cardenal el cuidado de su taller donde se executan las obras necesarias en su Palacio y en aquella S.^{ta} Yglesia Cathedral, hallándose al presente trabajando una Biblioteca exquisita: Que en 24 de Setiembre de 1790 tubo el honor de presentar a V.M. un pequeño ensaño (*sic*) de su corto talento consistente en una especie de tocador para guardar alhajas embutido de varias figuras y pájaros con platos de fruta, lo que fue mui agradable a V.M. y a la Reyna, quedándose con ella y teniéndola en el día con mucho cuidado (...): En el año próximo pasado quando V.R. Persona se sirvió pasar al Palacio Arzobispal de dha ciudad de Toledo halló en el expresado Palacio una mesita echa de su propia mano, le agradó a V.M. su obra y se dignó quedarse con ella (...)" A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Cámara*, legajo 20¹. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 326 (ficha 84); JUNQUERA Y MATO, 1996 a, p. 30; Juan José JUNQUERA Y MATO, "Escritorio" (ficha del catálogo), en *Goya y el Infante don Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" doña María Teresa de Vallabriga*, Zaragoza, Ibercaja, 1996 b, p. 206.
- ¹¹² Véase nota 85.
- ¹¹³ Véanse notas 91 y 92.
- ¹¹⁴ A.G.P., Sección *Personal*, caja 897, exp. 52. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 51, 93-94, 146, 252 (doc. n° 25); SANCHO, 1989, pp. 224, 226; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 152; GARCÍA FERNÁNDEZ, 1993, "Banqueta" (ficha del catálogo), p. 281.
- ¹¹⁵ A.G.P., Sección *Personal*, caja 660, exp. 59 y Sección Reinados, *Carlos IV Cámara*, legajo 18¹. Véase también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 47, 51-52, 56 (nota 11).
- ¹¹⁶ A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1040 (Memorial fechado en Madrid el 16 de noviembre de 1797). Véase también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 51, 145, 325-329 (docs. núms. 80 y 81); JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 152.
- ¹¹⁷ A.G.P., Sección Administración General, *Bolsillo Secreto de la Familia Real*, legajo 220 (Memorial fechado en Madrid el 27 de julio de 1797). Véase también JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 51.

El documental de arquitectura en el cine del franquismo: historia y simbolismo.

David Moriente

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

La imagen arquitectónica representada en el cine narrativo ha sido ampliamente estudiada y revisada, no así la que queda plasmada en el género documental. Dicho género constituye un importante medio para analizar y comprender cómo se configura un determinado imaginario colectivo relacionado con un lugar específico y cómo afecta la ideología dominante en un supuesto medio "objetivo" como es el cine documental sobre edificios y ciudades. En este artículo se analiza esta cuestión, haciendo hincapié en los modos de construcción de una imagen mítica de los edificios en la producción española de los años 1940 y 1970, período que corresponde con la etapa histórica de la dictadura franquista.

ABSTRACT

Architectural images in so-call narrative cinema have been well studied. Motion pictures works as an excellent medium to catch the meaning of visions on urban environment. However, relationships about politics, architecture, and documentary cinema makes up an unexplored realm. Documentary seems to be an objective system, but we are able to see the subtle links between the ideology and the ways of perform a building or a city as well as perform an collective universe of icons in the mind of citizens. Following article focuses political influences from dictatorial establishment of General Franco on Spanish documentary productions in 1940's and 1970's.

Introducción

En ocasiones, no hay más remedio que recurrir a la etimología de las cosas para poder rastrear no sólo su origen sino también su itinerario. Las *ciudades de luz y sombra*, de índole cinematográfica, a las que nos referimos, tienen, por un lado, una filiación con la *arquitectura fantástica*, y por otro, no semejan más que *fantasmas*. Ambas palabras, fantasma y fantástico comparten ese carácter de 'aparición'. En efecto, derivan de φαταζειν y éste de φατειν. Sin embargo, "lo que se aparece" es un *fenómeno*. Las ciudades que se desarrollan en este ámbito, plano, o incluso dimensión si se quiere, participan de una especie de nostalgia ontológica. En determi-

nados casos, puede ocurrir que sólo nos quede una huella, ya no física, sino cinematográfica; un legado débil e invisible. Creo que este legado puede ser una ayuda necesaria para los historiadores del Arte; necesaria para comprender la importancia de la imposición del imaginario de ciertas arquitecturas, en la generación de un marco simbólico para las generaciones de los ciudadanos (no sólo de los artistas) que crecieron durante el franquismo.

En fin, con las siguientes líneas queremos aproximarnos a este tipo específico de documento, la *imagen arquitectónico-urbana*. Nos centraremos concretamente en la producción habida entre los años 1940 y 1970 pues encontramos una amplia muestra de cine documental dedicados a este asunto.

Pero antes debemos hacer una puntualización: no es éste el lugar apropiado para definir qué es el documental; por esta razón, vamos a situarnos en el supuesto general por el que hacemos referencia a toda aquella *manifestación audiovisual cuya característica principal sea la relación representativa no ficticia con el ámbito real*.¹

La imagen arquitectónica, generalmente, ha estado situada en los márgenes de la representación cinematográfica pues su *statu quo* ha sido el de escenario o fondo (*background*) ya sea real o construido, de la acción en los filmes narrativos. Por esta razón, creo que no ha habido interés por estudiar cuáles son los mecanismos de la representación urbana dentro de un ámbito no ficticio, puesto que, en mi opinión, se nos presentaba como algo simple y fenoménico.

Sin embargo, en el caso específico de los documentales sobre arquitectura, desarrollados desde los años cuarenta (sobre todo con NO-DO) hasta hoy (el último caso que citamos es *Elogio de la luz*) nos encontramos con una inversión de los términos, lo que antes definíamos como fondo, pasa ahora a ser protagonista, a través de la narración y la simbolización. Simbolización que no es solamente cinematográfica sino arquitectónica, ya que podemos recordar las directrices que se trazan desde la Dirección Nacional de Arquitectura para desarrollar una "arquitectura nacional" acorde con el Nuevo Estado.

El NO-DO: voz del régimen y generador de imágenes

Noticiarios y Documentales y franquismo, un binomio que ha discurrido prácticamente en paralelo. El proceso de creación del informativo NO-DO cristaliza con la primera proyección el 4 de enero de 1943. NO-DO, además de ser un *aparato ideológico* que funciona como *configurador*, no sólo de la identidad (o incluso *personaje*) del Caudillo, sino también de la subjetividad de la sociedad española, procesa las imágenes urbanas y arquitectónicas españolas y las "proyecta" reconvertidas en elementos, lugares con una gran "masa simbólica". Para resumir, diremos que constituye una maquinaria burocrática, un dispositivo de medios de comunicación, un sistema de representación (entendido como acto performativo) y un complejo entramado de instrucción y propaganda al servicio del dictador. Un ejemplo temprano (aunque no producido por NO-DO) de lo que decimos lo encontramos en *Colegio Mayor Ximénez de Cisneros*, de Leopoldo Alonso (1945), producida por Minerva Films y el Ministerio de Educación Nacional. Este colegio se encuentra en la Ciudad Universitaria, lugar donde se produjeron enfrentamientos entre los dos bandos durante la Guerra Civil. El documental, comienza con planos de las Universidades de Alcalá de Henares y de Salamanca

("pasado glorioso"), para pasar a imágenes de las labores de reconstrucción, la locución dice que "evocará la bella figura del Caudillo de España", y prosigue: "Pero un viento de guerra [con plano expositivo de una (evidente) maqueta de unas ruinas] redujo lo edificado a escombros dejando aquellos campos como los de Itálica [y ahora sí, imágenes reales/documentales de destrucción, escombros, y una estatua ecuestre deformada] llorados por el poeta".

Las connotaciones simbólicas que se deducen son la oposición reconstrucción/ruina equivalentes a tradicionalismo/nuevo estado (contradicciones internas en el seno del franquismo); e imperio y poder en el pasado y recogidos por el nuevo "padre de la patria", valga la redundancia. Un aspecto que resulta curioso, relacionado con la dicotomía tradición/modernidad son los planos de los nuevos edificios de la Ciudad Universitaria. Si prescindimos de la soflama auditiva, encontramos un aspecto *metafísico* alineado con De Chirico: avenidas vacías, desnudas y grandes explanadas, edificios cúbicos que chocan con la idea de "arquitectura nacional": "La firmeza de esta arquitectura es el testimonio perdurable de la obra realizada por el Gobierno Español en el afán de reconstruir física y espiritualmente a nuestra Patria." Lo que, en principio, es un "inocente anuncio" de las estancias de un colegio se convierte en una película de propaganda franquista.

El franquismo y sus documentales se apropian de los lugares físicos, realizan un "saqueo semántico" de las significaciones de determinados hitos arquitectónicos, entre ellos, el monasterio de El Escorial, el Alcázar de Segovia y la catedral de Santiago de Compostela; lugares que al tiempo sirven como soporte simbólico de otras edificaciones: el Valle de los Caídos o el Ministerio del Aire.

La cantidad de producciones documentales de este tipo es exigua en comparación con la producción de NO-DO, pero en los ejemplos que nos encontramos, se exagera la significación de la arquitectura a través de la retórica, *Cómo se repite una ciudad*, escrito, dirigido y montado por Luis Torreblanca en 1957. Este documental (cuyo título ¿debería referirse a la manera en la que ha de re—producirse, reiterarse una ciudad?) está dedicado Salamanca y presenta un discurso oral pomposo (directamente emparentado con el estilo de NO-DO) en el que tópicos como "bella ciudad"; sinécdoques como "bellas piedras"; o frases como "espléndido gótico decadente" para referirse a la Catedral Nueva o "mundialmente conocida es su fachada plateresca" sin nombrar la Universidad son comunes y repetitivos. Visualmente hablando recorre la ciudad mediante una estructura reiterativa a base de un plano general descriptivo seguido de planos cortos (tanto de duración como de escala) de detalles arquitectónicos. En definitiva, se muestra un "esca-

parate” urbano, no tiene ningún interés analítico, simplemente es una guía visual, un producto de consumo turístico.

Mitopoética

Los lugares *emblemáticos*, la localización específica de una edificación se convierte en emblema, símbolo que presenta una serie de cualidades morales: la Ciudad Universitaria de Madrid (‘resistencia’ y ‘formación’), el Arco de la Victoria (‘grandeza’, ‘gloria’), el Ministerio del Aire (‘poder y tradición’), etc. En paréntesis hemos anotado significados que se pueden asociar consciente e inconscientemente como ejemplo de esta interpretación.

En la España de Franco, no sólo es importante la presencia física del poder mediante desfiles o rituales masivos de exaltación de la figura del líder, a semejanza de otros estados fascistas, sino que éste ha de estar apoyado en un imaginario codificado que se inscriba en la memoria del espectador.

En lo que concierne a estos lugares emblemáticos hay dos cargados de una densa significación acumulada por la unión de la retórica fascista: nos referimos al Monasterio de San Lorenzo del Escorial y al Monumento a los Caídos en el Valle de Cuelgamuros. Aparte de todo el contenido discursivo que llevan consigo, y esto es una interpretación subjetiva, simbolizan una figura cuyos extremos se tocan: principio y final de una *idea* de imperio que fue reduciéndose durante siglos hasta convertirse en un cliché, ahora político y pretexto de una guerra; distanciados por el lapso temporal pero unidos por la misma convicción de poder.

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o el “arquetipo arquitectónico”

Como hemos ido viendo, el régimen franquista mantiene una relación muy estrecha con el imaginario imperial. Uno de los hitos, entendido como la ubicación hacia donde han dirigirse las miradas, sino el más importante, es el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

No nos entretendremos en contar la historia del Monasterio, baste decir que su construcción—encargada a Juan Bautista de Toledo y, al morir éste, a su discípulo, Juan de Herrera— se dilató de 1563 a 1584, casi los mismos años que tardó en edificarse el Valle de los Caídos, el otro hito.

El Escorial ha funcionado como lugar representativo muy tempranamente en el siglo XX, Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset influyeron notablemente; el Escorial constituye un espejo (arquitectónico) en el cual mirarse y re—producir sus gestos (constructivos). Esta

función icónica se manifiesta en lo que Vicente Sánchez—Biosca² ha llamado, en su análisis de NO-DO, *lugares de memoria* (siguiendo la definición de Pierre Nora, ‘lieux de mémoire’³). El Escorial ha sido, simultáneamente, un sujeto o una entidad teórica con profundas raíces en *lo español*, un patrón con extensas filiaciones constructivas (Ministerio del Aire, Nuevos Ministerios) que lo convierten en un *arquetipo arquitectónico*; al tiempo se configura como un objeto, y como tal, susceptible de sufrir modificaciones, icónicamente hablando. Hay que retener esta idea de sujeto, pues es muy frecuente encontrar esos lugares personificados. Estos cambios se llevan a cabo mediante la yuxtaposición a otras imágenes (o acciones) que alteran —es decir, hacen *otro*— y permiten, en este caso al bando vencedor de la Guerra Civil, adueñarse del significado de este objeto⁴. Parecía que existiese una pulsión por reproducir y reiterar, no sólo arquitectónica sino cinematográficamente, el carácter de este conjunto. Tenemos un ejemplo documental temprano, convenientemente manipulado después de la Guerra Civil, que servirá de esquema para producciones posteriores: *Felipe II y el Escorial*, dirigida por Fernando G. Mantilla y Carlos Velo en 1935, producida por León Zabala y posteriormente distribuida por Cifesa⁵; cuenta con alguna de las cualidades ya citadas como esa *españolidad indefinible*, aspecto que podemos constatar con un fragmento de la *voice over*: “El Escorial tiene cimientos *indeclinables como todo lo que es profunda y auténticamente español*. Aquí está el fundamento del Imperio”⁶. El texto a lo largo del documental tiene este tono épico que será convenientemente “traducido” a las necesidades nacionalcatólicas del régimen y su informador/generador de imágenes NO—DO. De este film dice el historiador de cine Carlos Fernández Cuenca que “es este, sin duda, el primer buen documental sobre un tema de arte e historia. Sus autores ... contribuyeron, decisivamente, con este y otros films, a renovar el pobre concepto que ... dominaba el país en materia de documentales ... describe, con profunda intención didáctica, la concepción por el soberano del gran monasterio ...”⁷. Como podemos observar, se produce la unificación del significado de crítica y texto criticado. La supuesta intención didáctica queda diseminada al examinar los textos fílmicos y el uso de imágenes como la que se refiere a “la luz del infierno de Lutero” con un plano del mapa de Europa donde lee el nombre de Lutero (en letra gótica) conformado por llamas que coinciden sobre parte del Este de Europa e Inglaterra. También, en otro orden de imágenes, aparecen primeros planos de las bolas de granito opuestas en profundidad de campo al Monasterio, que se convertirán en asunto recurrente en todos los documentales examinados.

Hasta el año 1977 se encuentran los siguientes documentales relacionados con la figura del Escorial,

todos con características similares: el citado *Felipe II y el Escorial* (1935), *Residencias reales de España* (1941) y, posteriormente *El Escorial. Piedra de España* (J. L. Clemente, 1964), *España monumental* (J. L. Font, 1967), *Piedras que renacen* (J. L. Clemente, 1969), *Legado arquitectónico español* (H. Valcárcel, 1975) y *Revelación del Escorial* (E. Giménez Caballero, 1977).

Antes, al comentar el documental *Cómo se repite una ciudad*, avanzábamos una característica: la estructura reiterativa en cuanto a la planificación visual. Este esquema compositivo viene dado por una economía de medios que no permitía alardes cinematográficos. Los ahora citados, junto a los que se encargan de representar la arquitectura, comparten una semejanza formal en cuanto a la planificación. Estas similitudes se manifiestan en los siguientes rasgos: *planos generales* acompañados de *planos cortos* muy *estáticos* de detalles de la construcción; movimientos de cámara anclados al eje, es decir, panorámicas horizontales y movimientos ascendentes/descendentes (que distorsionan la imagen de un modo especial, curvándola) con una *ausencia casi absoluta* de *travellings*, grúas (*dolly*) o planos de “cámara en mano”; y un uso del *zoom* que sustituye la función del *travelling*.

Revelación del Escorial es el más interesante de todos estos legitimadores visuales. Aunque con una estructura visual bien sencilla, Ernesto Giménez Caballero realiza una lectura del conjunto arquitectónico al que alude con la repetitiva metonimia *pedra española*, y acompaña las imágenes del edificio de una de las voces más características del NO—DO: Matías Prats. El escritor articula un discurso *filológico*: la unidad mínima de significado del Escorial es el “panteón”, a través de los distintos *escoriales* existentes en España y que son parte del árbol genealógico del conjunto herreriano. No sólo eso, sino que lo emparenta, mediante insertos, sorprendentemente al templo de Abu Simbel y lo conecta, a través del colosalismo, con Cuelgamuros: “en Egipto como ese faraónico antecedente de un valle de caídos”⁸; pero no es la única vez, pues Giménez Caballero hace hablar a Ortega y Gasset quien “lo definiría como ‘nuestra gran piedra lírica’ profetizando su resurrección con juventudes heroicas, encarnadas en aquellas que llevarían a hombros, otra vez, un paladín. Y fundando revistas como esa de *Escorial*. Y este renacer ascendente sería proseguido con el nuevo escorial del Valle de los Caídos.” Las *juventudes heroicas* aluden a un inserto de imágenes de miembros de la Falange; el *paladín*, no puede ser otro que José Antonio Primo de Rivera. La referencia es el traslado de los restos de José Antonio al monasterio.

Hay una amalgama de connotaciones que se solapan y entrecruzan: de lo eterno, del carácter simbólico de la ciudadela, lo monástico—guerrero (como por ejemplo,

la Orden de los Templarios) o de la gloria del Escorial como el resultado final de una *eugenesia arquitectónica*. Y además, lo que sigue inmutable es el discurso repetitivo que, ya antes de la Guerra Civil, ancla el significado de manera unívoca a los valores del franquismo⁹. Habrán de pasar muchos años para que se diluyan estos semas¹⁰.

El Escorial, pues, constituye un ejemplo de la conformación de un arquetipo, un mito o, si se quiere, un *héroe pétreo*. Un país como España, inmerso en el aislamiento internacional, en un solipsismo paranoico de conspiraciones judeo—masónicas y marxistas, tiene la necesidad de combatir esa paranoia con la articulación de todos los signos posibles que remitan a las ya citadas ideas de gloria, imperio o pasado brillante. También parece que, visualmente, la reiteración masiva de imágenes del Caudillo *adheridas* durante casi cuarenta años al Escorial (o a otros) confirman su carácter *paterno*, él es el símbolo representativo de la *Patria*: como Padre están emparentados de un modo etimológico; y como Caudillo, la filiación es territorial.

El Valle de los Caídos

La imagen arquitectónica del Valle de los Caídos tiene una contra-imagen o, mejor dicho, un reverso de invisibilidad; el conjunto se construyó con buena parte de una mano de obra barata, los prisioneros de guerra, aspecto silenciado por el régimen. ¿Dónde están, pues, los documentales sobre construcciones penales?

El Valle de los Caídos es un conjunto arquitectónico colosal, basílica, monasterio, centro de estudios, panteón, plataforma, ciudadela celestial..., en definitiva, un punto de confluencia para los valores simbólicos y loores de masas. Todo ello está amplificado por la magnitud (su masa física) y el carácter épico de la construcción. Antes ya lo hemos visto, se utilizaba esta cualidad para establecer una analogía con Egipto. El Valle de los Caídos se identifica (es) la pirámide del faraón Franco. Además, esta analogía con Egipto no acaba en la propia construcción, sino que el mismo Risco de la Nava tiene una clara forma piramidal que podemos completar con el estado de cuasiesclavos que tenían los prisioneros que trabajaron en la obra.

Se ha vinculado el Valle de los Caídos a la arquitectura fascista (italiana) y a la nacionalsocialista. También se ha dicho que el Caudillo “reveló” las trazas (como ya hizo Felipe II con Juan Bautista de Toledo), una de las facetas ocultas del dictador era ser “Franco arquitecto” (más conocida fue su afición a la pintura). Según Daniel Sueiro, “había en él al parecer una verdadera, aunque secreta, vocación de arquitecto, ya descubierta y puesta de manifiesto años atrás por alguien que le conocía tan bien como Millán Astray”¹¹.

En 1959, José Ochoa dirige *In memoriam: el Valle de los Caídos*, veinte años después del inicio de su construcción. El resultado final de este film no satisface a aquellos que buscan una expresión triunfal o pletórica de una construcción comparada, como ya hemos demostrado, con las obras egipcias. Recordemos que el conjunto tardó casi veinte años en concluirse, otra casualidad histórica con respecto a su *padre arquitectónico*, el Escorial. La espera que se había aguardado debía “merecer” una imagen no menos grandiosa. No hay más que hojear la guía turística, *Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos*, editada en 1970 por Patrimonio Nacional para ver que las fotografías desarrollan un aspecto de tradición romántica, al estilo de las pinturas de Friedrich, unido a la idea de dominio de las fuerzas de la naturaleza por parte de “un pueblo”¹². Sin embargo, en el trabajo de Ochoa hay acercamientos a una imagen más imbuida de la estética metafísica que tienden más a la reflexión íntima que a lo grandioso. Esto se puede ilustrar con la secuencia inicial de lo que parece un cementerio construido (es decir, un escenario), un cartel que reza “cementerio de guerra 1937” junto a una marcha fúnebre y un atardecer, con fundidos de flores y entrada al Vía Crucis que lleva a la Basílica. Salvo algunos planos de *travelling*, la mayoría de los que aparecen son estáticos: las estatuas de los Evangelistas, de un monje observando *ad infinitum* el amplio espacio frente a la puerta principal de la Basílica, etc. Lo que sí aparece, en contrapunto con esta parte, por así decir, intimista, son imágenes enfáticas en violentos picados y contrapicados, que, en algunos casos refuerzan el citado aspecto metafísico —e incluso onírico— de los corredores o la inmensidad de la plataforma. La visita a este espacio titánico continúa a través de la Basílica, cuyos planos con teleobjetivo achatan la perspectiva de los arcos fajones de la bóveda, lo que le confieren un aspecto de irradiación. Otras peculiaridades expresivas (y expresionistas) son: una procesión cuyas sombras extremadamente alargadas aparecen en plano mucho antes que los sujetos o los insertos del rostro de la estatua de Azrael y de los tapices del Apocalipsis. La única concesión al carácter imperial visto en otros trabajos es un texto superimpreso al final: “Los siglos venideros pregonarán la gloria de quien lo creó”.

La siguiente referencia visual sobre el Valle de los Caídos a la que hemos tenido acceso es *Arquitectura religiosa en España*, de Augusto Fenollar, también del año 1969. Este documental hace un repaso, como su título indica, por las obras más representativas de la arquitectura religiosa: catedrales de León, Santiago y Salamanca; claustros e iglesias románicas, góticos hasta llegar a la actualidad —evidentemente aparece el Monasterio del Escorial— sin embargo, se detiene (y finaliza) en el Valle de los Caídos que es anterior a las

últimas manifestaciones arquitectónicas contemporáneas. La *voice over* recalca: “... el más grande monumento religioso de este siglo es el ... Valle de los Caídos”. El trabajo de Fenollar guarda semejanza formal con tantos otros de NO—DO (sin embargo está producido por Astro C.C.) y el acompañamiento musical de la Escolanía de Nuestra Señora del Camino es prácticamente ensordecedor cuando termina con una frase casi inaudible: “la cruz es el símbolo que soporta la cultura y la fe, lo que el pueblo llama España”.

Visiones urbanas

Este carácter simbólico del que hablamos también está presente en la representación, no ya de un edificio concreto, sino en toda una ciudad, como en *Misa en Compostela* (1954) de Ana Mariscal. A través de las acciones y desplazamientos de un monaguillo, la ciudad se significa y, en cierto modo, se *personifica*: “O Padriño” se despierta, se viste, acude a la iglesia y ayuda en los oficios, vagabundea por los soportales y pide fuego a un estudiante anónimo, quien recoge el testigo del callejeo por Compostela. Existe en *Misa en Compostela* un triple nivel significativo: a través de los textos líricos de la voz *over* de la propia Mariscal, la cuasi-narración que acabamos de citar y las imágenes de la ciudad, no como escenario, sino como protagonista. Esto lo podemos ver en un ejemplo específico de *humanización* de la arquitectura: “Las casas esperan en silencio, el tiempo en Compostela se palpa como las religiosas piedras de sus monumentos, bajo los faroles avergonzados por la luz del amanecer...el alma de Santiago se recata tras los cristales...las piedras rezan bajo la lluvia invisible.” Como observamos, la ciudad y sus componentes físicos, merced a la descripción idealizada, se convierte en un organismo con un ritmo similar al de sus habitantes; pero al mismo tiempo, adquiere fuerza la idea de *santidad* en la misma ciudad, un enlace con lo religioso absolutamente distinto al de El Escorial y el Valle de los Caídos.

Podríamos seguir citando más ejemplos en los que se utiliza el ámbito urbano como legitimación del régimen, anotaremos brevemente dos más.

Por un lado, *Realidades 1961*, de Ramón Saiz de la Hoya y Francisco Centol Lahoz. Aquí está emergiendo la pulsión urbanizadora (que en el futuro será la “pulsión tuneladora”) que conduce a la especulación del suelo en Madrid: barrios *ex novo* por doquier, de magnitudes considerables; imágenes de Moratalaz o de la Ciudad de los Ángeles se presentan como los éxitos del incipiente desarrollismo.

El otro film es *Un techo para la paz* (Francisco Prosper, 1964), documental ficcionalizado parcialmente

en el que se muestra el hallazgo constructivo del arquitecto Emilio Pérez Piñero (1935—1972), la denominada *estructura reticular estérea (sic) desplegable* —siempre recalcando la *españolidad* del invento— utilizado para cubrir los patios de los Nuevos Ministerios, en la Exposición Central España 1964. Tras una breve explicación del mecanismo, aparece el tono propagandístico hasta su culminación con la aparición del general Franco: “Llega el Caudillo para el acto inaugural. Cada una de las realidades evocadas, cobra vida al paso de quien hizo posible la gran mutación de la Patria.” Cuando se hace presente este acontecimiento, hace ya tiempo que se *ha olvidado* el pretexto del documental.

Como vemos, cualquier situación es válida para transmitir el mensaje del heroísmo, acentuado por el carácter singular y mítico de España.

En la representación cinematográfica aparecen dos zonas cuyos límites se muestran difusos: por un lado, la configuración del entramado del imaginario urbano, (tanto de índole emotiva/onírica como visual de cualquier formato); por otro, la percepción “real” o empírica que tiene el habitante, anclado a las visiones condicionadas por los límites físicos (el plano horizontal o el eje de miradas arriba-abajo). Si le diéramos la vuelta a Italo Calvino, podríamos decir que *no* hay una *ciudad invisible*, sino múltiples *ciudades visibles* que se yuxtaponen unas a otras. Entonces, ¿dónde está el límite entre la ciudad (o construcción) física, la imaginaria, la creada, la vista, la vivida y la habitada?

La práctica del documental parece desdoblarse en una *práctica conceptual*. En términos de Gilles Deleuze es una *creación de conceptos*: se transforma en una imagen *otra* del pensamiento. De un modo análogo es una *práctica perceptual*, mediada por los realizadores. Por tanto, el texto fílmico no es más que una interpretación de la realidad ya que la tendencia máxima al figurativismo de la cámara cinematográfica no implica necesariamente objetividad.

En el caso de los documentales de NO-DO y en sus producciones orbitales, la imagen del pensamiento reproduce tanto un simulacro de realidad o de sociedad, como las legitimaciones, unidades mínimas de significados “microfascistas” (siguiendo el *leitmotiv* deleuziano) que sustentan ideas tales como “imperio”, “gloria”, “cruzada”. Estas ideas no sólo se deslizan a través de la retórica oral (más visible y evidente) sino a través del discurso visual. La práctica perceptual se puede referir a la creación de espacios virtuales inexistentes, tanto *analíticos* (mediante la inserción y re-presentación del detalle arquitectónico, en miradas imposibles —de un modo análogo al cine de ficción, con el plano de alguien que abre una nevera y el contraplano subsiguiente desde el interior—) como *sinéticos* (a través de la yuxtaposición de ámbitos arquitectónicos distintos).

Conclusiones

Para estas últimas líneas se nos ocurren algunas ideas provisionales en los siguientes puntos:

a) *Regiones geográfico-simbólicas (Una variación diatópica en función de la carga semántica del dispositivo imaginario).*

Hay una serie de regiones muy significativas en función de los hitos arquitectónicos cinematografiados como lugares marcadores y unificadores de la España de Franco que quedará atomizada. Por analogía con el concepto de las *dos Españas*, proponemos las siguientes regiones imaginarias: la *norte-Santiago*, con la Catedral de Compostela, conectada a Galicia, tierra natal del Caudillo; la *centro* escindida por el Monasterio del Escorial (que constituiría una atracción —*Eros*— al pasado) y el Valle de los Caídos y su consiguiente reverso (*Thánatos*) como cripta y monumento funerario del dictador; y una *región Sur*, más indefinida y por ello, quizá más barroca¹³. Estas regiones resultan claras pues, en términos cuantitativos, no tiene la misma carga semántica El Escorial que la Catedral de Santiago: el primero remite directamente a la idea de ‘imperio’, mientras que el segundo a la de ‘catolicismo’. Uno y otro discurren en paralelo. Asimismo, y siguiendo con el mismo ejemplo, El Escorial entronca con el Valle de los Caídos ideológicamente a través de la significación ‘eternidad’: son valores *eternos* los que se intenta transmitir a través de la *intemporalidad* arquitectónica de Herrera; sus volúmenes esenciales y su magnitud (y relativa) simplicidad permean el Valle de los Caídos y todo su aparato imaginario. Además las significaciones están relacionadas con su localización geográfica, pongamos como ejemplo Brunete o la Ciudad Universitaria de Madrid, *loci* gloriosos durante la guerra de “Liberación”.

b) *Oposición lugar/no-lugar.*

Existe una tensión forzada entre la ubicación física real del objeto-sujeto arquitectónico y su “reflejo”, “apariciencia” o “fantasma”. En el período franquista parece necesario *armar* ideológicamente, es decir, con ideas o imágenes (aquí sinónimos) un lugar para que se sustente la estructura del dispositivo imperial. A un conjunto como el Valle de los Caídos le corresponden biunívocamente todos sus *alter-ego* visuales. Teniendo en cuenta que *representación* (también la cinematográfica) significa ‘volver a hacer presente’, ‘actuación’ y ‘ser una delegación de algo’, podemos comprender que todos estos matices actúan superpuestos en la re-presentación cinematográfica y en la especificación arquitectónica que señalamos. Así, esta dialéctica estaría cercana a la noción

de *site/nonsite* que caracteriza la obra del artista Robert Smithson, con la presentación física de actuaciones tridimensionales en ubicaciones naturales y su equivalencia plana (ya sean dibujos, bocetos, fotografías). En el caso de *The Spiral Jetty* (*Muelle espiral*, 1970), la obra está complementada por un documental que plasma las visiones imposibles de ese lugar físico (la visión aérea siguiendo el recorrido en espiral¹⁴).

Esta idea que tenemos de *no-lugar* es diferente en cierto modo de la noción antropológica de M. Augé, pues son espacios de tránsito o confluencia, lugares evidentemente, para no ser vividos: “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos ...”¹⁵ o “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar”.¹⁶

c) Geometría variable.

En los casi sesenta años de muestras documentales que hemos estudiado, hemos visto dos maneras de construir el espacio virtual cinematográfico, diferenciadas en su posición con respecto al movimiento de la cámara: poética espacial *dinámica* y *estática* (por oposición a la anterior, no significa que no haya movimientos). La primera ostenta un mayor grado de complejidad espacial, pues combina todos los movimientos de cámara, de la panorámica a las circulaciones que genera el *steadycam*. La segunda está unida a los movimientos, por orden de uso: panorámica, *zoom* y *travelling*. Éstos generan una construcción espacial más constreñida que la primera. La utilización de grúas o cámaras aéreas es síntoma de que es una producción con medios suficientes como para construir una visión diferente. Me refiero a las miradas imposibles para el género humano: determinado plano a vista de pájaro de la azotea de un edificio o un recorrido por los intersticios de la fachada se representan a través de la cinematografía¹⁷.

Paralelamente a esta cuestión, en la situación heredada de la Guerra Civil —la autarquía, sin medios suficientes— emerge una manera de rodar documentales que

generado un estilo utilizado durante casi veinte años (hasta la segunda mitad de los años sesenta). De ahí quizá la homogeneidad de todos aquellos documentales de NO-DO.

En cuanto a la forma icónica de una poética espacial y otra, la primera es más cercana a la percepción, pues la distorsión es menos evidente (podemos citar *Elogio de la luz*¹⁸). Sin embargo, en la poética estática, la distorsión producida por la panorámica horizontal se traduce en una exagerada curvatura del espacio y en la del *zoom*, una aproximación violenta. Este tipo de construcción fílmica, a base de *sucesión* de planos, es cómoda en el sentido de que sólo *muestra una superficie*, una especie de fachada, le otorga un aspecto de decorado. Incluso con la utilización de los planos en picado/contrapicado, no deja de tener una sensación de ausencia de espesor.

d) Variación diacrónica: micronarrativas.

Podríamos llamar *micronarrativa* al fragmento referencial mínimo dotado de significación narrativa que puede funcionar como elemento autónomo o como nexo entre representaciones urbanas. En muchos de estos documentales hemos encontrado esta unidad, en principio innecesaria para la comprensión de los textos visuales. Habría quizá dos tipos: micronarrativas de régimen interno, reguladas por el discurso documental —en cierto modo, deshumanizadas— (el todo y las partes de un edificio, subordinadas a éste, una síntesis); micronarrativas de régimen externo, injertadas para causar lo que semeja un *efecto de identificación* de la acción que ocurre en ese lugar, por ejemplo en *Sinfonía monumental de Asturias* (1957), de C. Anwander, en las imágenes dedicadas a la iglesia de San Julián de Prados, se incluye el plano medio de una feligresa que está leyendo un misal y levanta la vista en expresión de beatitud manifiesta que se complementa con un contracampo del crucifijo en movimiento ascendente hasta los frescos de la bóveda en sobreexposición. Esta iluminación adicional no necesita de comentario. Como vemos, parece innecesaria esta estrategia (si pensáramos de un modo purista) para la consecución de los objetivos inmediatos del documental, que sería el catálogo de los edificios prerrománicos más importantes en Asturias.

NOTAS

¹ En lo concerniente a la teoría del documental, véanse los trabajos de PONECH, Trevor, *What Is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication*. Westview Press, Boulder, 1999; y de NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1991. En cuanto al terreno español, el indispensable estudio de TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra - Filmoteca Española, Madrid, 2000

² SÁNCHEZ-BIOSCA, V., “El Escorial: una herencia gloriosa a las espaldas” en *NO-DO. op. cit.*, pp. 517-520.

³ Id., “Lugares de memoria” en *op. cit.*, p. 495 y ss.

En la estela del “art brut”: *escultecturas margivagantes*¹.

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Próximos conceptualmente a lo que Dubuffet llamó Art brut se encuentran muchos creadores espontáneos, cuya obra se desarrolla al margen del sistema del arte. En la estela del Cartero Cheval, construyen edificios con procedimientos escultóricos y sus obras suelen poseer un alto grado de “extravagancia”. De ahí los nombres compuestos para caracterizarlos que se emplean en este artículo: escultectos margivagantes. Se examinan aquí sus principales características, teniendo en cuenta para ello, además de numerosos ejemplos internacionales, otros muchos españoles, nunca antes considerados en la literatura especializada.

ABSTRACT

In conceptual proximity of what Dubuffet called art brut, there are many creative people whose work runs outside the art system. They follow unconsciously the Facteur Cheval's path making buildings as if these were sculptures, with a high degree of eccentricity. Hence the composed names in Spanish given by the author: escultectos margivagantes. The article deals on their main traits studying various international cases and many others from different places of Spain, never before considered in the literature on the subject.

1. Revelación. Nuestra historia podría empezar con un hecho fortuito que se convirtió en una revelación. El día 19 de abril de 1879 el cartero rural francés Louis-Ferdinand Cheval tropezó con algo mientras hacía su recorrido habitual, a pie, para repartir la correspondencia. Intrigado, quiso averiguar la naturaleza del objeto que le había hecho caer y descubrió que se trataba de una piedra rara. La miró bien y reconoció en ella una belleza enigmática que no era capaz de explicar. La envolvió entonces en un pañuelo, la guardó en su bolsa, y decidió llevársela a su casa en la cercana aldea de Hauterives. Ese fue el origen de una extraña pasión que le conduciría a acumular muchos guijarros primero, y a construir después, con esos materiales encontrados, una especie de “palacio” descomunal que habría de levantar, poco a

poco, en un terreno de su propiedad situado entonces en las afueras del pueblo (Fig. 1). Cheval dedicó a este empeño todos los ratos libres y gastó sus escasos ahorros en comprar cemento y algún otro material auxiliar. También adquirió las parcelas adyacentes a su pequeña finca, lo cual le permitió ampliar la obra en el curso de las décadas sucesivas. Nadie entendió entonces lo que estaba haciendo, y ni siquiera él mismo parecía tener claro cuál era su propósito. Sus vecinos le tomaban por loco, pero como se trataba, al parecer, de una enfermedad inofensiva le dejaron proseguir en paz con su empeño solitario y desmesurado. El caso es que era imposible calificar una obra como aquella, carente de función, y ejecutada en su totalidad por un hombre sin formación artística ni arquitectónica².

Ya vemos que el tropiezo casual despertó en Cheval la pasión irrefrenable por la creación personal, y bien podríamos considerar a esta singular “caída” (acaecida, por cierto, el día de su 43 cumpleaños) como el origen mítico de las muchas obras espontáneas, arquitecturas salvajes de distinto pelaje, que han proliferado luego en los cinco continentes. Muchos de sus autores, en efecto, declararon haber sufrido en algún momento de sus vidas una llamada o una conmoción, a consecuencia de lo cual emprendieron sus obras respectivas: enfermedad, revelación espiritual, desengaño amoroso, jubilación laboral, etc. Estamos refiriéndonos a un fenómeno conocido (aunque de contornos imprecisos), ya estudiado en algunos países occidentales, pero que nunca se había explorado sistemáticamente en el territorio español. Al ser la primera tentativa entre nosotros de descubrir y analizar los ejemplos más significativos de este tipo de creaciones, se hace necesario caracterizar y describir los rasgos principales de esta peculiar provincia del arte y de la arquitectura.

2. La **terminología** empleada por los distintos autores que se han ocupado del fenómeno tiene mucho que ver con los aspectos que cada uno de ellos ha pretendido enfatizar. Muy generalizada está la aproximación de todo esto al *art brut*, tal como fue caracterizado por Jean Dubuffet, que se refirió a “Producciones de todas clases –dibujos, pinturas, bordados, figuras modeladas, o esculpidas, etc.– que presentan un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, deudores en el menor grado posible del arte habitual o de los tópicos culturales y cuyos autores son personas oscuras, ajenas a los medios artísticos profesionales”³. La arquitectura se incluye ahí también, obviamente, y resulta congruente que el propio Dubuffet hiciera en la última etapa de su vida abundantes “edificios inútiles”, pintados de blanco y negro⁴. No ha sido infrecuente que ese concepto se haya traducido en inglés como *raw art*, es decir, “arte crudo”⁵, lo cual no deja de ser una licencia algo abusiva.

La verdad es que esta cuestión terminológica ha pre-ocupado mucho y no parece haber dejado totalmente contento nunca a nadie. Roger Cardinal, autor de un libro célebre dedicado al *arte marginal* (1972)⁶, planteaba esta cuestión en 1987, en una carta a Seymour Rosen. Allí dudaba de la pertinencia de términos como *arte aislado*, *arte bravío*, *arte marginal*, *arte folklórico*, *arte visionario*, *arte esquizofrénico*: “Esto parece insatisfactorio, en tanto en cuanto no todos los creadores que queremos admitir entran fácilmente en una categoría social o psicológica. Yo estoy convencido de que el etiquetar las obras de una manera que subraye la excentricidad o rareza de su autor tiende a desviar la atención del impacto estético a las biografías”. Tampoco le parecían “suficientemente incisivos” otros términos que enfatizaban la

supuesta independencia de estos creadores, como *arte autodidacta*, *arte espontáneo*, *arte idiosincrático*; desdeñaba también etiquetas como “*sólo suyo*”, “*estética proscrita*”, *arte alienado*, “*posiciones anticulturales*”, *arte de los sin arte*, *arte sin trabas*, *arte de ruptura*, *arte inmediato*, o *arte sin precedentes ni tradiciones*⁷.

La idea de lo *folklórico*, más o menos entremezclada con lo *popular*, ronda frecuentemente en algunos análisis o caracterizaciones someras. Pero no parece que semejantes trajes terminológicos le vengán perfectamente al fenómeno, pues tanto el folklore como el arte popular nos ofrecen creaciones anónimas y repetitivas, a diferencia de las cosas que nos interesan aquí, que son, por el contrario, fuertemente individuales, y están ejecutadas por gente con escasa vocación de anonimato. Tampoco el adjetivo *ingenuo* (o naif) nos parece perfecto (aunque pueda ser válido en algunos casos), pues es inaplicable a muchos artistas sofisticadísimos (como Dalí o César Manrique, por no hablar de otros extranjeros como Jean Tinguely, Juan O’Gorman, Edward James, etc.). El problema es que este tipo de creaciones, como ya detectó Jonathan Williams a propósito de lo que se expuso en *Visiones paralelas*, “mezcla muchas corrientes, muchos productores de arte, y al final vemos que realmente no hay *quartiers de noblesse*”⁸.

No hablamos, pues, de algo homogéneo, sino de una especie de continente creativo de una enorme extensión, y notablemente rico en productos de todo tipo. El que estas obras sean invisibles para el sistema del arte no quiere decir que no existan, o que carezcan de la complejidad y de los matices propios del Arte (con mayúsculas). Una vez colonizados los territorios que se etiquetaron el siglo pasado como “primitivos” (el arte africano, oceánico o amerindio) quedaba por descubrir todavía, para emplear la expresión de Michel Thévoz, “esta forma de exotismo interior”⁹ donde el arte de los locos verdaderos convive con el de los excéntricos y espontáneos varios. Y todo ello aquí mismo, hecho entre nosotros, realizado por gentes que ocupan nuestro mismo espacio geográfico y cultural.

Un fenómeno tan heterogéneo y tan rebelde, tan poco propicio a la domesticación del análisis académico, parece requerir otro lenguaje crítico. Por eso nos hemos aventurado a inventar palabras nuevas y compuestas, en una tentativa algo desesperada de hacer abarcable, o más comprensible, lo que no puede ser definido ni caracterizado con un criterio único y reductivo. El término *fantástico* figura en los títulos de los principales libros internacionales¹⁰. Nosotros nos hemos hecho eco de esa tradición, aunque conviene subrayar que se trata de un término amplísimo, y que muchas obras del llamado “arte fantástico” no se incluyen en el ámbito temático que nos ocupa ahora. Por eso necesitábamos otras palabras inventadas para la ocasión: *esculturas*, porque se trata



Fig. 1. El cartero Cheval ante la fachada norte de su "Palacio ideal" (foto de hacia 1912).

de obras híbridas en las que sus autores hacen arquitecturas comportándose como verdaderos escultores, o conciben sus esculturas, muchas veces, con aspiraciones o propósitos típicamente arquitectónicos (y hasta "urbanísticos", como veremos en algún caso)¹¹. No es infrecuente que lo hagan todo con sus propias manos. Y *margivagantes* porque a la condición de "marginales" (en el sentido de que esas obras no entran en los circuitos o hacen caso omiso de las corrientes dominantes) hay que unir su "extravagancia" o su rareza. Puede que estos productos pasen desapercibidos para el sistema del arte, pero llaman la atención por su singularidad y rara vez dejan indiferentes a espectadores de cualquier nivel social o cultural.

3. ¿Quiénes son los autores? ¿Presentan, como algunos han pretendido, verdaderas anomalías psicológicas? ¿Cuál es su origen social? ¿Poseen un elevado nivel cultural o una formación artística profesional? No hay una respuesta única para estas y otras preguntas, pues los casos son muy variados. Encontramos dandis sofisticados promoviendo obras *margivagantes* como es el caso de Edward James en Xilitla (México) o el de Federico Díaz Falcón con el *Monumento a los ojos* de Ambite (Madrid). Son personas acaudaladas y cultivadas, de buena posición social, que animan, diseñan y dirigen cosas extraordinarias en lugares poco transitados. En el extremo opuesto abundan mucho más los seres solitarios,

de escasa fortuna y con nula formación académica. El ejemplo mítico del cartero Cheval, con el que hemos empezado estas consideraciones, puede considerarse paradigmático. Después de él se han detectado otros casos extraordinarios: Simon Rodia, el constructor de las *Torres Watts* en Los Ángeles, era un inmigrante italiano pobrísimo y analfabeto; características similares tenía el barrendero del cementerio de Chartres (Francia) Raymond Isidore, conocido con el apodo de "Picassiette" (algo así como "Picassillo rompeplatos") por los abundantes fragmentos de vajilla troceada que incorporó a su propia casa; los dos grandes escultores *margivagantes* de Alcolea del Pinar (Guadalajara), Lino Bueno y Máximo Rojo, carecieron de cualquier clase de formación escolar: el primero de ellos, excavador infatigable de su vivienda en una roca de la población, era analfabeto, y el segundo, creador de un abrumador jardín plagado de esculturas de cemento, no aprendió a leer y a escribir (malamente) hasta que hizo el servicio militar; pobrísima instrucción escolar tiene también Francisco del Río, autor de la *Casa de las conchas* de Montoro. Pero no escasean los que han tenido una formación "normal", en términos estadísticos, empleados y artesanos de cultura media, como sus vecinos o parientes más cercanos.

Una mención aparte, en fin, merecen algunos artistas (arquitectos, escultores y pintores), personas formadas en escuelas de bellas artes o en instituciones similares,

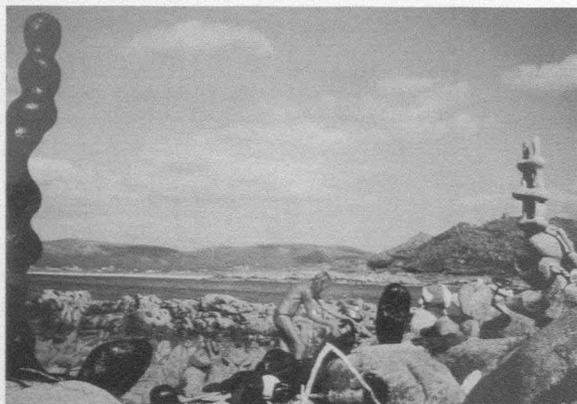


Fig. 2. El artista Man trabajando en su obra de Camelle (La Coruña), en una foto de hacia 1980.

con una actividad profesional más o menos normalizada, pero que no han reprimido la tentación de construirse sus propias fantasías desahoradas, personales y extravagantes: el mexicano Juan O'Gorman (cuya casa suele figurar en las antologías del asunto) ha sido uno de los mejores arquitectos americanos del siglo XX; algo parecido puede decirse ante los casos de Salvador Dalí o César Manrique. Menos conocidos y poco asimilados en el sistema dominante del arte son otros, como el escultor burgalés Salaguti, el pintor de Pollença (Mallorca) Joan Miró Cuart, o Manfred Gnädinger (Man), el extraño creador alemán que se estableció en Camelle (La Coruña). No puede negarse en sus obras la presencia de referencias cultas, y una voluntad de hacer "arte", enfrentándose a veces de manera consciente al sistema comercial e institucional que gobierna en este sector.

En pocos casos debemos hablar de locura o desequilibrio mental. La creación extravagante, el alejamiento de las pautas ordinarias del comportamiento artístico, no implica más desorden psicológico que el atribuible a cualquier innovador científico, técnico o literario. Hay algún caso dudoso, ciertamente, como ocurre con Antonio Padrón Barrera, autor de las *casas de tarta* del sur de Fuerteventura, que está aquejado, al parecer, de trastornos psicológicos episódicos, pero todo nos hace pensar que esa dolencia es independiente de su actividad creativa, constituyendo de hecho un serio obstáculo para su trabajo como diseñador y constructor. Casi todos los escultores margivagantes son, en realidad, individuos bien articulados, aunque la visión del mundo que manifiestan no coincida con las convenciones predominantes en el medio donde ellos desarrollan su actividad. Todo nos induce a pensar que el empeño creativo contribuye a la sólida estructuración de unas personalidades que podrían calificarse de *heroicas* por la tenacidad con la que afirman y defienden su singularidad en un medio

normalmente indiferente (cuando no es manifiestamente hostil). Sus obras son "especiales", destacan mucho en el medio donde se encuentran, suelen llevar la firma orgullosa de sus autores, y es frecuente que haya también inscripciones de carácter filosófico o moralizante dirigidas a los hipotético espectadores.

Parece inevitable extraer la conclusión de que el impulso creativo irrefrenable detectado en estos personajes demuestra algo muy esperanzador: la "pulsión artística" es universal, irrumpe inesperadamente en cualquier momento o lugar, y se manifiesta con independencia del origen geográfico o del nivel socioeconómico y cultural.

4. El síndrome de Juan Palomo. Pero hace falta tiempo libre para dedicarlo a una actividad no remunerada, buena salud, energía, y un lugar propio donde poder trabajar sin impedimentos legales. Estas cosas juntas no suelen darse de un modo coincidente hasta la edad adulta, cuando ya se han alcanzado ciertos objetivos profesionales y vitales, o cuando algunos desencuentros (o iluminaciones) empujan a los individuos hacia la materialización de sus sueños privados. Se dice que Man, por ejemplo, tras ver rechazadas sus pretensiones sentimentales con la maestra de Camelle, abandonó toda actividad lucrativa y se recluyó como un ermitaño laico a realizar su obra entre las rocas de la Costa da Morte (Fig. 2).

La vida familiar ordinaria parece un obstáculo serio para este tipo de actividades¹², aunque no es raro que, una vez avanzada la construcción, y obtenida ya una cierta notoriedad en el ámbito local o regional, esas familias inicialmente reticentes cambien de actitud y lleguen incluso a colaborar en su ejecución. Abundan mucho los constructores "de fin de semana" y los que emplean en ello todos los ratos perdidos. Es notorio también el gran número de jubilados más o menos prematuros que se consagran a tales tareas: Justo Gallego empezó su "catedral" en Mejorada del Campo después de que fuera expulsado del convento cisterciense, a causa de una enfermedad, y se encontrara desocupado, libre de toda obligación familiar, con 36 años, en su pueblo natal; Máximo Rojo (que se casó muy tarde y no ha tenido descendencia) empezó su jardín escultórico al llegarle la jubilación, y cuenta cómo su mujer le previno contra las burlas que suscitaría en el pueblo, previsiblemente, su nueva pasión artística. Muy cerca de su jardín se encuentra la *casa de piedra*, que había sido tallada a golpe de pico, sin la ayuda de nadie, por el jornalero Lino Bueno, que dedicó a ello muchas horas extras (incluyendo bastantes noches) tras regresar de su dura faena como jornalero del campo.

Pero si muchas de estas cosas han podido hacerse y si no han sido derribadas todavía es porque los constructores suelen ser también los propietarios de los terrenos



Fig. 3. *Les Cabanes de Argelaguer, antes de su destrucción. Foto de hacia el año 1998.*

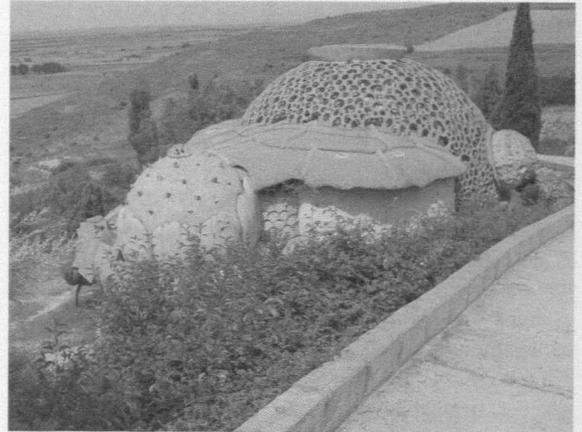


Fig. 4. *El estudio-museo de Salaguti en Sasamón (Burgos). Foto de 2004.*

donde se asientan sus obras. No hay distinción entre proyecto y materialización, ni entre constructor y usuario. Para que el escultecto realice su trabajo no hace falta una finca inmensa (aunque algunas creaciones ocupan espacios nada desdeñables), y basta con frecuencia un jardín, una pequeña huerta, o el ámbito de la propia casa. Hay excepciones notorias como las de Jean Tinguely y Niki de Saint-Phalle (con otros colaboradores), que ocuparon un claro en el bosque de Fontainebleau para hacer su gigantesco *Cíclope*¹³. La notoriedad de los creadores fue allí decisiva para que los poderes públicos no destruyeran la obra, levantada de modo ilegal. Otro caso interesante es el de *Rock Garden* en la ciudad india de Chandigarh, un amplio territorio ocupado por las amenidades *escultectónicas* que hizo, en una zona no urbanizable de la jungla, de modo clandestino, un empleado de los transportes públicos llamado Nek Chand Saini: trabajaba con materiales de desecho, de noche, iluminándose con neumáticos incendiados. Cuando se descubrió su obra prodigiosa hubo una tentativa administrativa de demolición, que fue parada gracias a la movilización cívica desatada a favor de su mantenimiento. La decisión de las autoridades locales fue admirable, pues convirtieron el lugar en un parque público y subvencionaron a Saini para que continuara con esa tarea, concediéndole incluso un pequeño equipo de ayudantes¹⁴.

En contraste con estos ejemplos ilustrados tenemos el caso de *Les Cabanes* de Argelaguer (Gerona), una extraordinaria construcción vegetal, cerca del canal de Can Sis Rals, hecha por Josep Pujiula en un terreno público, y que fue demolida sin contemplaciones por el MOPU hace unos años, a pesar del interés de aquella obra y de la gran popularidad que había alcanzado (Fig. 3). Así que, tratándose de cosas “marginales”, y salvando las excepciones de rigor, no cabe esperar mucho de la voluntad institucional de conservar y de valorar nada de esto: se comprende la persistente adhesión de estos artistas a

lo que llamaremos, siguiendo el refrán, “el síndrome de Juan Palomo” (yo me lo guiso y yo me lo como).

5. Genealogía. Debido en buena medida a esa peculiaridad, los escultectos margivagantes carecen de maestros y de discípulos. No existe para ellos ninguna escuela, ni afirman sus creaciones mediante manifiestos colectivos y declaraciones programáticas que permitan agruparlos por su posicionamiento ideológico o por su doctrina estética. No hay aquí “ismos”, ni estilos, ni tendencias, de modo que las filiaciones sobre las que se sustenta la historia del arte académica parecen para esta ocasión más arbitrarias, o totalmente azarosas. Cada uno de estos marginales es, o pretende ser, un *unicum*. Lo que acabamos de decir se acerca mucho a la visión que Jean Dubuffet nos legó de los artistas *bruts*, considerándolos como seres no contaminados por el sistema del arte: “[sus obras están realizadas por] unas personas ajenas al medio cultural y preservadas de su influencia. Sus autores tienen en su mayoría una instrucción rudimentaria. En otros casos, han logrado, a fuerza de perder la memoria o de una disposición espiritual sumamente contradictoria, emanciparse de las imantaciones de la cultura y encontrar una fecunda ingenuidad”¹⁵. Por eso sus hermanos, los “arquitectos salvajes”, han podido ser calificados como rebeldes transgresores, en la línea tradicional de los de los utopistas¹⁶.

Quizá sea ésta, no obstante, una caracterización excesivamente romántica. Es innegable, por una parte, que muchos de estos personajes han ejercido una notable influencia moral, como lo ha reconocido Gregory Amenoff afirmando que es “la ‘capacidad de enfoque’, la ‘intensidad’ y la ‘falta de astucia’ de los marginales lo que atrae a los artistas ortodoxos, más que un estilo o tema dados”¹⁷. Pero de otro lado no podemos seguir

manteniendo seriamente el mito del buen salvaje incontaminado, habitando entre nosotros impermeable a todo tipo de influencias. El cartero Cheval nos parece ahora un buen representante del *fin de siècle*, deudor del eclecticismo decimonónico, wagneriano a su manera ingenua, y heredero de una cultura figurativa enciclopédica que le llegaba leyendo libros populares y revistas ilustradas como *Le magasin pittoresque*. Relaciones con sus épocas y sociedades respectivas pueden detectarse en otros muchos creadores margivagantes. Casi todos los que estamos estudiando en España beben, sin duda alguna, en la cultura escolar y en los medios de masas. No siempre son conscientes de ello, pero la influencia de algunos grandes arquitectos o artistas consagrados planea sobre sus obras más de lo que se supone: la de Antoni Gaudí, en primer lugar, lo cual nos ha permitido reconocer una especie de estilo o corriente que hemos llamado *gaudirreioide*. La de Salvador Dalí y el surrealismo parece clara en el trabajo de Salaguti, aunque el artista no reconoce ni esa ni ninguna otra influencia¹⁸ (Fig. 4). Casi todos son creadores *pop*, cercanos espiritualmente al *nouveau réalisme*.

Mirando el fenómeno en su conjunto (y no sólo los casos españoles) tal vez podría aventurarse el trazado de una evolución global de la escultura margivagante que atendiera a las grandes pulsiones culturales permitiéndonos insertar sus mejores ejemplos en los relatos de la historia del arte. Hablamos de una historia de “tiempo medio” o de “tiempo largo”, (por utilizar la terminología de Fernand Braudel¹⁹), respetuosa con la especificidad insobornable de cada creación, pero consciente de que nada surge en el vacío y de que lazos invisibles pero poderosos anclan todos los productos humanos a una época y un lugar. Nos parece así que podría reconocerse una primera etapa (fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX) inevitablemente condicionada por el eclecticismo y que tendría en el cartero Cheval a su principal representante. En la órbita delicuescente del *art nouveau* se situarían otras muchas creaciones, *gaudirreoides* o no, con anacronismos inauditos como lo demuestran casos como los de las Torres Watts de Los Ángeles (iniciadas en 1921) o “El Capricho de Cotrina” (empezado [en 1988]). El surrealismo y el primitivismo culto inspirarían otra oleada, y ahí tendríamos los trabajos de Edward James, Robert Tatin o Dalí, entre otros muchos, para corroborarlo. El organicismo popular de los años cuarenta-cincuenta (lo que en otro lugar hemos llamado *surreoide curviquebrado*²⁰) vendría después permitiéndonos ver algunas afinidades en cosas tan alejadas como la *Desert View Tower* de Jacumba, California²¹, o el *Parque JH* de Torrelodones (Madrid). Y el universo del *pop*, con la variante europea del nuevo realismo, podría otorgar el trasfondo para comprender mejor, a partir de los años sesenta, otro sin fin de creaciones margivagan-

tes, pobladas de desechos heterogéneos de la sociedad de consumo.

Pero este cuadro histórico es muy tenue y excluye a muchas obras cuya clasificación estilística-cronológica parece imposible. Está claro que las influencias tienden a ser más claras cuando los artistas son más cultos: Dalí o Edward James conocían, desde luego, las grandes obras de los escultores margivagantes precedentes. También Niki de Saint-Phalle vio las obras de Cheval y Gaudí, y dijo que ambos creadores “cambiaron mi vida”²². La mayoría de los artistas que estamos considerando ahora carece, sin embargo, de instrucción, son marginales en todos los sentidos, y no es raro que vivan aislados en un hermético exilio interior. Las influencias llegan a ellos de un modo vago, difícil de precisar. Sorprende en estas circunstancias encontrarnos con muchas coincidencias formales en obras muy alejadas entre sí en el espacio y en el tiempo, ejecutadas por gente que no ha viajado y no ha visto los trabajos de los otros. Como a los prehistoriadores o a los etnólogos se nos plantea la disyuntiva entre una explicación *innatista* y otra *difusionista*. ¿Por qué Simon Rodia, Picassette y Acasio Mateo (el autor de una casa en Lorca), entre otros muchos, utilizan los mismos procedimientos? ¿Obedece la técnica del *trencadís* a una pulsión innata o debemos ver siempre en su empleo una influencia más o menos difusa de Gaudí? Seguramente no hace falta adoptar una posición excluyente: existen las influencias porque incluso el individuo más alejado e ignorante participa, aunque no lo desee, de un medio cultural. Pero no desdeñemos la posibilidad de que este asunto sea también un excelente observatorio para analizar las bases biológicas y psicológicas de la creación. ¿Revelan algunas constantes de la escultura margivagante la existencia de pulsiones creativas profundas y universales?

6. No nos parece, pues, que sea inoportuno traer a colación las **construcciones animales**, más significativas para nuestro argumento que el arte supuestamente primigenio de los locos. Los artistas que analizamos aquí hacen su obra como los pájaros su propio nido, o los gusanos su capullo: en un territorio acotado, controlado por ellos (de su propiedad, como ya hemos visto), crean un entorno envolvente. Los escultores margivagantes no aspiran a conquistar el mundo exterior sino a colonizar el suyo mediante un trabajo interminable que suele durar toda la vida. Obedecen a un instinto o a un impulso íntimo, sin buscar, en principio, la recompensa material y el reconocimiento social a los que aspira el artista profesional. Ellos no lo saben, pero esa pulsión personal les lleva a realizar cosas “tipificables” (parecidas a las que hacen otros como ellos, en otros lugares del mundo) como lo son también los hormigueros, las telarañas, los nidos, los termiteros, etc. Es verdad que la invención personal es

un rasgo característico de nuestros creadores, pero resulta sorprendente observar cómo los individuos (y las parejas o las colectividades) de animales constructores introducen también variantes a los prototipos arquitectónicos de la especie, en función de las circunstancias: los materiales de los nidos, por ejemplo, pueden variar mucho, según lo que los pájaros encuentren en cada momento, y es imposible explicar por qué no hay dos telarañas exactamente iguales, ni dos frigáneas con idéntica casacubierta protectora, ni dos colmenas silvestres con el mismo número y disposición de los panales, etc.²³

Nos movemos en un terreno metafórico, obviamente, y si seguimos en él podríamos decir que los escultectos margivagantes no construyen para proteger a sus crías, para atrapar a sus presas o para seducir a las hembras (como hacen los pájaros-glorieta de Nueva Guinea), sino para transformarse interiormente. En eso se parecen un poco a las orugas, tejedoras pacientes de su capullo, del que saldrán un día convertidas en mariposas, alcanzada por fin su “realización personal”.

7. El juego, el impulso lúdico, la gratuidad aparentemente total de sus gestos constructivos, nos permite conectarlos con el mundo de la infancia. No nos interesa abundar en el estereotipo de una supuesta torpeza o falta de oficio, que sería común a los niños y a algunos escultectos margivagantes (como si éstos no hubieran progresado al crecer, adquiriendo nuevas capacidades y conocimientos técnicos), pues se trata de un supuesto muy controvertido y en el que no creemos demasiado. Es más interesante mencionar la falta de prejuicios. Las inhibiciones que encadenan el impulso creativo de los adultos (incluyendo entre ellos a la mayoría de los artistas ordinarios) no existen entre los niños más pequeños ni tampoco, aparentemente, en muchos margivagantes. Y por eso es tan importante en ambos casos la idea de la creación como juguete, o viceversa.

La preferencia por el ingenio tecnológico elemental lleva a estos creadores a inventar soluciones que nos hacen pensar a veces en algunos clásicos de la cultura de masas, como Rube Goldberg en Estados Unidos, o el inefable Doctor Franz de Copenhague, supuesto maquinador, en España, de *Los grandes inventos de TBO*²⁴. Juguetes son, en efecto, muchas de las cosas que intentamos caracterizar aquí: los jubilados John Fairmington y James Beveridge hicieron en Branxton (Inglaterra) un jardín de animales esculpidos para divertir al hijo minusválido del primero de ellos²⁵. No son raros los “parques de atracciones”, como el de Bruno Weber en Dietikon (Suiza)²⁶. Parece que Man invitaba a los visitantes de su “museo” (y especialmente a los niños) a divertirse dibujando o haciendo cosas creativas. No olvidemos tampoco a los numerosos constructores de tiovivos, molinos de viento o máquinas hilarantes (como Pierre Avezard,

Vollis Simpson, Tom O. Every, Noah Purifoy, etc.²⁷). Un ejemplo extraordinario por su candidez y fragilidad se encuentra en la finca La Yesería, en La Alhóndiga (Guadalajara), con un complejo sistema para trasladar el agua mediante mangueras flexibles desde los raquíuticos manantiales de la parte alta de la propiedad, hasta los numerosos bidones y bañeras de desecho, en las terrazas inferiores (Fig. 5); también encontramos muchos juguetes (pájaros, lagartos, animales fabulosos...) habitando por doquier entre las conchas de la casa de Francisco del Río, en Montoro (Fig. 6).

Pero si la idea de la manipulación de las cosas, opuesta a la mera contemplación, diferencia básicamente al juguete de la obra de arte convencional, debe reconocerse que es difícil encontrar un solo ejemplo ajeno a esta pulsión lúdica. Los escultectos margivagantes no utilizan tecnología constructiva sofisticada. La relación de lo que hacen con sus cuerpos suele ser directa, física, claramente “manual”. Esta idea de que la obra es un juego para su creador (importantísima, por lo demás, en todas las ramas del arte) se extiende muchas veces a los visitantes: Cheval, que pedía “no tocar nada” en una inscripción situada entre las fachadas norte y este de su monumento, invitaba en otro lugar a inscribir una marca permanente, como testimonio de que el atrevido grafitero había visitado aquello²⁸; los visitantes de *Les cabanes* de Argelaguer recorrían el laberinto vegetal como quien entraba en un parque de atracciones. Es como si hubiera resistencias o reservas mentales respecto al supuesto de considerarnos como meros “espectadores”, y de ahí la vacilación entre el deseo de que no estropeemos con nuestras intervenciones la obra realizada, y el no menos poderoso de que sigamos el ejemplo del creador margivagante dando rienda suelta a nuestro propio impulso creador.

El impacto recibido por los visitantes de algunos de los lugares de este libro es indudable: parece significativo que las caras talladas en las rocas por Eulogio Reguillo y Jorje Maldonado, junto al pantano de Buendía (Cuenca), hayan suscitado la aparición de otros talladores espontáneos y de muchos *grafitiescultores* (grafiteros que esculpen o hacen incisiones), pudiendo considerarse ya esta zona como un verdadero parque lúdico de la creación espontánea (Fig. 7); las pintadas de solidaridad con Man ocupan un buen lugar ahora entre las rocas de Camelle; no es descartable tampoco que el deseo de emulación haya llevado a la creación de obras alternativas, lo cual explicaría la cercanía del jardín de Máximo Rojo respecto a la *Casa de piedra* de Lino Bueno (en el mismo pueblo de Alcolea del Pinar), o la de la *Casa de las conchas* realizada por Francisco del Río en Montoro, a sólo unos kilómetros de la *Casa de la piedra* que Antonio Aguilera Rueda se había construido en Porcuna. También en algunos pueblos extremeños han surgido

otros talladores de setos como los elaborados en Losar de la Vera. De este modo no hablaríamos tanto de “influencias formales” en el sentido clásico de la historia del arte, como de un estímulo a las pulsiones, de una catapulta a los deseos (*naturales*, en todos los sentidos) de participación lúdica y creativa que suscita el ejemplo de los margivagantes.

8. No carecen de sentido del humor. Esa parodia de la alta tecnología y de la seriedad enfática de la gran arquitectura (o del Arte con mayúsculas) es menos inconsciente, a veces, de lo que suponemos. En cualquier caso, con independencia de cuáles puedan ser las intenciones explicitadas por los autores, está claro que sus creaciones pueden ser vistas de dos modos aparentemente contrapuestos: como un conjunto inaudito de solecismos técnico-artísticos, o como una hilarante burla de la alta cultura. Y quizá sea la mezcla inextricable de ambas cosas lo que hace sumamente incómodo este fenómeno para la crítica y la historia del arte ordinarias. ¿Se puede tratar de imitar con torpeza cosas reconocidas en los panteones de la cultura oficial, o asimilar con desmañada ingenuidad lecciones complejas, produciendo como resultando obras divertidas e interesantes? ¿No es acaso el *descarrilamiento* de los modelos, la burla de los ídolos culturales, lo que provoca esa gozosa sensación de liberación que experimentamos ante las obras de muchos escultectos margivagantes? De ahí que sea casi imposible acercarse al fenómeno sin ironía. Sólo esta formidable herramienta (o cualidad) del ser humano cultivado permite aceptar la existencia de un mundo artístico paralelo y alternativo, con sus propios “genios ingenuos” y sus peculiares (anti)reglas. En él se refleja el universo artístico y arquitectónico que ya creíamos conocer, pero aparece deformado, como esos espejos curvos de las ferias que nos permiten vernos como monstruos temporales (lo cual divierte mucho a nuestros amigos y familiares). Los margivagantes nos empujan más allá, obligándonos a pasar “al otro lado del espejo” para habitar espacios (como los de la Alicia de Lewis Carol) que son y no son los nuestros. ¿Un mundo artístico al revés? ¿Y cómo evitar el regocijo de asistir al gran carnaval del arte?

No olvido, desde luego, que escasean los margivagantes que se toman las cosas en broma: Luis García Vidal, el autor de las calaveras de Estella (Fig. 8), pretende aleccionarnos sobre asuntos trascendentales, y creo que su obra es el más insólito *memento mori* del arte contemporáneo (pero se gana la vida en París como caricaturista y sus muertos vegetales provocan también la carcajada). Justo Gallego hace su catedral de Mejorada del Campo pensando en la eternidad, y tampoco parece que nos quiera hacer reír (ni sonreír) el autor de esa *Casa de Dios* en Epila, poblada de seres terroríficos. Los artis-

tas profesionales incluidos en este mundo (Salaguti, Joan Miró Cuart, César Manrique, Dalí...) no nos quieren contar chistes. Casi todos los escultectos margivagantes parecen abrazar alguna especie de “religión”, sea ésta la del arte, la de la naturaleza o la tradicional gestionada por la Iglesia Católica. Pero por alguna razón que no pueden controlar, lo que tocan (es decir, lo que crean) se convierte en *follie*, en delirio hilarante. Son risibles casi siempre, pocas veces ridículos. Y permanece inalterable lo más obvio: hacen cosas fantásticas y extravagantes.

9. Historia y religión, mito y anécdota, ética trascendental y cultura de masas, chascarrillo y ciencia: todo se mezcla y se sitúa en el mismo plano. De este modo lo sublime se confunde con lo banal. Ya estaba este cóctel en los clásicos del fenómeno reconocidos a escala internacional (como Cheval, Picassiette, Grandma Prisbrey, etc.), y ahora lo vemos también en España con obstinada reiteración: los hermanos García Naveira quisieron hacer en su parque de Betanzos una especie de enciclopedia o “teatro de la memoria” donde el saber popular y la moral de su época se amalgamaba con sus obsesiones personales; el caso de Máximo Rojo es excepcional, al haber hecho en su antigua era de Alcolea del Pinar un auténtico laberinto escultórico inextricable representando la historia sagrada y profana, antigua o contemporánea, yuxtapuesto todo ello con personajes de actualidad, exaltaciones monumentales de su propia persona, consejos, lecciones de cosas, etc. (Fig. 9). Esa es la misma actitud que llevó al autor de la *Casa de las coquinas* de Tabernes a hacer una apoteosis del botijo, o de unas grandes flores, recubriéndolo todo con las mismas conchas que llenaban por completo las paredes.

La descontextualización, la naturalidad con la que se presenta lo insólito, es lo que lleva a la proliferación de “barcos de secano” (como ese prodigio de la fantasía que está varado en Hornachos), a los aviones-casa (aunque pocas veces superan a la desopilante reproducción del Concorde sobre un tejado en el pueblo manchego de Villar de Chinchilla) (Fig. 10), o a los delirios orgánicos de un Salaguti en el páramo castellano de Sasamón (Burgos). También habría que mencionar en esta línea los “castillos urbanos”, como el gigantesco de Tarrasa construido por Lluís Corominas. Es lógico que el fenómeno margivagante haya atraído mucho a los estudiosos del surrealismo, pues aquí parece confirmarse la definición (arrebataada a Lautréamont) de aquel movimiento de la vanguardia: “el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones” podría equipararse al del hallazgo de un jardín gaudiniano en un hospital psiquiátrico, al de una enorme catedral estrafalaria en un pueblo de Madrid, o al de una vivienda prodigiosa en las burbujas de un volcán. Creo que todo esto tiene mucho que ver con el deseo de domesti-



Fig. 5. Los juegos de agua en una finca de La Alhóndiga (Guadalajara). Foto de 2004.

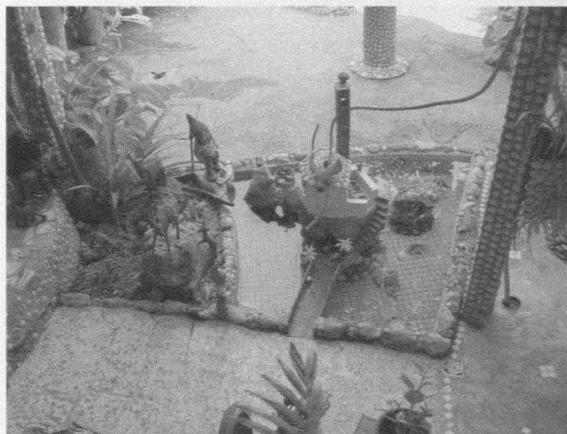


Fig. 6. Piscina y casa de juguete en la Casa de las Conchas de Montoro. Foto de 2004.



Fig. 7. "Grafitiesculturas" junto al Pantano de Buendía (Cuenca). Foto de 2004.

car lo sublime, una aspiración que trae la consecuencia paradójica, bien lograda por los escultectos margivagantes, de permitirnos encontrar ese estremecimiento romántico en el seno de lo banal.

10. Reciclaje. ¿Pero hay algo aparentemente menos sublime que la basura? La reutilización de lo existente otorga una nueva vida a las cosas abandonadas o a las que, simplemente, fueron fabricadas inicialmente con otra intención. El origen de esta práctica se halla en el *ready-made* duchampiano, y tiene en la alta cultura artística un episodio tan glorioso como el *nouveau réalisme*. No nos sorprende saber que Jean Tinguely y Niki de Saint-Phalle oscilaran entre al Arte (con mayúsculas) y la escultectura margivagante. Lo cierto es que casi todos los artistas que nos ocupan ahora emplean en sus obras



Fig. 8. Calavera y coches entrecuchados en Estella (Navarra). Foto de Javier San Martín (2004).

abundantes desperdicios, cosas inservibles para la sociedad a la que pertenecen. Son robinsones que allegan a su isla creativa los restos de todos los naufragios detectados en las inmediaciones. Cheval empezó recogiendo piedras que carecían, obviamente, de propietario, y los que han



Fig. 9. Máximo Rojo en centro de su jardín de esculturas de Alcolea del Pinar (Guadalajara). Foto de 2004.

venido después han hecho lo mismo con trozos de cerámica, botellas, latas, alambres, cajas, desperdicios industriales de todo tipo, maderas, bidones, etc. No todos lo hacen con el mismo entusiasmo, pudiendo establecerse una ecuación que podríamos enunciar en los siguientes términos: cuanto mayor es la pobreza del escultecto margivagante más empeño suele poner en el reciclaje. Pero no parece guardar mucha relación con el nivel cultural o social, pues esta práctica, aparentemente “primitiva”, ha sido bendecida por corrientes artísticas privilegiadas del arte culto, y se manifiesta del mismo modo tanto entre margivagantes muy ingenuos como entre otros más informados de las corrientes del arte contemporáneo.

Una obra maestra primordial de esta subvariante, la *House of Mirrors* que Clarence Schmidt construyó en Woodstock, Nueva York, llegó a ser (hasta su destrucción por un incendio en 1968) una gigantesca estructura de siete pisos, con treinta y cinco habitaciones, apoyada en la ladera de una colina. Estaba construida con todo tipo de desechos²⁹. Pero son incontables los que han seguido esta estela: Simon Rodia levantó sus *Torres Watts* con hierros, cristales y cerámicas encontradas, lo mismo que hicieron Picassiette (Fig. 11), Nek Chand



Fig. 10. *El Concorde* sobre un tejado en Villar de Chinchilla. Foto de 2003.

Saini, u otros tan diferentes entre sí como el artista conceptual Ben Vautrier en su *Cunégonde et Malabar* y el reverendo Howard Finster, creador del *Paradise Garden*³⁰. Algunos ejemplos españoles son soberbios. Lo mejor de la catedral de Mejorada del Campo es el ingenio reciclador puesto a punto por Justo Gallego, de quien se dice que iba de noche a las fábricas de cerámica a buscar los ladrillos deformes y desechados (que dan ahora un aspecto interesantísimo a algunos muros sin enfoscar) (Fig. 12); este personaje ha empleado bidones de cartón como cilindros para el encofrado de las columnas de hormigón, espirales de alambre para las arquivoltas y barandillas, y un sin fin de soluciones propias más. El interior de su edificio es, en los primeros años del siglo XXI, una prodigiosa instalación, un monumento inconsciente del *povera* o de la *antiforma*: bañeras, incontables envases cilíndricos de plástico, leña, amasijos de alambre y trozos heterogéneos de mármol se amontonan en diversos lugares de la inmensa nave, siguiendo un cierto orden aleatorio, muy alejado, sin embargo, de lo que cabría esperar en una obra arquitectónica disciplinar.

Esta última observación nos permite caracterizar al escultecto reciclador como un ente que clasifica, un demiurgo civilizador que impone un orden en ese caos absoluto de los desechos que es el basurero. Selecciona las cosas en función de sus nuevos usos potenciales: los viejos somieres pueden ser cercas (como en la finca de La Alhóndiga o en las huertas de Valencia), las botellas sustituir a los ladrillos, los retretes a los maceteros, y así sucesivamente. Y cualquier cosa llegará a tener una nueva vida como elemento decorativo: etiquetas, dibujos industriales sobre cristales o latas, envases, juguetes de plástico, etc. Estas cosas pueden llegar a funcionar como las teselas imaginarias de la gran obra-mosaico en la que los margivagantes se hallan empeñados. Aunque ellos no

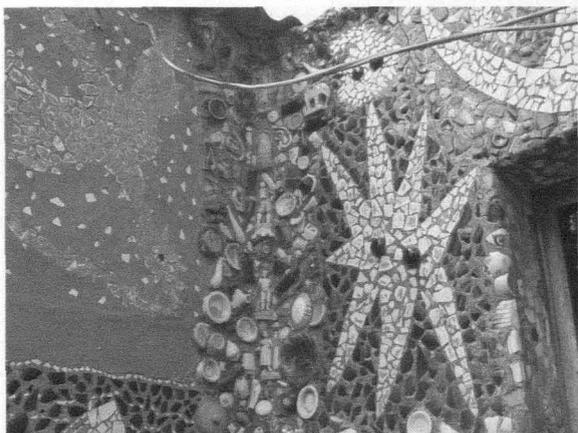


Fig. 11. Desechos recuperados en una esquina de la casa de Picassiette (Chartres). Foto de 2004.

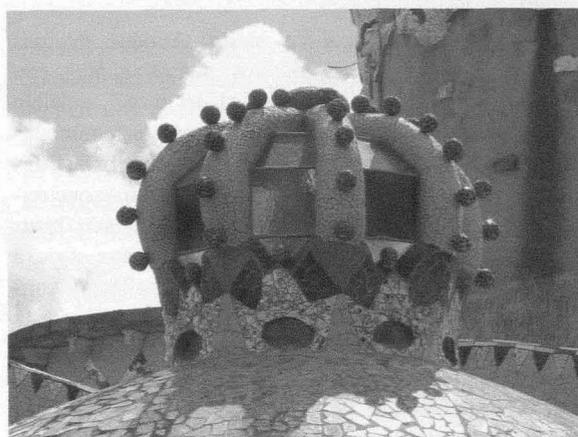


Fig. 13. Detalle del Capricho de Cotrina (Badajoz). Foto de María del Mar Lozano (2004).

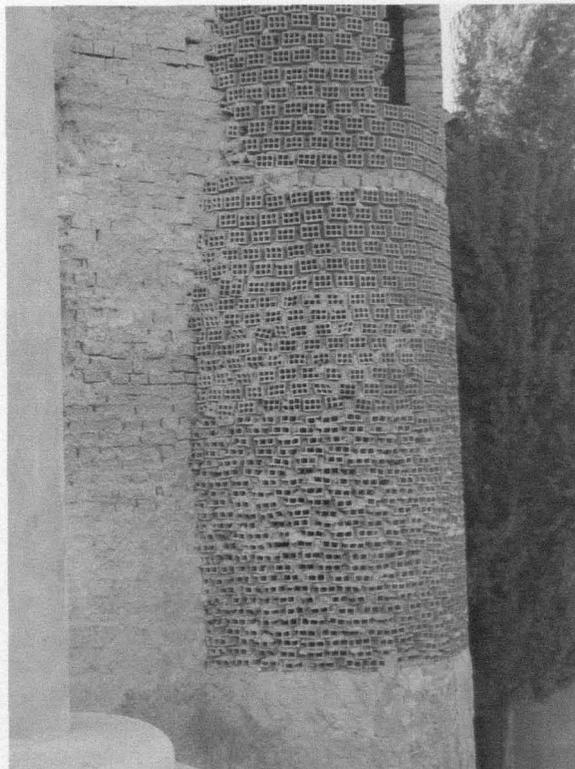


Fig. 12. Ladrillos deformes, recuperados, en un torreón de la Catedral de Mejorada del Campo. Foto de 2004.

lo sepan, o lo adivinen sólo a medias, son artistas *pop*, tan desmitificadores como Oldenburg, o como el Rauschenberg de las *combine paintings*. Si antes, con un guiño psicobiológico, considerábamos a estos trabajos en una especie de terreno intermedio, entre las construcciones animales y la arquitectura ordinaria, ahora diremos que la manía recicladora sugiere la existencia de otra pulsión humana primordial: la de ordenar lo informe, en un doble sentido físico e intelectual; la de apropiarse de las cosas, exhibiendo un anhelo tan natural como imposible de servirse de “lo ya hecho” para eludir la condena bíblica al trabajo.

11. Se comprende por qué está tan extendida la técnica del *trencadís*. Para los escultectos margigavantes es una manera de aunar el aprovechamiento de los más

insignificantes fragmentos de las cosas desechadas con el “principio collage” que parece inherente a todas las operaciones de reciclaje. Conviene, sin embargo, matizar esta cuestión: puede que veamos similitudes formales aparentes entre la obra de Gaudí, y otras cosas como los jardines del Hospital Psiquiátrico de Sant Boi de Llobregat, la casa de Picassiette, o el capricho de Cotrina (Fig. 13), pero se trata, en verdad, de cosas muy diferentes. En Gaudí debió contar mucho el deseo de evocar el craquelado de algunas porcelanas orientales, un refinamiento de la época simbolista que no tiene nada que ver con las incrustaciones de desperdicios de casi todos nuestros artistas recicladores. Otro caso es el de quienes sí quieren imitar los logros del gran arquitecto catalán con fines decorativos, como creo que sucede en Cotrina, o en el jardín de Leo Bassi en Mallorca.

Esta técnica parece satisfacer deseos muy persistentes de los margigavantes, como el de hacer una construcción “por agregación” más que “por sustracción”. Salvo alguna excepción, como la casa tallada en la roca por Lino Bueno, lo normal es que estos artistas sean albañiles y ensambladores, artistas *bricoleurs*, maestros de la chapuza ingeniosa, adeptos al añadido interminable. En este sentido no son *neoplatónicos*, como lo fueron el gran



Fig. 14. La casa-gruta de Lino Bueno en Alcolea del Pinar (Guadalajara). Foto de 2004.

Miguel Ángel y todos los adeptos renacentistas a la escultura “*per forza di levare*”, es decir, la que revelaba la forma perfecta contenida en el bloque marmóreo (la idea platónica) eliminando toda la imperfección sobrante³¹. Pocas veces siguen los margivagantes desde el principio hasta el final un plano preconcebido. No hay, pues, un diseño único, o cambia el concepto a medida que pasan los años y progresa la obra.

El *trencadís* proporciona también una piel excepcional que permite disimular con su resistencia e impermeabilidad la frecuente pobreza estructural de estos edificios. Gracias a su empleo la superficie construida brilla de un modo poderoso, lo cual, como reconoció George R. Collins, parece otra aspiración de estos artistas: “Ellos son intensamente llamativos (*colorful*). Esto no implica solamente que son fantásticos o chocantes ... sino también que son más policromados y significativos (simbólicamente llamativos) que la mayor parte de la arquitectura histórica”³². Añadiremos que esta concentración del empeño fantástico en la superficie exterior lleva a un arte de recubrición cuyo desbordamiento conduce a la colonización de todas las paredes exteriores e interiores de las viviendas, incluyendo los muebles. Esa exaltación del *trencadís* la vemos en gentes que no han conocido, casi con seguridad, la obra de sus colegas, como sucede con Picassiette, Robert Vasseur, o Acasio Mateo (el autor de la casa de Lorca). No es necesario, en estos casos, disponer de un gran espacio o de una construcción de nueva planta, pudiendo concentrarse el margivagante en la decoración fantástica de su modesta casa.

12. Apoteosis de un material. No es raro tampoco que estos artistas intenten con su obra hacer un alarde técnico o artesanal en relación con un material empleado

con exclusividad, como si pretendieran decir: “esta maravilla es toda de piedra” (lo vemos en las casas de Porcuna o de Alcolea del Pinar), o “está recortada en masa vegetal” (véanse las figuras talladas en las calles de Losar de la Vera), “la he recubierto totalmente de conchas” (casas de Tabernes o Montoro), “es exclusivamente de cemento” (esculturas de Máximo Rojo), etc. Parece haber ahí un deseo candoroso de exasperar las posibilidades técnicas y expresivas de los recursos haciendo que éstos pasen del ámbito de lo habitual y cotidiano a una nueva condición fantástica. No se trata de falsear la naturaleza o la apariencia de los materiales, disimulándolos (como esos edificios de estuco que se pintan con vetas para que parezcan de mármol, por ejemplo), sino todo lo contrario: es el exhibicionismo descarado de sus componentes reales lo que acentúa su “sinceridad”, y lo que más contribuye al alejamiento del *kitch*, un rasgo éste que consideramos esencial para entender bien a los escultectos margivagantes.

13. Arte bruto, arte en bruto. Aunque estamos caracterizando a los escultectos margivagantes con muchos de los rasgos atribuidos al *art brut*³³, quisiera evitar el malentendido de considerar a ambos fenómenos como absolutamente coincidentes: no todos los artistas que analizamos pertenecerían al ámbito creativo que reivindicaron Dubuffet o Thévoz, y tampoco son *bruts* todos los escultectos. Nosotros excluimos, entre otros, a los meros dibujantes o a los pintores de caballete, y tampoco prestamos atención a la alienación mental o a la infancia como supuestos filones significativos de la creación espontánea. Pero sí nos aprovecharemos del desenfoque proporcionado por una traducción del término francés, incorrecta aunque útil para nuestros objetivos. *Arte bruto*, pues, en el sentido de que es poco educado, sin modales, grosero. Y también un *arte brutal*, salvaje, crudo y violento. De muchas de estas creaciones podemos decir que son “una brutalidad”. La conmoción que provocan, junto a la sinceridad innegable de sus planteamientos, sitúan a los escultectos margivagantes fuera de la dialéctica del bien o del mal gusto. Lo hemos dicho antes: están en las antípodas del *kitsch*, que es un fenómeno de envilecimiento estético caracterizado por la falsificación de las técnicas, de los efectos y de los sentimientos³⁴. Nada de las suaves complacencias ni de los halagos típicos del *midcult*³⁵: la escultura margivagante evita cuidadosamente las amables praderas del “quiero y no puedo”. Estas obras apelan a las raíces de la condición humana y resuenan con un eco poderoso en las fibras intelectuales más sensibles de la alta cultura artística, pero no se avienen bien con los términos (inter)medios.

Al no ser “refinado”, es un *arte en bruto*, más auténtico y *original* (cercano al origen), por lo tanto, que el arte ordinario. Los escultectos margivagantes no han

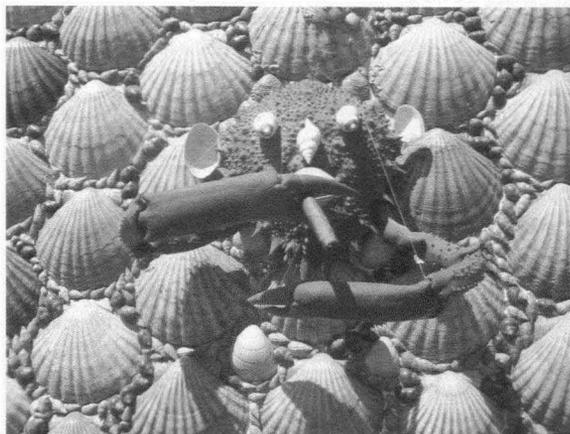


Fig. 15. Detalle de la casa de las conchas de Tazones. Foto de Carlos Reyero (2004)

pasado por los canales que sancionan (purifican, filtran, domestican, encauzan, legitiman...) la artísticidad. Como no han sido re-conocidos por el sistema del arte no hay discursos para ellos y puede parecer que no existen. Algo de eso estaba implícito en las palabras de Collins cuando se refirió a la naturaleza inefable de la fantasía arquitectónica: “Es a menudo espectacular, pero no resulta fácil de categorizar y analizar. Esto es tal vez lo que significa la fantasía: el ser tan excitante y tan extraña como para ser indescriptible”³⁶. ¿No es significativo que la bibliografía internacional sobre el fenómeno sea tan escasa, y que este libro sea el primero dedicado a analizarlo en España?

14. Terminaremos estas consideraciones generales refiriéndonos a algunos **arquetipos**. No me refiero a las “clases de edificios” (quizá pudiéramos hablar también aquí de tipologías) sino a otra cosa más próxima a ciertas constantes del inconsciente colectivo, en el sentido jungiano. Ésta es, en buena medida, una arquitectura uterina, protectora: el escultecto margivagante suele actuar trazando una barrera entre su guarida y el mundo exterior. Pocas de estas construcciones poseen el rigor geométrico, la fría ortogonalidad de la arquitectura ordinaria, y de ahí la recurrencia a las referencias orgánicas o al naturalismo primordial de la gruta³⁷. Daniel Defoe describió a su héroe Robinson Crusoe construyéndose una empalizada protectora pero le hizo vivir fundamentalmente en una gruta semiexcavada. La que se hizo construir Luis II de Baviera en Linderhof, de cemento pintado, con un lago navegable, alumbrada con sugerentes luces eléctricas, era como un sofisticado decorado wagneriano, y servía bien a la notoria misantropía de aquel monarca. Ha habido otras muchas, en parques de atracciones y en casas o jardines privados (Betanzos,



Fig. 16. Tumba de Antonio Aguilera, reproduciendo la “Casa de la Piedra”. Cementerio de Porcuna (Jaén). Foto de 2004

Montserrat, etc.). Con menor falsedad sentimental (y mayor cercanía, por lo tanto, a la autenticidad de los mejores escultectos margivagantes) encontramos otros ejemplos heroicos, como el de Baldasare Forestiere en Fresno, California, que llegó a excavar una especie de laberíntico palacio subterráneo, con un centenar de habitaciones y patios³⁸. Lino Bueno, el esforzado picador de Alcolea del Pinar, puede considerarse en la misma onda (Fig. 14). Este impulso parece irrefrenable también para los margivagantes más cultivados, pues grutas primordiales son la vivienda de César Manrique en unas burbujas de lava, el estudio-museo de Salagutí, y la casa de André Bloc en Carboneras, que puede considerarse como una evocación de las viviendas troglodíticas tradicionales en algunos pueblos de Murcia y Almería.

¿Se relaciona con todo esto, a un nivel inconsciente, la preferencia por las conchas? El folklore y el habla popular asocian los caparazones de los moluscos con los recovecos (corporales o naturales), y con el sexo femenino. Se trata, además, de restos de algo comestible, con los cuales se hace una especie de trencadís que sería muy literalmente *orgánico*. Una prueba de la proximidad de ambos recursos constructivos la tenemos en *La maison à vaiselle cassée* de Robert Vasseur, cerca de Rouen, en la cual conviven unas paredes recubiertas con trozos irregulares de cerámica y otras invadidas por distintos tipos de conchas³⁹. Las casas (o *follies* varias) adornadas con este tipo de desechos son abundantísimas en todo el mundo sin que parezcan justificarse por razones geográficas: es cierto que la casa de las coquinas en la huerta de Tabernes no está a muchos kilómetros del mar, y lo mismo sucede con el *Watford Shell Garden* de Bill Charge, cerca de Londres⁴⁰, pero más espectacular es la obra de Francisco del Río en Montoro, una población de

la Andalucía interior, muy alejada de la costa. En estos y en otros casos nos aproximamos a la idea de un arte comestible, comparable en el dominio arquitectónico con las figuras de Arcimboldo (Fig. 15), o con la caracterización que hizo Dalí del *art nouveau*⁴¹.

Hay algo en ello del mítico país de Jauja. Los escultores margivagantes pretenden casi siempre rehacer el paraíso perdido, son utopistas románticos; no me cabe duda de que Ernst Bloch los habría metido dentro del “principio esperanza” si hubiera podido conocer sus logros y aspiraciones⁴². Ya hemos dicho que suelen acotar sus dominios creativos, lo cual ha llevado a Gustau Gili a recordar que “paraíso” significa “vallado” en el idioma iraní antiguo⁴³. Lo que encontramos dentro de ese territorio suele ser una representación completa y coherente (aunque frecuentemente delirante) del mundo y de la vida, de la moral y de la historia: invitaciones al bien, reconvenciones, sueños placenteros, y un sin fin de cosas más en un aparente (des)orden conceptual que desafía nuestros sistemas de clasificación, como los de aquella rara enciclopedia china mencionada en algún lugar por Jorge Luis Borges.

Y la muerte, tan presente siempre. Nos recuerda la vocación ancestral de supervivencia en el individuo de la especie humana, apuntando a la meta anhelada por el artista romántico: la eternidad. Cheval llegó a hacer hasta dos tumbas ficticias en el palacio que le dio tanta fama, y construyó un mausoleo real, para él y su familia, en el

cementerio de Hauterives; Picassiette levantó en uno de los patios de su casa una “tumba del espíritu”; Antonio Aguilera Rueda talló una reducción a escala de la *Casa de la piedra* para colocarla sobre su tumba, en el cementerio de Porcuna (Fig. 16); un Concorde más pequeño que el del tejado de su casa está sobre la tumba de Celestino Giménez en la necrópolis de Villar de Chinchilla; el enterramiento imaginario de Máximo Rojo y de su esposa está esculpido en el centro del jardín de esculturas de cemento, en Alcolea del Pinar; en Lorca, un notable monumento funerario de trencadís complementa, en el cementerio local, a la casa que Acasio Mateo se había construido en la ciudad.

Hay muchos más casos, en España y en todos los países de los cinco continentes, porque el deseo de construirse un paraíso (el de ir a él) es una constante universal. Al concebirse de espaldas al mundo sólo se puede hacer por y para la muerte. Estos individuos llegan a entregarse tanto a sus creaciones que éstas acaban convirtiéndose en sus destinos biográficos respectivos. Son *performers* muy radicales: la vida es la obra y viceversa. Misioneros candorosos y arriesgados en los continentes inexplorados de la libre fantasía, los escultores margivagantes se inmolan gozosos en la religión del arte. También en esto imitan y superan los comportamientos habituales del sistema. Son tan *extremados* que aniquilan las estrategias, desvelan las trampas estéticas en las que vivimos, y nos obligan, indefensos, a enfrentarnos con lo esencial.

NOTAS

¹ Este artículo es un adelanto del prólogo al libro colectivo *España Fantástica. Esculturas margivagantes*, que Ediciones Siruela (Madrid) publicará el año 2005. La investigación que lo sustenta se inscribe dentro del Proyecto BHA 2002-03830. El autor desea expresar su agradecimiento a los otros miembros de este grupo de investigación, que han descubierto y analizado extensamente muchos de los ejemplos españoles que aquí se mencionan de pasada: Gonzalo Borrás, Julián Díaz, Francisco Galante, Javier Hernando, Juan José Luhera, María del Mar Lozano, Fernando Martín, Javier Pérez, Carlos Reyero, Laia Rosa, Javier San Martín, Miguel Seguí, y María Luisa Sobrino.

² El libro más completo sobre el cartero Cheval es el de Jean-Pierre JOUVE, Claude PRÉVOST y Clovis PRÉVOST, *Le palais idéal du facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*. Editions du Moniteur, Paris 1981.

³ Cit. Por Michel THÉVOZ, *L'Ar brut*. Skira, Ginebra 1975, p. 11.

⁴ Uno de los más espectaculares es el gran conjunto de Closerie Falballa, cerca de París, con esculturas-arquitecturas (o *esculturas*, según la terminología que proponemos aquí) de cemento y polietileno colocadas en un territorio de varias hectáreas, cerca de París. Cfr. Michael SCHUYT y Joost ELFFERS, con texto de George R. COLLINS, *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*. Thames and Hudson, Londres 1980, p. 42.

⁵ Como puede verse, por ejemplo, en el título del excelente libro de John MAIZELS, *Raw Creation. Outsider Art and Beyond*. Phaidon, Londres 1996. Este mismo autor es el editor de la revista especializada *Raw Vision*.

⁶ Roger CARDINAL, *Outsider Art*. Praeger, Nueva York 1972.

⁷ La carta está recogida, con los términos originales en inglés y sus traducciones al castellano, en Maurice TUCHMAN, “Introducción”. En Maurice TUCHMAN y Carol S. ELIEL, *Visiones Paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. MNCARS, Madrid 1993, p. 11 y nota 9.

⁸ Jonathan WILLIAMS, “Ojos por fuera y ojos por dentro”. En el catálogo *Visiones paralelas... op. cit.*, p. 15.

⁹ MICHEL THÉVOZ, “Préface”. En Lucienne Peiry, *L'Art Brut*. Flammarion, Paris 1997, p. 7.

¹⁰ Además del ya citado *Fantastic Architecture*, puede consultarse el libro de John MAIZELS con las espectaculares fotografías de Deidi von SCHAEWEN, *Fantasy Worlds*, Taschen, Colonia 1999.

¹¹ Claude ARZ ha empleado en francés un término parecido: “archisculpteur”. Véase su libro *La France insolite*. Hachette, París 1994, p. 10 y en otros lugares de la obra.

- ¹² En casi todas las conversaciones con estos creadores se deja ver un cierto antagonismo entre la vida familiar ordinaria y la dedicación exclusiva que exige la obra.
- ¹³ Documentado en *Fantasy Worlds* (op. cit., pp. 42-47) y *Fantastic Architecture* (op. cit., pp.38-40). Esta obra, conocida también como *La tête o Monstre dans la forêt*, es comentada ampliamente en diversos lugares por Pontus HULTEN en el libro-catálogo de la exposición *Tinguely*. Centre Georges Pompidou, París 1988.
- ¹⁴ Cfr. *Fantasy Worlds*. op. cit. pp. 294-301.
- ¹⁵ En el texto "Paso al incivismo" (1967). Recogido en Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte*. Barral Editores, Barcelona 1975, p. 122.
- ¹⁶ Cfr. Gustau Gili GALFETTI, *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*. Ed. Gustavo GILI, Barcelona 1999, p. 11.
- ¹⁷ De un coloquio especializado celebrado en Nueva York en 1990. Recogido por Carol S. ELIEL, "Influencia moral e intención expresiva. Un modelo de la relación entre integrado y marginal". En *Visiones paralelas*. op. cit., p. 17.
- ¹⁸ Según conversaciones mantenidas con distintos autores de este libro, incluyendo la que tuvo conmigo el día 22 de agosto de 2004.
- ¹⁹ Véase Fernand BRAUDEL, "La larga duración" [1958]. En *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial, Madrid 1968, pp. 60 y ss.
- ²⁰ Vid. Juan Antonio RAMÍREZ, "Surreoide curviquebrado". En *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid 1992, pp. 119 y ss.
- ²¹ Cfr. *Fantasy...* op. cit., pp. 210-13.
- ²² Cfr. *Fantastic Architecture*. op. cit., p 52.
- ²³ Hay mucho que investigar todavía desde el punto de vista estético en el universo animal. Algunas obras útiles son: Karl von FRISCH, *Animal Architecture*. Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York y Londres, 1974; Juhani Pallasmaa, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*. Fundación César Manrique, Lanzarote, Madrid 2001; Anna OMEDES y Josep PIQUÉ (comisarios), *Els altres arquitectes. Los otros arquitectos. The other architects*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2004; Juan Antonio Ramírez, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Ediciones Siruela, Madrid 1998.
- ²⁴ En otro lugar hemos aludido a la posible influencia de Rube GOLDBERG en el *Gran vidrio*. Vid. J. A. RAMÍREZ, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Eds. Siruela, Madrid 1993, p. 164. De los *Los grandes inventos de TBO* nos ocupamos en J. A. RAMÍREZ, *La historieta cómica de post-guerra*. Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1975, pp. 67-68.
- ²⁵ *Fanatomy...* op. cit., pp. 34-35.
- ²⁶ *Ibidem*, pp. 172-181; *Fantastic Architecture*. op. cit., pp. 46-49.
- ²⁷ *Ibidem*, pp. 108, 208, 218 y 288.
- ²⁸ *Le palais idéal...* op. cit., p. 231.
- ²⁹ Vid. Michel THÉVOZ, *L'Art Brut*. Skira, Ginebra 1975, pp. 37-38; *Fantastic Architecture*. op. cit., pp. 200-201.
- ³⁰ *Fantasy Worlds*. pp. 36-41 y 250-52; R. PEACOCK y Annibel JENKINS, *Paradise Garden. A Trip through Finster's Visionary World*. Chronicle Books, San Francisco 1996.
- ³¹ Vid. Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Ediciones Cátedra, Madrid 1977.
- ³² G. R. COLLINS, *Fantastic...* op. cit. , p. 16
- ³³ Véanse las obras citadas de J. Dubuffet y Michel Thévoz, o el libro más reciente de Lucienne PEIRY, *L'Art brut*. Flammarion, París 1997.
- ³⁴ Vid. Clement GREENBERG, "Vanguardia y kitsch" [1939]. En *La industria de la cultura*. Alberto Corazón Editor, Madrid 1969. Otras obras básicas sobre el asunto son las de Abraham MOLES (*El kitsch. El arte de la felicidad*. Paidós, Buenos Aires 1973) y la dirigida por Gillo Dorfles, donde se recoge también el ensayo de Greenberg (*El Kitsch. Antología del mal gusto*. Ed. Lumen, Barcelona 1973).
- ³⁵ Sobre el concepto de *midcult* véase Russell LYNES, *The Tastemakers. The Shaping of American Popular Taste* [1949]. Dover, Nueva York 1980.
- ³⁶ *Fantastic...* op. cit., p. 8
- ³⁷ La importancia de este motivo para la historia del arte ha sido analizada por Naomi Miller, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*. Geoge Braziller, Nueva York 1982.
- ³⁸ *Ibidem*, pp. 160-63.
- ³⁹ *Ibidem*, pp. 90-93.
- ⁴⁰ *Fantasy Worlds*. op. cit., pp. 170-71.
- ⁴¹ Salvador DALÍ, "Sobre la belleza aterradora y comestible de la arquitectura *modern style*" [1933]. En *¿Por qué se ataca a La Gioconda?*. Ediciones Siruela, Madrid 1994, pp. 154-59.
- ⁴² Cfr. Ernst BLOCH, *El principio esperanza*. [3 vols.]. Ed. Aguilar, Madrid 1977-80.
- ⁴³ G. GILI GALFETTI, *Mi casa...* op. cit., p. 10.

Nuevas aportaciones a la producción artística de Esteban Vicente desde sus comienzos hasta 1958: La búsqueda de la *unidad*.

Noemí Martínez Largo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Este artículo se centra en la vida y obra que realizó el pintor Esteban Vicente hasta 1958, especialmente en las décadas de los años 30 y 40, por ser las más interesantes de su producción y el periodo en el que el artista experimenta para dar lugar a la obra por la que es más conocido. También se aporta información esencial inédita para entender su obra y su evolución, además de descubrir ocho obras no conocidas hasta el momento. Una de ellas es un óleo cubista realizado a principios de la década de los cuarenta, que hoy está en Brooklyn, Nueva York; en esta ciudad también se encuentra otro de estos trabajos, un collage de 1951. Las otras seis obras son unos óleos que Esteban Vicente pintó en Puerto Rico, y pertenecen a un coleccionista privado de Madrid.

ABSTRACT

This article studies the life and work that realized the painter Esteban Vicente until 1958, especially in the 30's and 40's, because this moment is the most interesting in his picture for the investigation about this artist. In these years, the painter experiments, paints cubism works, and his picture evolutions at the end. This article, too, shows eight works unknown until this moment. One of them is a cubism composition painted around 1940, today this picture is in Brooklyn, New York; in this city is a collage realized in 1951, too. Finally, there are six works that Esteban Vicente painted in Puerto Rico; the owner lives in Madrid.

Resulta curioso que en la bibliografía y la documentación existente hasta la fecha sobre el pintor Esteban Vicente se hayan dado por sentado muchas afirmaciones, a modo de juicio sobre su obra y las influencias en ella, que frecuentemente el propio artista negó rotundamente en las entrevistas que le hicieron. Uno de estos casos, quizá el más llamativo, es la adscripción de su obra desde su marcha a Nueva York, por parte de críticos y teóricos, al movimiento conocido como Expresionismo Abstracto. En numerosas entrevistas y declaraciones que hace a lo largo de su vida se desvincula categóricamente de su pertenencia al

Expresionismo Abstracto y hace una diferenciación absoluta con el resto de los miembros adscritos a dicho movimiento¹.

Pero también esto ha ocurrido en la primera etapa de su vida, por las características de su obra hasta el momento en el que viaja a Estados Unidos para quedarse allí definitivamente; al igual que ocurría con el Expresionismo Abstracto, con cuyos componentes del llamado grupo tenía muy poco o nada que ver, salvo la amistad más o menos intensa con alguno de ellos, como por ejemplo de Kooning. También en su primera etapa vital, pero también artística, se le vincula a un grupo de

pintores, que salvo alguna coincidencia ideológica o política, poco tienen que ver con el desarrollo de su obra.

Hay dos excepciones: Bores y Pedro Flores, con quien compartió amistad, y con cuya obra temprana se aprecia una gran similitud. También es muy llamativo que la bibliografía existente no cite o sólo circunstancialmente a artistas que indudablemente ejercieron una gran influencia, no sólo por las evidencias en su obra, sino porque también el propio Esteban Vicente lo manifestó en algunas de las múltiples entrevistas que se hicieron a lo largo de su vida. Este es el caso de Matisse, que a mi juicio ejerce una gran influencia en la obra del primer Esteban, en su formación como artista, y especialmente en lo que será una constante y quizá la característica más importante de su obra: el color y su derivación en la búsqueda de la luz. También Picasso, Cézanne y Miró tuvieron una gran influencia en sus primeros *collages*, dibujos y óleos de los años 20 y 30, aunque la bibliografía no haya reconocido en su totalidad esta vinculación.

Lo que a mi juicio, es más interesante e importante para entender la obra de este pintor es, en primer lugar, reconocer las fuentes artísticas de las que bebió; también entender las influencias místicas, simbólicas y espirituales que fueron conformando el esqueleto de lo que sería su producción artística. En tercer lugar, ahondar un poco más en el momento en el que pasa de ser un pintor figurativo, a imagen y semejanza de todos los pintores vinculados a la Generación del 27² y a la primera mitad de siglo en Madrid, Barcelona y Murcia, para realizar obras abstractas, prácticamente todas ellas desaparecidas, destruidas por él mismo. Un proceso que le llevará a practicar una pintura muy personal, en algunas ocasiones con semejanzas a la de otros miembros del Expresionismo Abstracto y en otras completamente apartado de sus preceptos estéticos. Las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta son las más apasionantes de la vida y obra de Esteban, porque marcan este cambio radical en la práctica de su trabajo pero, quizá lo más importante, también un cambio interior y espiritual, turbulento, que a veces le lleva a destruir sus cuadros, a abandonar un estudio en el que estaba trabajando, cerrando la puerta detrás de él, y no volviendo nunca más³. Esa conjunción de factores que hace que su pintura se vuelva altamente simbólica y representativa de lo que él está viviendo en su interior es realmente muy interesante.

Las aportaciones que se exponen en este artículo se refieren a estos aspectos a los que me refiero más arriba, porque coinciden con los años menos conocidos de la vida y obra de Esteban Vicente y modifican la cronología y orientación en su producción artística fijada hasta ahora por la bibliografía existente.

EL MUNDO INTERIOR DEL ARTISTA

La posibilidad de estudiar y conocer a fondo el Archivo y la Biblioteca personal de Esteban Vicente da una dimensión de su persona, de los cambios exteriores e interiores como pintor, de mentalidad y espiritualidad. Especialmente su Biblioteca, cuyo trabajo de catalogación junto con el Archivo he dirigido personalmente, creo que arroja mucha claridad e información acerca de la obra y la vida interior de este pintor. Así por ejemplo, en esta interesante biblioteca existen numerosos libros de Santayana, cuya filosofía vital y artística ejerce una influencia muy importante en la obra de Esteban y, quizá, junto con otras fuentes, se encuentra en el origen del paso de la figuración a esa pintura abstracta tan personal y tan difícil de encasillar en algún movimiento de la segunda mitad del siglo XX. También la voz y la fuerza de Juan Ramón Jiménez, de quien Esteban Vicente hizo un retrato a acuarela en torno a 1928, influyó en la primera concepción de su obra, aunque sin duda para mí fue el último cubismo y la influencia de Pedro Flores⁴ y su entorno quienes marcaron la primera obra del joven Esteban, junto con Matisse y Cézanne.

El rico y complejo mundo interior de Esteban Vicente se manifiesta bien pronto en el anexo que adjunta a la solicitud de ampliación de su beca a la Junta de Ampliación de Estudios, en la que, fechada en septiembre de 1923, ya escribe unas palabras muy esclarecedoras de lo que será para él la pintura y el mundo en torno a ésta: "no solamente estas cualidades... Más bien éstas se condensan en la tercera que es el don especial de cada artista, difícil de definir, que es el que hace de la obra una obra de arte. Le transmite como una fuerza interior, le da el poder de evocar el misterio del cual todo alrededor de nosotros participa la vida"⁵. En este mismo documento también cita que está realizando una serie de cuadros sobre temas de *l' Ile de France*: Beauvais y Chantilly, entre otros. Es muy probable que algunos de estos cuadros formaran parte de las exposiciones colectivas que tuvieron lugar entre 1929 y 1930 en el Salón *des Surindépendants*, en París. De hecho, estas dos exposiciones son las únicas que hará en Francia, por lo que su interés por marcharse desde fechas tempranas a París, que en aquel momento era el principal centro artístico en ebullición, para conocer el ambiente, o siguiendo a algunos de sus amigos, pero nunca con la intención de quedarse, entre otras cosas, porque se sentía extranjero y buscaba un lugar anónimo y especial donde poder encontrarse a sí mismo diluido entre la vorágine de la gente⁶. Por ello eligió los Estados Unidos, como él mismo dice en una entrevista⁷: "En París siempre te dejan claro que una cosa son los franceses y otra los extranjeros. Eso no sucede en Estados Unidos, país hecho de sucesivas emigraciones y donde no existe la cuestión de la nacionali-

dad, donde cualquiera que quiera estar ahí es parte del país, donde el artista es libre, donde hace lo que quiere hacer sin que nadie le moleste".

LA INTENSA EVOLUCIÓN INTERIOR

Desde 1933 la obra de Vicente comienza a experimentar un cambio muy notable, que desembocará en la libre expresión de los "paisajes interiores", donde lo abstracto, el color y la luz son los protagonistas. Se aprecia en las obras de estas fechas una vuelta al paisaje que cultivó en la década de los veinte, un intento de ordenar lo que ve en el lienzo, creando un todo que filosóficamente puede emparentarse con la Unidad, el Principio de todas las cosas. Ya se ha citado el gran interés que la obra del filósofo Santayana suscitó en Esteban, muchos de los cuadros salidos de la mano del pintor podrían ser el reflejo pintado de algún párrafo de cualquier libro del filósofo, especialmente el que tiene por título *The Sense of Beauty*⁸, escrito en 1896, donde se explica la relación entre orden y caos, en la coherencia frente a la disgregación y la determinación ante lo que no tiene forma.

Pero también el estudio de su Biblioteca personal nos descubre un interés muy grande por temas muy diversos pero increíblemente convergentes que influyen en su obra de una manera directa e indirecta. Indirecta porque alimentan su alma y su espíritu, algo que se refleja progresivamente en la evolución de su obra y directa porque es mucho lo que hay de influencia del arte japonés y chino, la caligrafía de diversas culturas o las teorías sobre el color de filósofos o incluso de tendencias místicas. Me resultó muy curioso el hallazgo entre las hojas del libro de Peter Rendel, *Introduction to the Chakras*⁹, de un pequeño *collage* hecho por el Vicente lector con un fragmento de cartón con papeles de colores pegados; la imaginación sugiere el momento en que Esteban leía ese libro y surge la necesidad de crear una pequeña obra con colores, quizá influenciado por lo que acababa de leer sobre los colores y los significados de los chakras. Conociendo a fondo su Biblioteca personal es mucho más fácil conocer al Esteban hombre y al Esteban pintor, y sin duda, entender con más claridad los profundos cambios y los derroteros que sufrió su trayectoria artística. Los temas que más interesan a Esteban son las distintas religiones, civilizaciones como la china, la egipcia o la japonesa, la mística, el esoterismo, la filosofía, los países exóticos, la historia, o el arte de todas las épocas, sin olvidar a los grandes de la literatura, en lengua castellana e inglesa. Así, se pueden encontrar entre sus libros el *I Ching*, el Libro Tibetano de los muertos, escritos de *Krishnamurti*, Santayana o *Mo Tzu*, *The way de Chuang Tzu*, el *Bhagavad-Gita*, El *Elogio de la sombra de Tanizaki*, volúmenes sobre mitología egipcia o hebrea,

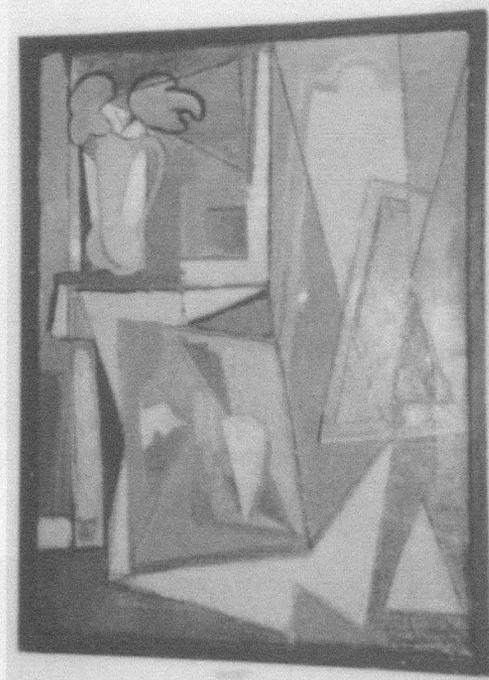


Fig. 1. Sin título conocido, ca. 1940. Óleo sobre lienzo. Nueva York, col. privada.

mística sufí y turca, sobre el Islam o el Zen, obras de Séneca, Sartre, *La República* de Platón, o *A Theory of perception* de G. Pitcher. Muchos de estos libros tienen anotaciones manuscritas en los márgenes¹⁰, fragmentos subrayados, acotaciones de trazos furiosos, todos ellos signos del devoramiento, el acto de fagocitosis, de identificación con la misma idea, de interiorización de los conceptos que conforman el riquísimo mundo interior de Esteban Vicente. Este mundo interior de Esteban está en el origen de su obra, de sus cambios, de su profunda transformación artística en las décadas de los treinta y los cuarenta, en el paso de la pintura figurativa a la abstracción.

LOS AÑOS CUARENTA: EL PERIODO MÁS INTERESANTE Y ESENCIAL PARA SU TRAYECTORIA

De las obras que hizo el artista en estos años, y él afirma en una entrevista¹¹ que fueron muchas, quedan pocos vestigios conocidos para seguir el hilo complejo del la trayectoria artística del pintor. Este estudio aporta para este importante periodo una valiosa pista hasta ahora desconocida en la bibliografía y obra del artista, ya que se trata de una obra realizada en torno a 1940, que ha estado en paradero desconocido hasta este momento¹²

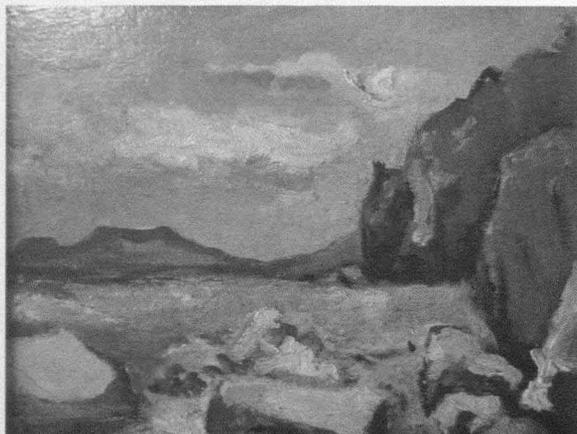


Fig. 2. Paisaje de Puerto Rico, 1945-1947. Óleo sobre cartón duro, 24 x 19 cm. Madrid, col. privada.



Fig. 3. Paisaje de Puerto Rico, 1945-1947. Óleo sobre cartón duro, 24 x 19 cm. Madrid, col. privada.

(Fig. 1). Lo más sorprendente de ello es que se trata de una composición abstracta con una fuerte influencia cubista, la única que se conoce de la obra de Esteban con estas características cubistas tan marcadas y especialmente porque es la obra más temprana del pintor hasta ahora conocida de carácter abstracto. Este cuadro fue adquirido por un matrimonio en Nueva York, en torno a 1940, que conocía al pintor y a su mujer María Teresa Babín. Hoy se encuentra en una colección particular en Brooklyn, Nueva York. A la vista de este hecho, habría que adelantar respecto a la bibliografía hecha hasta ahora los experimentos de Vicente con la abstracción desde la segunda mitad de la década de los años 40 hasta los principios de la década. Este hallazgo debe suponer un replanteamiento de la obra de Esteban en estos años y apuntala más la idea de que fueron momentos de experimentación con diversas tendencias y estilos, y que dieron lugar, sin duda, a obras sorprendentes, que por desgracia hoy día están en paradero desconocido o destruidas. Es probable que Esteban realizara composiciones cubistas, de características semejantes a este óleo, en un intento de estudiar la composición y fragmentación de las figuras, las estructura de la forma y su expresión en el lienzo, dejando el color en segundo plano. A mi juicio, es factible que aquí se encuentre el origen de la clave para entender la evolución del artista en estos años y que desemboca en la obra más conocida del pintor.

El cubismo siempre estuvo presente en el universo estético del artista; cuando Esteban conoció la obra de Juan Gris en París le impactó fuertemente, y seguro que ya quedó en su mente la posibilidad de utilizar lo que había visto en esos cuadros en una vía de experimentación. Esto llegó unos años después, y la obra de Gris se convirtió para él en una actualización de la tradición española encabezada por Goya, Zurbarán, Velázquez,

Cervantes, Unamuno o la poesía de la Generación del 27. No sólo la obra de Esteban acusó la influencia de Gris, también su propia concepción personal dentro del heterogéneo grupo del Expresionismo Abstracto era para él semejante a la de Gris en el Cubismo. Este razonamiento se puede ver muy bien en el artículo que Vicente escribe en *Art News* sobre Juan Gris¹³ en 1958. Dijo de él que "siempre fue un caso aislado dentro de los pintores cubistas. Para él, el cubismo era una forma de estética - método conceptual y buena técnica- que utilizó para desarrollar un estilo muy personal". Vicente pensaba que Gris hacía una pintura realista que no tenía nada que ver con la representación real del mundo, sino que era un ideal, tenía que ver con la tradición pictórica española y era una realidad que no tenía que ver ni con el mundo interior ni con el exterior. En este mismo artículo explicaba Vicente lo que era para él el sentido de realidad, en consonancia con la filosofía de Unamuno y presente también en el ideario artístico de la Generación del 27: era algo que "surge del juego entre el intelecto y un cierto sentido por lo táctil del mundo, un sentido que es el centro de la expresión artística de los artistas españoles. En pintura es esencial, es elemental poseer este sentido del aspecto táctil del mundo...Espero poder llegar a expresar con gran precisión una realidad imaginada en términos de elementos puramente intelectuales; esto realmente es pintura inexacta, pero precisa".

SU ESTANCIA EN PUERTO RICO, UN PERIODO POCO CONOCIDO

En 1944 Esteban se casó con la doctora María Teresa Babín, que era profesora de literatura en la *New York University*. El matrimonio se marchó a vivir a Puerto

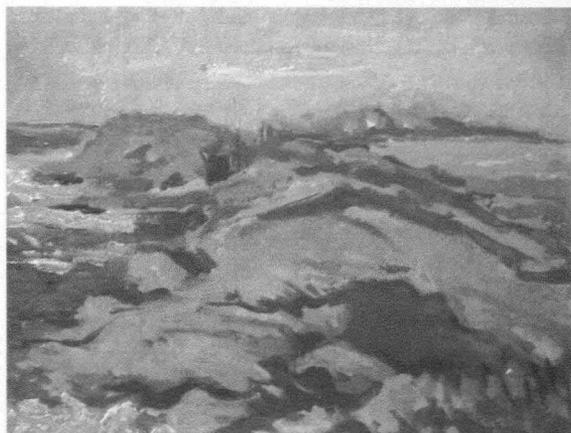


Fig. 4. Paisaje de Puerto Rico, 1945-1947. Óleo sobre cartón duro, 24 x 19 cm. Madrid, col. privada.

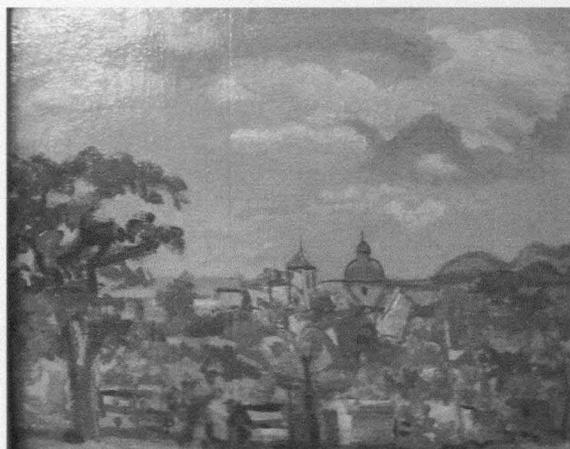


Fig. 5. Paisaje de Puerto Rico, 1945-1947. Óleo sobre cartón duro, 24 x 19 cm. Madrid, col. privada.



Fig. 6. Paisaje de Puerto Rico, 1945-1947. Óleo sobre cartón duro, 24 x 19 cm. Madrid, col. privada.



Fig. 7. Paisaje de Puerto Rico, 1945-1947. Óleo sobre cartón duro, 24 x 19 cm. Madrid, col. privada.

Rico, país donde había nacido María Teresa. Allí estuvieron hasta 1947, año en el que volvieron a Nueva York. La estancia de Vicente en Puerto Rico también es una etapa poco estudiada en la bibliografía existente, a pesar de ser una etapa especialmente interesante en la obra de Esteban, ante la indefinición de los años anteriores y la obra que resultará de su introspección. Su matrimonio con la doctora Babín le abrió puertas en la sociedad y cultura puertorriqueñas. El artista dio clases de pintura en la Universidad de Puerto Rico y también tuvo oportunidad de exponer sus obras en el país.

La prensa de ese momento refleja su actividad; en concreto la publicación *La Torre* hace un artículo sobre la muestra que hizo Vicente en la galería de arte del Ateneo Puertorriqueño entre julio y agosto de 1945¹⁴. En él se hace un pequeño resumen de la trayectoria artística

del pintor y se dice que expone en la muestra obras realizadas en Europa y Estados Unidos. Expone 29 cuadros realizados entre 1934 y 1938 y 1944 a 1945; algunas de las obras son *La Cala*, *Los Almendros*, *Los Molinos*, *Ibiza*, *Bárbara*, *Margaret* y *Merceditas*, *Día gris en Martha's Vineyard*, todas ellas pertenecientes a la primera etapa, y de la segunda expuso *La Pájara Pinta*, *La Jarra Gris*, *Flores y Frutas*, *Interior*, *La Granada*, *Sonata*, *Pintora* o *Composición sobre Fondo Azul*. Estos títulos, especialmente los de la última etapa, son muy importantes porque son las únicas pistas que tenemos de las obras que Esteban realizó en estos años, de los que no se conserva apenas ninguna obra. En la inauguración de esta exposición pronunció un emocionado discurso sobre la obra de Esteban Pedro Salinas, que era en ese momento catedrático de la Universidad de Puerto Rico. El dis-

curso que realizó Salinas tenía por título "Esteban Vicente, aristócrata de la mirada"¹⁵ y también fue publicado en *La Torre* en enero de 1958. En él Salinas hace alusión a la amistad entre él y Vicente, que se remonta al Madrid de 15 años atrás, y que él sólo tiene la autoridad que le da su amistad, aunque no tiene ninguna en materia de arte y pintura. Este texto es una valiosísima pista para seguir los pasos de Esteban Vicente en estos años y también para saber algo más de las características de la obra que estaba haciendo en estos momentos.

Pedro Salinas dice en su introducción que en la exposición se representan dos etapas en la producción artística de Vicente. A la primera etapa la denomina "realista" o "reproductiva" y afirma que son retratos y paisajes pintados al "modo tradicional" como evidencia para los ignorantes en la materia que dudan de su pericia en el arte de la pintura. La otra etapa de la obra de Esteban dice Salinas que está representada por una pintura con un lenguaje no tradicional. Afirma que no se podría llamar "antirrealista", incluso que es una pintura más realista que la anterior, un nuevo modo de acercarse a la realidad de las formas plásticas; dice que Vicente adopta el lenguaje de Picasso, que marcó una línea divisoria entre dos épocas de la pintura. Afirma que la pintura es un nuevo modo de visión, que el artista realiza experimentos con los objetos según los ve, por ello el pintor es el *aristócrata de la mirada* y debemos dejarnos llevar por él porque "ve" las cosas mejor que nosotros. Es curioso que en este discurso utilice una frase muy parecida a las que usó Alfredo Marqueríe¹⁶ para defender la obra de Esteban en la exposición de 1930 que tuvo lugar en Segovia, especialmente cuando se refiere a esos cuadros casi abstractos o abstractos que el gran público no estaba acostumbrado a ver y que, en la ignorancia, confundían con la impericia del autor y fueron fuertemente criticados.

En noviembre de 1945 Esteban Vicente realiza otra exposición en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico. También en este momento la prensa se hace eco de la exhibición, con un artículo en el que se hace una pequeña biografía del artista. En esta sala Vicente exhibió treinta pinturas, ocho realizadas entre 1934 y 1938 y 22 obras de 1944 y 1945. En esta ocasión fue el propio Esteban Vicente el que inauguró su exposición con una pequeña conferencia que tituló "La pintura del siglo XX"¹⁷. Este texto es especialmente importante porque revela la opinión que tenía Esteban Vicente de la pintura desde el Renacimiento a la actualidad, pero especialmente porque justifica el arte del siglo XX y expone lo que significa para él. También este texto responde a los cambios internos y externos que había sufrido la vida y la obra del artista; cuál es su visión del arte nuevo, y en parte es una justificación del cambio de rumbo que está sufriendo en estos años su pintura. Valiéndonos de sus

palabras: "nada es tan importante como el anhelo de superación y de libertad expresiva". Así lo afirma Esteban y lo llevará desde ahora en adelante hasta sus últimas consecuencias.

La presencia y la obra de Esteban Vicente en Puerto Rico no pasan desapercibidas; Jorge Mañach le dedica un artículo en agosto de 1945 en el *Puerto Rico Ilustrado*, titulado "Un pintor español: Vicente Esteban"¹⁸. Es un texto muy interesante, porque nos ayuda también a entender las características de la obra de Esteban en este periodo y cuál era el grado de aceptación que tenía entre el público. Dice Mañach que Vicente tuvo, en su última exposición de obras en Nueva York, un éxito "callado y profundo", reservado a los artistas de "probidad heroica". Es muy probable que su obra resultara desconcertante ante el gran movimiento de tendencias artísticas existente en Nueva York, debido a las características un tanto personales del autor. Se expusieron veinte obras, entre óleos y dibujos a pluma, que el autor del artículo califica de "neorrealistas" con un acento muy personal, que entronca con la tradición de la pintura castellana, pero también se une a la intención poética y el énfasis plástico de las escuelas posteriores al cubismo. Destaca que es la mezcla entre lo sobrio y lo sutil lo que le da ese aspecto diferenciador a la obra de Esteban. Se alaban algunas de las obras que Esteban exhibió, como un desnudo de 1935, en el que se pone de relieve la forma por encima de todo, también paisajes de Ibiza, donde el color es lo más importante, escenas de campesinos, retratos de personas, especialmente *Catalina y la abuela* y *Bárbara*, que al autor del texto le parecen realmente sobresalientes y que actualmente están desaparecidos.

Ya se ha dicho que de la obra que Esteban hizo en estos años se conserva una mínima parte de ella; tampoco se conocía hasta el momento ninguna obra realizada en Puerto Rico, a excepción de meras referencias a ellas en la prensa ya citada, pero este estudio aporta a la bibliografía y al conjunto de la obra del artista seis nuevas obras realizadas por Esteban Vicente en Puerto Rico, entre 1945 y 1947, de las que hasta este momento nada se sabía, ni siquiera de su posible existencia. Las imágenes de estos seis cuadros se reproducen en este artículo (Fig. 2-7). La hija de la señora que cuidaba de la segunda mujer de Vicente, María Teresa Babín, me confirmó que ésta le contó a su madre que la dirección del Instituto de Cultura Puertorriqueño le encargó al artista seis cuadros de paisajes de Puerto Rico para después hacer de ellos postales turísticas del país. Desconozco si finalmente se hicieron esas postales, pero los cuadros se conservan. Las seis obras se inspiran en paisajes de Puerto Rico, son óleos sobre cartón duro tratado y todos tienen unas medidas de 24 x 19 cm. A pesar de su técnica y grado de terminación, por el material que usó como

soporte es muy probable que fueran borradores o modelos que luego pensaba hacer sobre lienzo. En algunos de los reverses de los cuadros se conserva la inscripción: "Gobierno de Puerto Rico. Programa de emergencia de guerra. Producto de industrias". Uno de ellos es una vista del paisaje visto desde una montaña, con una pequeña población abajo, en el centro del valle. Otro es una vista del campo, con el mar al fondo, el tercero en otro paisaje con una población, quizá San Juan, de la que sobresale una cúpula y una torre de iglesia; otro es un bonito desarrollo del cielo puertorriqueño, con una montaña en el centro y vegetación y los dos últimos son dos vistas del mar, una de ellas con un acantilado en uno de los laterales y a otra es una imagen tomada desde una de las colinas circundantes.

Son obras que llaman la atención por su colorido, la gama de colores que utiliza, la cantidad de materia pictórica que carga en ellas y la vuelta a esas imágenes realistas, en las que las anécdotas son a veces las protagonistas del cuadro. Recuerdan mucho al trabajo realizado en Ibiza por el colorido, la gama cromática, la técnica pictórica y la sensación de realidad con volumen, peso y sobriedad que tenía el citado óleo. Los colores que utiliza son brillantes, luminosos, reflejan la luz de la isla como lo hacían también sus obras inspiradas en la otra isla española; la gama cromática es muy variada: ocres, azules anaranjados, rosas, distintos verdes, rojos, blancos o grises. Los dos vistas del mar recuerdan especialmente la influencia de Cézanne y la pintura impresionista; aunque la pincelada parece más poderosa, casi hecha con el dedo, con una gran cantidad de materia pictórica. También aquí, como se ha dicho, las anécdotas siguen siendo protagonistas: una palmera en medio del cuadro, una pequeña casa solitaria perdida en un paisaje, una valla o una cruz, o lo que parece ser la figura de un animal. Lo que más llama la atención, es que, a pesar de ser dibujos realistas, porque así lo requería el encargo hecho al artista y la función y que iban a tener las obras, no dejan de ser obras muy personales, casi paisajes inventados, donde Vicente pone mucho de su interior, llenos de libertad en su ejecución, como corresponde a la trayectoria que estaba siguiendo. Parecen más bien paisajes imaginados, que han surgido de la mente del creador y que poco tienen que ver con la realidad; paisajes "construidos" o más bien "reconstruidos".

Hay indicios y pistas de que la vida de Esteban Vicente en Puerto Rico debió estar plenamente incorporada a la sociedad y cultura del país; en estos años que pasó allí, además de pintar, exponer y relacionarse con importantes personajes se vinculó a proyectos de tipo cultural, como la creación de un museo de arte en la capital, que de haberse llevado a cabo podría haber cambiado el curso de los acontecimientos en la vida de Esteban. Se conserva una carta¹⁹ en su Archivo Personal que el



Fig. 8. *Sin título conocido*, 1951. Collage. Nueva York, col. privada

artista escribió al gobernador de Puerto Rico, Jesús T. Piñero, acompañada de un proyecto, en la que Esteban le pide al gobernador que tome en consideración la posibilidad de crear en San Juan un Museo de Reproducciones y Arte Puertorriqueño, explicando como razón el interés que él se toma por el mejoramiento de la cultura en la ciudad. Dice que ha hablado con distintas personas influyentes y que tiene su beneplácito, por lo que deja el asunto a la consideración del gobernador. No se ha conservado el proyecto que incluía Esteban, en la que explicaba los motivos, un esquema de organización y un presupuesto para la creación del Museo.

RETORNO AL ÚNICO LUGAR POSIBLE

Cuando Esteban Vicente y su mujer regresan en 1947 a Nueva York se instalan en la Segunda Avenida, donde el artista monta también su estudio. Como D. Ashton afirma²⁰, 1947 y 1948 fueron años importantes para el grupo que iba a conformar la Escuela de Nueva York, y también lo fueron para Esteban. Continuó frecuentando el círculo de amistades conocidas antes de su marcha a Puerto Rico, como Rothko, Kline, de Kooning, Baziotes, Barnett Newman, el compositor Edgar Varèse o Pollock. También conoció a Stefan Wolpe, la poeta Hilda Morley y los críticos Harold Rosenberg y Thomas B. Hess. Aparte de la exposición *Talent 1950*, fue el libro escrito

por Hess en 1951, *Abstract Painting: Background and American Phase*, donde incluía a Esteban, lo que vincula al artista al arte abstracto americano.

Hubo algo en la obra que Esteban hacía en estos años que llamó la atención de Greenberg y el historiador Meyer Schapiro, ya que quisieron que su trabajo estuviera presente en la mítica exposición Talent 1950, que organizaba la Kootz Gallery en los meses de abril y mayo. Los dos fueron al estudio de Esteban en la Calle Diez y seleccionaron la obra que ellos quisieron para la muestra. Thomas B. Hess escribió una crítica en Art News de esta exposición²¹; en ella argumentaba que la nueva generación era muy distinta a la primera del Expresionismo Abstracto.

De la obra de esta época en este estudio también se aporta una nueva obra de Esteban hasta ahora no conocida; se trata de un *collage* (Fig. 8) realizado en 1951 y comprado en Nueva York o New Haven, lugar éste último en el que el comprador del *collage* era profesor en la Universidad de Yale. Fue adquirido también en 1951, está firmado por Esteban Vicente y tiene una etiqueta de la *Allam Frumkin Gallery*, 152 E. Superior Street, Chicago IL. Este *collage* está en la misma línea de los que pertenecen a la colección del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, *Untitled*, 1950, *Untitled*, 1950 y *Untitled*, 1952. Con el que más parecido guarda es con el primero de ellos y coincide también en su concepción del espacio y los rasgos, aunque no en técnica, con un óleo, *Number 5*, 1950, conservado tam-

bién en el Museo. Los collages Elaine de Kooning escribe sobre los *collages* de Esteban en un artículo del año 1953 con el título "Vicente Paints a *Collage*"²², artículo fundamental para entender la práctica de esta técnica por parte de Esteban en este periodo; años después, Dore Ashton escribía otro artículo²³ en el que afirmaba que la actitud de Vicente con sus *collages* era muy poco corriente en aquellos momentos, en relación a otros artistas y tendencias.

Es muy interesante entender cómo estas obras hasta ahora no conocidas dan una dimensión nueva a la obra del artista y porqué se insertan en esa Unidad invisible que vertebra la producción artística de Esteban Vicente hasta 1958, además de modificar su cronología artística. Desde esta fecha el pintor se quedó en Nueva York, trabajando en sus obras sorprendentes, que reflejan todas las experiencias e influencias que tuvo. Se quedó pisando el terreno que conocía y donde él se sintió más libre, lugar del que dijo que "es un infierno vivir en él, pero en el infierno encuentro una riqueza y una libertad que no he podido encontrar en ninguna otra parte donde he estado". El último cuadro en el que trabajó, sin terminar, hoy conservado en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, revela una transparencia casi irreal, pero manifiestamente indicadora del riquísimo mundo interior que cultivó el artista a lo largo de su vida y del que forman parte sus lecturas, viajes, encuentros con diversos personajes y un gran trabajo de introspección y autoconocimiento para encontrar su *Unidad*.

NOTAS

¹ "Esteban Vicente expone de nuevo en Barcelona tras una ausencia de 46 años". *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1990.

"Esteban Vicente: Nunca formé parte de un expresionismo abstracto que no existió". *ABC*, 3 de mayo de 1990.

"Reencuentro con Esteban Vicente". *La Vanguardia*, 1 de junio de 1990.

"La pintura de hoy es una calamidad". *ABC*, 6 de marzo de 1994.

"Sin educación no se puede pintar". *ABC*, 5 de julio de 1995.

"Esteban Vicente: las teorías son siempre el antifaz de los memos". *Diario 16*, 22 de abril de 1987.

² TODOLÍ, V., "Esteban Vicente: entre la Generación del 27 y la Escuela de Nueva York". En *Esteban Vicente, pinturas y collages 1925-1985*. Madrid 1987.

³ FRANK, E., *Esteban Vicente*. New York 1995, p.20.

⁴ HERVÁS AVILÉS, J.M., *Pedro Flores*. Murcia 1997, p 36.

⁵ Solicitud de prórroga para la beca de la Junta de Ampliación de Estudios, firmada por Esteban en París el 20 de marzo de 1933. Este documento se conserva en su Archivo de Nueva York.

⁶ FRANK, E., *Esteban Vicente*. New York 1995.

⁷ "Esteban Vicente: exposición en Madrid del pintor español de la Escuela de N. York". *Diario 16*, 1988.

⁸ SANTAYANA, G., *The sense of beauty*. New York 1896.

⁹ RENDEL, P., *Introduction to the chakras*. New York 1974.

Ejemplar conservado en la Biblioteca personal del artista.

¹⁰ SANTAYANA, G., *The Middle Span*. New York 1945.

KRISNAMURTI, *The Wholeness of Life*. New York 1981.

¹¹ "Esteban Vicente: las teorías son siempre el antifaz de los memos". *Diario 16*, 22 de abril de 1987.

¹² Información aportada por el sobrino de los compradores de la obra, que vive en Nueva York (entrevista que le hice en diciembre de 2003).

- ¹³ VICENTE, E., "Gris: Reality Cubed". *Art News*, mayo 1958.
- ¹⁴ "Pintor Español exhibe sus Obras en el Ateneo". *La Torre*, julio de 1945, p. 56.
- ¹⁵ SALINAS, Pedro, "Esteban Vicente, Aristócrata de la Mirada". *La Torre*, enero-marzo de 1958, pp. 77-80.
- ¹⁶ MARQUERÍE, A., "Defensa de Esteban Vicente". Discurso ofrecido en la exposición de la Universidad Popular Segoviana, 1930.
- ¹⁷ VICENTE, Esteban, "La pintura del siglo XX". Palabras leídas por el artista en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Puerto Rico el 21 de noviembre de 1945.
- ¹⁸ MAÑACH, J., "Un pintor español: Vicente Esteban". *Puerto Rico Ilustrado*, XXXVI, 4 de agosto de 1945.
- ¹⁹ Carta escrita por Esteban Vicente desde la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, al gobernador de Puerto Rico, Jesús T. Piñero, el 31 de enero de 1947.
- ²⁰ ASHTON, D., *La Escuela de Nueva York*. Madrid 1988.
- ²¹ HESS, T.B., "Seing the Young New Yorkers". *Art News*, mayo 1950, p. 23.
- ²² DE KOONING, E., "Vicente paints a collage". *Art News*, september 1952.
- ²³ ASHTON, D., "Esteban Vicente". *Arts Magacine*, marzo 1958.

