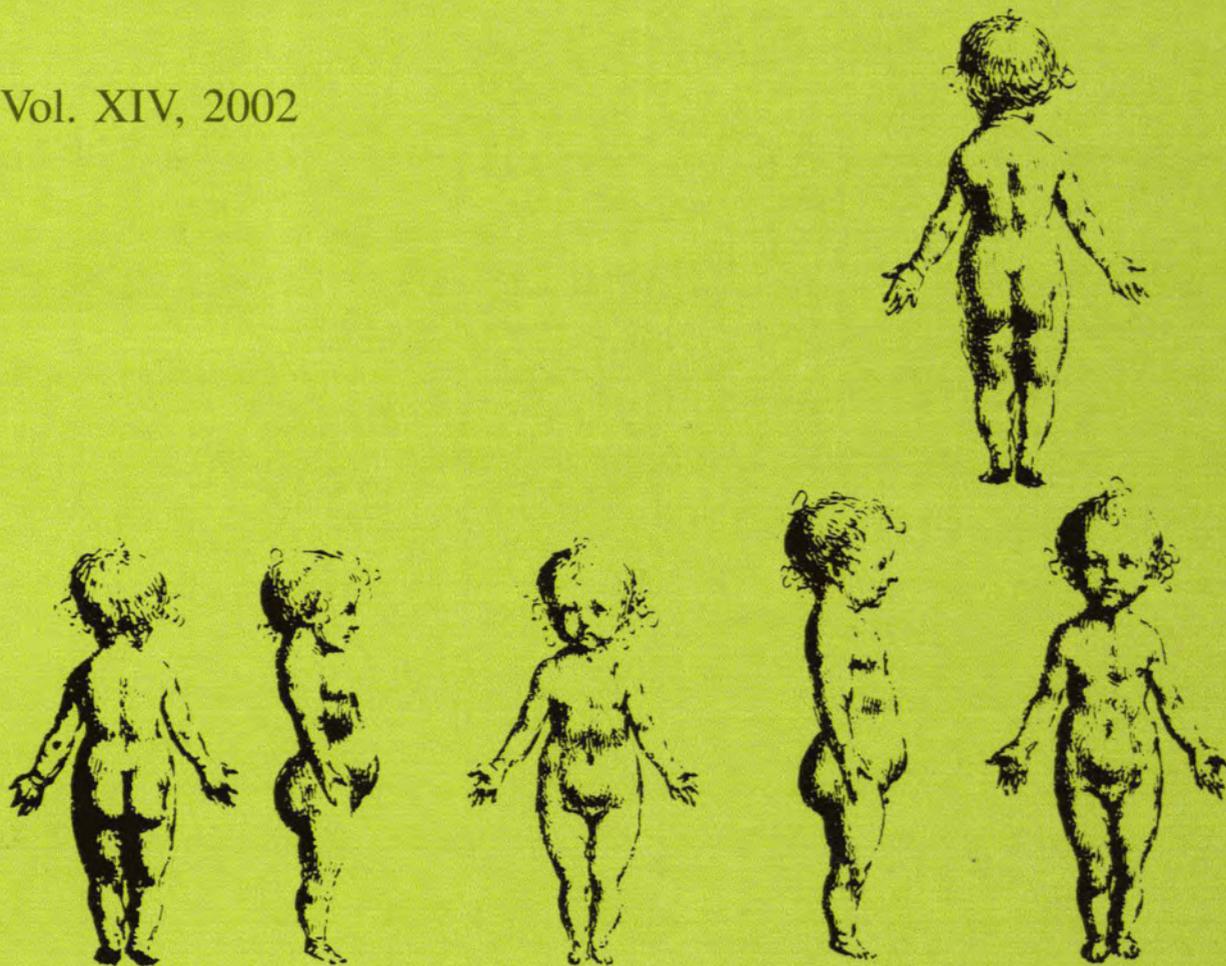


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIV, 2002



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE

VOL. XIV, 2002

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIV, 2002

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del Arte

ARTE

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. 00-34-91 397 46 11
Fax 00-34-91 397 38 35

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30.918-1989

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

SUMARIO

	<i>Páginas</i>
Las pinturas de la Iglesia ‘baja’ de San Juan de la Peña. Vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII	9
GLORIA FERNÁNDEZ SOMOZA	
Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII	19
OLGA PÉREZ MONZÓN	
Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV	43
M. ^a LUISA MARTÍN ANSÓN	
El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos	59
FELIPE PEREDA	
Don Gil Rodríguez de Junterón: Committente Architettonico e Artistico tra Roma e Murcia	81
MARZIA VILLELLA	
Pintores y escultores del siglo XVI al servicio de la Universidad de Alcalá. Algunas noticias inéditas sobre sus producciones artísticas	103
ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS	
Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI	117
AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA	
Don García de Silva y Figueroa y la percepción del oriente: la “Descripción de Goa”	137
FERNANDO MARÍAS	
Note Sul Viaggio in Spagna Di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli	151
GIUSEPPINA RAGGI	
Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747): viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre la Rioja y Madrid	167
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII	205
NATALIA DELGADO MARTÍNEZ	

Aproximación al método de enseñanza en la escuela de dibujo de pamplona: la <i>Cartilla</i> de Miguel Sanz y Benito	231
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	
MIKEL SANZ TIRAPU	
Del <i>Gianicolo</i> al <i>Champ de Mars</i>. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900	275
CARLOS REYERO	
La creación de los museos en España	289
PIERRE GÉAL	

OBJETOS

Las pinturas de la Iglesia 'baja' de San Juan de la Peña. Vínculos pictóricos entre el Poitou y Aragón durante el siglo XII*

Gloria Fernández Somoza

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Historiográficamente las pinturas románicas de la iglesia 'baja' del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) han sido vinculadas formalmente a la pintura realizada en la Borgoña, más concretamente a las de la capilla de los monjes de Berzé-la-Ville. No obstante, el estudio llevado a cabo las emparentan a la escuela pictórica que, en la zona del Poitou, surge entre finales del siglo XI y principios del XII. Tal atribución otorga una nueva visión de la pintura hispana relacionada con la poitevina, ya que además el conjunto mural de San Juan de la Peña se erige como el más cercano a aquélla y el de mayor calidad pictórica entre los ciclos murales románicos catalanes y aragoneses que se han vinculado a la antedicha escuela francesa.

ABSTRACT

The style of the Romanesque wall-paintings from the so-called 'low church' in the monastery of San Juan de la Peña (Huesca) has been related to the Burgundian wall-painting and, specially, to those of the Monk's Chapel in Berzé-la-Ville. This study changes this theory. In fact, the wall-paintings of San Juan de la Peña have a close relation with the French 'wall-painting school' of the Poitou, active during the last decades of the 11th and the beginnings of the 12th century. This new vision of the Aragonese wall-paintings gives a new dimension to the Spanish Romanesque painting related to the painting of the Poitou. This relationship between the Aragonese and the Poitevine paintings reveals the earliest chronology and the better pictorial quality of San Juan de la Peña respect to the other Aragonese and Catalan wall-paintings influenced by the Romanesque Arts from the Poitou.

El monasterio oscense de San Juan de la Peña es uno de los cenobios más importantes de nuestra historia eclesiástica. A ello se une el tratarse de uno de los ejemplos arquitectónicos más interesantes del arte medieval hispano, así como tener un origen histórico en el que se entremezclan, como tantas veces ocurre, la tradición y la

leyenda. Nos remontamos hasta el siglo VIII, cuando tuvo lugar el milagroso suceso en el que dos jóvenes caballeros zaragozanos, Voto y Félix, salvaron su vida gracias a la intercesión de San Juan Bautista. A raíz de dicho acontecimiento, Voto encontró el cuerpo insepulto de Juan de Atarés, un anciano ermitaño, comenzando así

* Quisiera aquí expresar mi agradecimiento a Lourdes Diego y Fernando Galtier por la cariñosa acogida en tierras aragonesas, al facilitarme las gestiones para realizar la campaña fotográfica en San Juan de la Peña y acompañarme en la visita a dicho monasterio y a la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés.

una nueva vida eremítica en el lugar en el que hoy se encuentra el monasterio¹. Tras la legendaria fundación del monasterio, del que nada sabemos a ciencia cierta por la falta de documentación sobre estos primeros momentos, pasamos a una época de la que sí subsisten noticias documentales aunque, lamentablemente, muy confusas por tratarse de copias y falsificaciones², registrándose en 1048 el primer diploma original³.

De esta primera etapa conservamos la iglesia, que ha sido denominada por la historiografía como 'baja' o 'mozárabe' y la llamada 'Sala del Concilio', debido a la supuesta celebración de tal reunión durante el reinado de Ramiro I⁴. La datación cronológica del conjunto arquitectónico plantea también numerosos problemas, que llevan a una falta de acuerdo entre los investigadores. Algunos han fechado la zona prerrománica en el siglo IX, mientras otros han sido partidarios del X, presentando reformas arquitectónicas realizadas durante el siglo XI⁵. Centrándonos en la iglesia, ésta se compone por dos naves —separadas por dos arcos de herradura— que terminan en sendos ábsides de testero recto con sus respectivas ventanas, aquí evidentemente cegadas ya que, en parte se encuentran tallados en la roca madre⁶ (fig. 1). La bóveda que cubre las naves es de cañón aunque, según A. Durán Gudiol, en un principio estuvo cubierta con madera, realizándose el abovedamiento actual en fechas posteriores, al construir la iglesia 'alta'⁷. En los ábsides —conectados en el muro divisorio a través de un pequeño arco, que quizás sirvió de credencia común⁸— se conservan las pinturas aquí estudiadas, correspondiendo cronológicamente, como veremos en breve, al siglo XII. En el XI se adosó a la zona occidental de la iglesia un espacio que sigue la disposición en dos naves, también separadas por pilares cruciformes y cubiertas por bóveda de cañón, siendo un ámbito destinado a asentar la zona oeste de la 'iglesia alta' o 'románica'⁹. Esta construcción del templo superior se data en el siglo XI, en un contexto histórico, eclesiástico y económico muy favorable para el cenobio. En este momento, concretamente en 1025, es cuando Sancho el Mayor introdujo en el monasterio la Regla de San Benito, nombrándose como abad a un monje de probable procedencia francesa —Aquilino—, según se documenta en 1070, sustituyó al abad García. El nuevo abad cambió el rito litúrgico hispánico por el romano y estableció una dependencia directa con Roma, produciéndose por dicha causa numerosos conflictos con los obispos de Jaca, en los que se requirió la intervención papal como mediadora en los enfrentamientos¹⁰.

Ya en el siglo XII se pintaron los muros de la iglesia 'baja', conservándose en la actualidad la zona de los ábsides. Las bóvedas de cañón que los cubren se dividen pictóricamente en dos zonas a partir de sus claves, generando dos representaciones, a uno y otro lado (fig. 2). En

el lado sur del ábside septentrional, el mejor conservado, se representó una escena del martirio de los Santos Cosme y Damián. Cabe suponer que este templo se decoró pictóricamente con un ciclo hagiográfico sobre los santos antedichos, aunque nos es imposible conocer su magnitud¹¹. En el lado sur del ábside del Evangelio vemos un episodio que muestra uno de los martirios, aquél en el que los santos son arrojados a una hoguera (fig. 3). Los dos mártires, sobre el fuego, levantan las cabezas y brazos hacia lo alto, implorando a los ángeles que surgen de los ángulos superiores de la composición. A la derecha de los santos se ubicaron dos personajes de pie (MINISTRI) que azuzan las brasas del fuego, mientras otro, que se encuentra sentado en el suelo, lo aviva con un fuelle. A la izquierda de la escena vemos a otro personaje semiarrodillado que sostiene una especie de saco, que parece volcar sobre el fuego. Detrás se figuró otro personaje con una vara de hierro con ganchos y junto a él había otro que, el deterioro de la zona existente hoy impide ver de forma clara. Se trata de Lisias, el procónsul que ordenó el martirio, tal y como nos indica la inscripción en esa zona (LISIAS).

En el lado norte de ese mismo ábside se representó, según algunos autores, la crucifixión de uno de los santos¹², mientras otros investigadores ven en dicha escena la crucifixión de Cristo¹³. En la zona superior de la escena, aquella que mejor estado de conservación presenta, se figuraron dos ángeles en los ángulos, flanqueando una cruz (fig. 4). Parece haber solamente un personaje crucificado, cuando el relato hagiográfico narra la crucifixión de los dos hermanos. No obstante, y a pesar de tal circunstancia, cabría interpretar esta escena como un pasaje más de la leyenda de los santos y no como la Crucifixión de Cristo, ya que la importancia de ésta última requeriría un espacio específico, quizás en el testero recto del ábside.

Bajo el episodio del martirio de la hoguera, resta un pequeño fragmento donde, bajo un arco sostenido por columnas y decoración arquitectónica en sus enjutas, se representa parte de una escena, probablemente relativa a los santos Cosme y Damián¹⁴ (fig. 5). En ésta vemos la mitad superior de un personaje masculino nimbado que, ataviado con una túnica y un manto anudado en el hombro, representa, posiblemente, a uno de los santos. Mira hacia su izquierda —zona donde se ubicaba el resto del episodio— mientras parece gesticular con su mano. Sobre el muro recto del testero pueden verse otros restos pictóricos, que debido a su fragmentado estado se hace imposible una interpretación iconográfica. A la izquierda se aprecia la existencia de un personaje con un brazo levantado y señalando con su dedo índice, mientras que a la derecha de la composición se situaron otros tres personajes de los que sólo pueden distinguirse parte de sus vestimentas y rostros. Con seguridad, volvemos nueva-

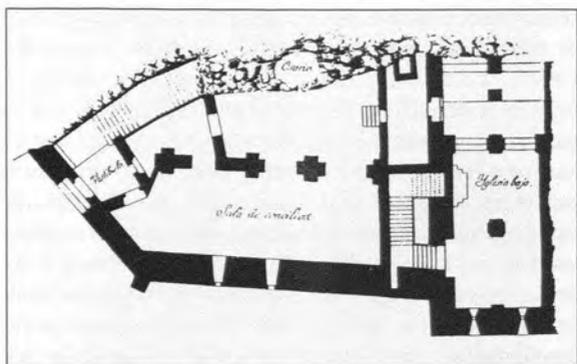


Fig. 1. San Juan de la Peña. Planta de la zona baja del monasterio, según R. Magdalena.

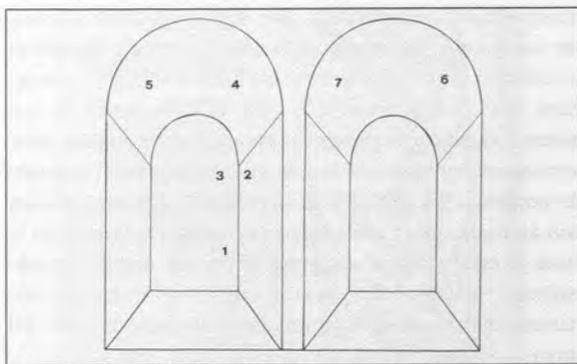


Fig. 2. San Juan de la Peña. Esquema de la distribución de las escenas pictóricas en los ábsides: 1. Cortinajes; 2. Personaje nimbado; 3. Escena sin identificar; 4. Martirio del fuego a los Santos Cosme y Damián; 5. Crucifixión de los Santos Cosme y Damián; 6. Personaje bajo arquitecturas; 7. Escena sin identificar.



Fig. 3. San Juan de la Peña. Ábside norte, muro sur. Martirio de los Santos Cosme y Damián.



Fig. 4. San Juan de la Peña. Ábside norte, muro norte. Crucifixión de los santos.

mente a encontrarnos ante otro episodio de la historia de los mártires Cosme y Damián. Por último, bajo esta última escena aún puede verse el comienzo de una ornamentación de cortinajes que, cabe suponer, decoraría el muro hasta el suelo.

En el ábside de la Epístola, en el lateral sur de la bóveda, apreciamos un arco rebajado sobre columnas y en el tradós de éste, una decoración arquitectónica, de la que hoy tan sólo podemos ver la de la zona derecha (fig. 6). El arco en cuestión enmarcaba una escena que se ha

interpretado como otro episodio hagiográfico de los santos médicos y de la que sólo conservamos una cabeza tocada con bonete, parte de otros dos personajes y un tercero, que parece intuirse¹⁵. En el lado norte de esa misma bóveda se representó otra escena figurativa, conservándose en la actualidad de manera parcial. Un grupo de personajes se ubicó a la derecha de la composición, con animales en la parte baja, mientras otra figura, en la zona central, parece dirigirse hacia un ángel, situado enfrente. Sobre éste último se conservan restos de otro personaje del que solamente vemos el cuello y parte del torso.

Los ábsides donde se encuentran ubicadas estas pinturas estuvieron tapados desde el siglo XVII -momento en el que se colocaron dos retablos- hasta principios del XX. Fue en la obra de M. Gómez Moreno sobre iglesias mozárabes donde aparecieron publicadas por vez primera, mostrando la imagen que por entonces ofrecía la iglesia 'baja' del monasterio¹⁶. A pesar de la trascendencia de este conjunto mural, no ha tenido el tratamiento merecido dentro de la historiografía sobre la pintura románica hispana, ya que tras la mención de M. Gómez Moreno y hasta casi nuestros días, apenas fue tenido en cuenta por los investigadores. No obstante, todos aquellos que estudiaron las pinturas coincidieron en otorgarles un carácter francés que establecía una vinculación entre San Juan de la Peña y Cluny, basada en las relaciones eclesiásticas existentes en los siglos XI y XII entre ambas instituciones. La abadía 'madre' cluniaciense se ubicó en la Borgoña, así que, gracias a estas premisas, las pinturas de la iglesia baja del monasterio pinatense han sido relacionadas con la pintura borgoñona, más concretamente con las de la llamada 'capilla de los monjes' de Berzé-la-Ville¹⁷. Algunos investigadores, sin embargo, propusieron otras hipótesis estableciendo nuevos vínculos estilísticos. Así, A. Canellas y A. San Vicente plantearon la relación formal entre las pinturas aragonesas y las del Panteón de San Isidoro de León, aunque las primeras siempre mucho más cercanas a las francesas que las segundas, atribuyéndoles una cronología en el entorno del año 1170¹⁸. Unos años más tarde, H. Toubert rechazó la adscripción de las pinturas oscenses a la órbita de la pintura cluniaciense en Francia, mostrándose más partidaria de un acercamiento formal a algunas de las miniaturas de la segunda Biblia de Limoges (París, B.N., lat. 8)¹⁹. Y ya por último, M. C. Lacarra y J. L. García Lloret propusieron un alejamiento de las pinturas de Berzé-la-Ville para acercarlas formalmente, y siguiendo la hipótesis vista de A. Canellas y A. San Vicente, a las pinturas murales del Panteón de San Isidoro de León²⁰.

Planteadas la cuestión, pasemos ahora a estudiar el conjunto mural desde el punto de vista formal con la finalidad de revisar la adscripción pictórica establecida con Berzé-la-Ville. Veremos en las próximas páginas

cómo puede establecerse, sin lugar a dudas, una relación de dependencia con respecto a la pintura de la zona del Poitou y no a la borgoñona. Entre finales del siglo XI y principios del XII se desarrolló una importante escuela pictórica que trabajó en la región poitevina y de la que se han conservado un considerable número de conjuntos pictóricos. Éstos son el códice de Santa Radegunda (Médiathèque François-Mitterrand de Poitiers, ms. 250), las pinturas de Saint-Hilaire-le-Grand, las del baptisterio de Saint-Jean, las de Notre-Dame-la-Grande, todas ellas en Poitiers; las de la abadía benedictina de Saint-Savin-sur-Gartempe, en el Poitou; las de la sala capitular del monasterio de la Sainte-Trinité de Vendôme, en Loir-et-Cher y en la Mayenne, las de la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier. Este foco pictórico proyectó su influencia en un conjunto de pinturas románicas catalanas, las englobadas bajo el apelativo de 'Círculo de Osormort', así como en las pinturas de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés (Museo Diocesano de Jaca) y, como vamos a ver a continuación, en las pinturas de la iglesia 'baja' de San Juan de la Peña²¹.

Así, un concienzudo análisis del conjunto mural de la iglesia 'baja' del monasterio oscense nos manifiesta una fuerte unidad formal, a la que escaparía cierta variedad en la factura del contorno de los rostros de los diversos personajes figurados. Unos lo presentan más abombado en su zona inferior, mientras otros muestran una forma más redondeada, aunque todos ellos tienen su correspondiente modelo en los conjuntos de la zona del Poitou. Por lo que refiere a los rasgos faciales, sí existe una mayor uniformidad. Se desarrollan a través de grandes ojos, muy marcados por gruesas líneas y señalando los párpados con color. De las cejas, muy destacadas también a través de dos líneas curvas paralelas, surge la nariz, larga y fina hasta su extremo final, donde aparecen unas aletas anchas. Debajo, la boca, resuelta a través de manchas de color rojizas para los labios y trazos oscuros para remarcarlos, así como las comisuras y la barbilla. Y en la mejilla, una manchita roja, muy característica de la pintura poitevina y que igualmente aparece en el conjunto zaragozano de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, así como en los conjuntos catalanes pertenecientes al 'Círculo de Osormort'. Podemos también ver la oreja, alargada y delgada, tras la cual se coloca el cabello, peinado hacia atrás o hacia los lados, pero dejando siempre la cara despejada. Quien mejor lo conserva es el personaje ubicado en el muro sur del ábside de la Epístola (fig. 6). Podemos ver en él el cabello hacia los lados, mientras un mechón de pelo, en el centro, se peina hacia atrás y en la figura ubicada bajo la escena del martirio de la hoguera se presenta una especie de bucle en la nuca (fig. 5), muy característico también de la escuela poitevina, así como en las pinturas de Bagüés. Otro recurso, utilizado igualmente en los conjuntos franceses, es el de



Fig. 5. San Juan de la Peña. Ábside norte, muro sur. Personaje con nimbo.

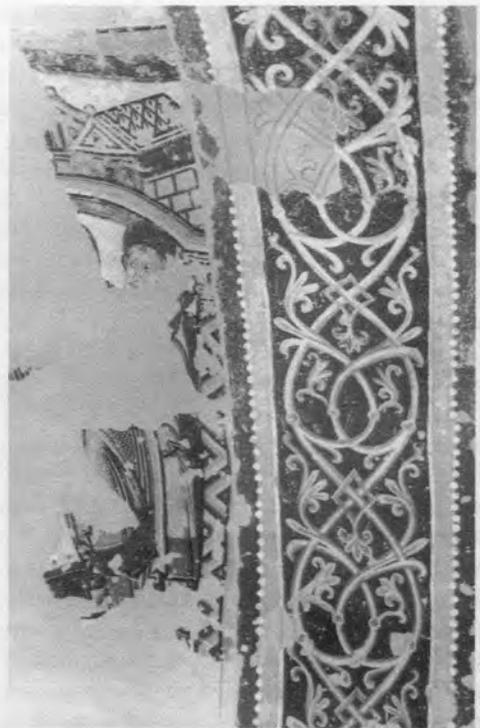


Fig. 6. San Juan de la Peña. Ábside sur, muro sur. Escena sin identificar. (Institut Amatller d'Art Hispànic, nº cliché M-3170).



Fig. 7. Cripta Saint-Savin-sur-Gartempe. Sabino y Ciprián delante de los leones.

realizar dos mechones de pelo, a la altura de la frente, pero en uno de los laterales, tal y como apreciamos en el verdugo arrodillado a la izquierda de la composición del martirio del fuego de los santos médicos, así como en San Damián, en esa misma escena (fig. 3).

Los personajes que aún pueden verse completos muestran figuras excesivamente largas, aunque su buena factura ofrece una sensación de esbeltez, muy al contrario de lo que sucede con otros conjuntos murales, que denotan una tosca ejecución. El ejemplo paradigmático en este sentido lo presenta el verdugo situado a la derecha, en el martirio del fuego de los mártires (fig. 3). Este mismo personaje se encuentra, además, en una posición corporal frecuente en las pinturas francesas, así como en las catalanas y las de Bagüés, esto es el modo en el que los personajes hacen patente su prominente 'vientre en almendra' (fig. 7). Las manos, también largas, señalan con unos dedos delgados que presentan, en algunos personajes, un curvamiento en las falanges. Así sucede en uno de los verdugos del martirio de los Santos Cosme y Damián, en el santo ubicado bajo dicha escena y, más tímidamente, en uno de los ángeles que flanquean al crucificado. Tal característica, que se ausenta completamente en los conjuntos catalanes y aparece de forma escasa en el conjunto de Bagüés, recibe también su influencia de la pintura poitevina, siendo modelos para ello los conjuntos murales de la cripta de Saint-Savin, de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers y del códice de Santa Radegunda.

Las vestimentas en San Juan de la Peña muestran un amplio repertorio de pliegues y trazos, formando en su parte central unos característicos pliegues en forma de uve o espiga. En la zona del torso se realizaron trazos semiesféricos, circulares en el estómago y semicirculares en las piernas, a las que parece adherirse el ropaje y que reciben su influencia de la pintura poitevina (fig. 8). Cuando las túnicas son cortas podemos ver las piernas en las que, a través de incontables trazos y líneas paralelas entrecruzadas se dibujan las medias y calzado de los personajes en cuestión. Este tipo de atuendo, con el que aparecen los verdugos del martirio de la hoguera, muestra, en ocasiones, una banda de color horizontal en su extremo inferior. De igual modo, estas túnicas pueden complementarse con un manto anudado sobre el hombro, tal y como observamos en el verdugo que azuza el fuego con la vara de hierro (fig. 3). Las otras vestimentas, aunque son talares tienen un mismo tratamiento en los pliegues, tal y como podemos apreciar en las de los Santos Cosme y Damián en la hoguera. Los ángeles que surgen de la parte superior de la mencionada escena, llevan una especie de 'faja' en la cintura, marcándola aún más, y que se vincula siempre a las túnicas largas. Cabe también destacar los utensilios utilizados por los verdugos para avivar el fuego de la hoguera, que manifiestan un



Fig. 8. *Baptisterio de Saint-Jean de Poitiers. Caballero luchando contra un dragón.*

extraordinario realismo representativo y voluntad detallista.

Pasando ahora al ábside de la Epístola vemos fragmentos pictóricos de varios personajes bajo un arco sostenido por columnas, solución ésta que debió adoptarse en otras escenas, como la situada bajo la tortura de la hoguera, en el ábside del Evangelio. Estos elementos arquitectónicos muestran igualmente una decoración a base de figuraciones geométricas, alejadas del simplismo que, en este sentido, puede verse por ejemplo en las columnas de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés. Sobre el citado arco se representaron arquitecturas, tal y como sucede en algunos conjuntos pictóricos poitevinos, y también en el antedicho conjunto zaragozano. Las de San Juan de la Peña muestran un edificio con techumbre a dos aguas, cubierto por una especie de tejas romboidales que se remarcan con un trazo surgido desde uno de sus ángulos agudos (fig. 9). Le sigue, en el muro lateral, un paramento en el que se dibujaron todos y cada uno de los sillares, mostrando además una particular ornamentación a base de puntos y líneas, totalmente idéntica a la

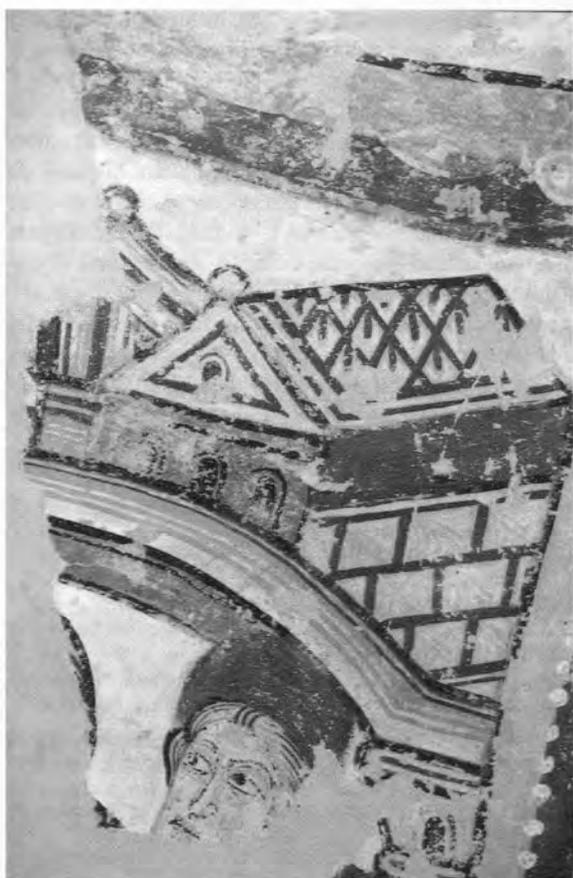


Fig. 9. San Juan de la Peña. Ábside sur, muro sur. Detalle decoración arquitectónica en la enjuta del arco.

que se realizó en las arquitecturas, también sobre los arcos, que enmarcan las escenas de la cripta de la abadía benedictina de Saint-Savin-sur-Gartempe o del códice de la *Vita Radegundis* (fig. 10).

Llegados a este punto es necesario señalar de manera muy especial que la calidad pictórica de los fragmentos de las pinturas de la iglesia 'baja' de San Juan de la Peña es extraordinaria. La escena del martirio de los Santos Cosme y Damián presenta una composición repleta de personajes y elementos figurativos resueltos con maestría y ajena al apelmazamiento que en ocasiones se atribuye a la pintura románica. Aquí se ha solucionado a través de la representación de los santos erguidos, centrandó la composición, y flanqueados por el resto de personajes –seis en total-, de manera equilibrada y dosificada, de tal forma que se figuran tres a cada lado. En la zona inferior encontramos a dos personajes agachados que se afanan en avivar el fuego. Tras éstos, sendas figuras de pie, preocupadas también por el fuego del suplicio y en



Fig. 10. *Vita Radegundis*. Fol. 34r. Santa Radegunda cura a un ciego. (Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, ms. 250).

la zona superior, surgen de los ángulos dos figuras de ángeles que confortan a los Santos Cosme y Damián. Existe igualmente una voluntad de profundidad que la evidenciamos en los diferentes planos representativos entre los personajes agachados, en un primer término, y los santos, verdugos y el procónsul, ubicados en un segundo plano.

Todos estos estilemas formales llevan a emparentar formalmente las pinturas de la iglesia 'baja' del monasterio pinantense a la realizada entre finales del siglo XI y principios del XII en la zona francesa del Poitou. El hecho de ser el ciclo mural que establece las mayores semejanzas con la pintura poitevina hace que debamos concederle la cronología más temprana de los conjuntos hispanos de influencia gala. Aún así no puede datarse a finales del siglo XI, como algunos investigadores han propuesto²², ya que con posterioridad a estas fechas se están realizando aún los frescos del Poitou, tal es el caso de algunos de los ciclos murales de la abadía de Saint-

Savin-sur-Gartempe, cuya cronología se ha llevado hasta el primer cuarto del siglo XII. Sin embargo, otros estudiosos han apostado por fechas pertenecientes ya a ese siglo. Entre ellos se encuentran A. Canellas López y A. San Vicente, quienes las consideraron obra del último tercio del XII, más concretamente a partir de 1170, momento en el que llegaron a Francia reliquias de los santos Cosme y Damián²³. G. M. Borrás Gualis y M. García Guatas, secundados por W. W. S. Cook y J. Gudiol i Ricart, propusieron la primera mitad de la antedicha centuria²⁴, mientras, J. Yarza Luaces las llevó hasta mediados de ese siglo²⁵ y J. Sureda, por su parte, las ubicó cronológicamente hacia el segundo tercio del siglo XII²⁶. No obstante, teniendo en cuenta que la cronología de los conjuntos poitevinos supone una fecha *post quem*

para datar la pintura hispana de influencia francesa y viendo la estrecha vinculación formal existente entre el ciclo mural de la iglesia 'baja' de San Juan de la Peña y los diversos frescos del Poitou, cabría precisar para las pinturas del cenobio pinatense una datación en el entorno de 1130, siendo el primer conjunto hispano de influencia poitevina en realizarse.

Estamos, además, ante un ciclo mural que manifiesta una total unidad pictórica, cuestión que indicaría el trabajo de un solo pintor en las escenas de los ábsides²⁷, siendo dicho artista, debido a la aludida cercanía formal que presenta el conjunto oscense respecto a la pintura poitevina, un pintor que conocía muy bien las obras pictóricas realizadas en el Poitou, de tal forma que puede asimismo plantearse el que hubiese trabajado en la elaboración de los conjuntos pictóricos franceses.

NOTAS

- ¹ *Crónica de San Juan de la Peña*, ed. por A. Ubieto Arteta, Valencia, 1961, p. 27; F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, 1969, pp. 9-10; D. BUESA CONDE, *El Monasterio de San Juan de la Peña*, León, 1991 (6ª ed.), pp. 6-8.
- ² M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919, reed. Granada, 2000, p. 31. Sobre la documentación medieval relativa a este cenobio Cf. A. I. LAPENA PAUL, *El monasterio de San Juan de la Peña hasta 1410 (Contribución al estudio de su dominio y estructura monástica)*, Tesis Doctoral inédita, Zaragoza, 1988; ID., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media (desde sus orígenes hasta 1410)*, Zaragoza, 1989; ID., "Los siglos medievales en la historia del Monasterio de San Juan de la Peña", en *San Juan de la Peña. Suma de estudios*, coord. A. I. Lapeña Paul, Zaragoza, 2000, pp. 11-49.
- ³ A. I. LAPENA PAUL, *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media...*, op. cit., p. 53.
- ⁴ F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 26. Otros estudiosos atribuyeron a dicho espacio una función de sala capítular o de dormitorio (A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, La Pierre-qui-Vire, 1971, p. 74; A. DURÁN GUDIOL, *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, Sabiñánigo, 1973, p. 95; A. I. LAPENA PAUL, *San Juan de la Peña...*, op. cit., pp. 22-23).
- ⁵ Para M. Gómez Moreno, F. Oliván Baile, A. Canellas López y A. San Vicente la cronología de la iglesia estaría dentro del siglo IX (M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., pp. 36-38; F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 10; A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, op. cit., p. 74); mientras que para A. Durán Gudiol (*Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, op. cit., p. 95) debió finalizarse poco después de 920. A. I. Lapeña Paul (*San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 23) sin especificar, sigue la anterior teoría, proponiendo el siglo X como data para la iglesia.
- ⁶ La estructuración de la iglesia en dos naves divididas por arcos geminados responde, según M. Gómez Moreno, a una función litúrgica, ya que a cada nave junto con su ábside se le dotaba de una advocación, siendo para esta iglesia la de San Juan y la de los Santos Julián y Basilisa (GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes*, op. cit., p. 36); hipótesis que siguen A. Canellas López y A. San Vicente (*Aragón roman*, op. cit., p. 75). Al respecto, quizás debiéramos pensar en los condicionamientos topográficos que impuso el irregular y abrupto terreno sobre el que se asentó el templo como auténtica causa para la disposición de dos naves.
- ⁷ A. DURÁN GUDIOL, *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, op. cit., p. 101.
- ⁸ M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., p. 37; A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, op. cit., p. 75.
- ⁹ M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., p. 39; A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, op. cit., p. 74; A. I. LAPENA PAUL, *San Juan de la Peña. Guía histórico-artística*, Zaragoza, (1ª ed. 1986), 1994, pp. 256-29.
- ¹⁰ E. IBARRA, *Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez, II, desde 1063 hasta 1094. Documentos particulares*, Zaragoza, 1913, pp. 73 y 85; A. UBIETO ARTETA, "La introducción del rito romano en Aragón y Navarra", *Hispania Sacra*, I, fasc. II (1948), pp. 299-324; A. DURÁN GUDIOL, *La iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma, 1962, pp. 133-134; ID., *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, op. cit., p. 205; A. I. LAPENA, *El monasterio de San Juan de la Peña hasta 1410...*, op. cit., pp. 722-801; ID., *San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 12, 16-17; ID., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media...*, op. cit., p. 53; ID., "Iglesia y monacato en el reinado de Sancho Ramírez", en *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo. 1064-1094*, Huesca, 1994, pp. 129-150, en especial pp. 135-136; C. LALIENA CORBERA, *La formación del Estado feudal. Aragón y Navarra en la época de Pedro I*, Huesca, 1996, p. 46-50; PH. SÉNAC, *La frontière et les hommes (VIIIe.-XIIe. Siècle). Le peuplement musulman au nord de l'Ebre et les débuts de la reconquête aragonaise*, Paris, 2000, p.348-351.
- ¹¹ Muy brevemente apuntar unas pinceladas sobre la vida y martirio de estos santos cuya festividad se celebra el 27 de septiembre. Eran hermanos y habitantes de Egea de Cilicia, donde ejercían la medicina de forma altruista. Fueron martirizados y asesinados bajo el mandato del emperador Diocleciano —año 287— ya que se negaron a adorar a los ídolos paganos. El procónsul Lisias fue quien ordenó los castigos que se les aplicaron, entre los que se cuentan machacarles los pies y manos, tirarlos al mar atados con cadenas, arrojarlos a una hoguera o crucificarlos. Finalmente, fue-

- ron decapitados y los cristianos del lugar recogieron los cuerpos para darles sepultura. Su culto, iniciado en Constantinopla y auspiciado por el emperador Justiniano, pasó a Occidente en el siglo VI, donde encontramos advocaciones ya en el siglo IX (S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, II, Madrid, 1989, pp. 615-618; *Vides de sants rosselloneses*, edición y estudio de Ch. S. M. Kniazzev y E. J. Neugaard, Barcelona, 3 vols., 1977, vol. III, pp. 302-305; F. HALKIN, "Publications récentes de textes hagiographiques grecs. S. Conon l'Isaurien. Miracles des SS. Côme et Damien", *Analecta Bollandiana*, LIII (1935), pp. 366-381, en particular pp. 374-381; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, Tomo III, vol. I, París, 1958, pp. 332-338; F. CARAFFA, y M. L. CASANOVA, "Cosma e Damiano", en *Bibliotheca Sanctorum*, t. IV, Roma, 1964, cols. 223-237).
- ¹² G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, p. 139; J. SUREDA I PONS *La pintura románica en España*, Madrid, 1985, p. 314; M. C. LACARRA DUCAY y J. L. GARCÍA LLORET, "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", en *San Juan de la Peña. Suma de estudios*, coord. A. I. Lapeña Paul, Zaragoza, 2000, pp. 51-89, en particular p. 56.
- ¹³ F. OLIVÁN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 29; A. DE LA MORENA, "La pintura", en *Historia de España*, vol. XI, *La Cultura del Románico. Siglos XI al XIII*, Madrid, 1995, pp. 417-452, en particular p. 437.
- ¹⁴ Este fragmento pictórico surgió a la luz en el transcurso de una restauración efectuada en la década de los ochenta del siglo XX (A. I. LAPEÑA PAUL, *San Juan de la Peña...*, op. cit., p. 26).
- ¹⁵ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, op. cit., p. 135.
- ¹⁶ M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, op. cit., pp. 38-39.
- ¹⁷ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, op. cit., p. 135; A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, op. cit., pp. 75-76; J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico. II La Edad Media*, Madrid, 1980, pp. 135-136; J. SUREDA I PONS, *La pintura románica en España*, op. cit., pp. 45-48 y 314.; A. de la MORENA, "La pintura románica en el Camino de Santiago", en *Ciclo de Conferencias sobre el Románico y El Camino de Santiago*, Palencia, 1983, pp. 55-64, en particular p. 61; ID., "La pintura", op. cit., p. 437; A. I. LAPEÑA PAUL, *San Juan de la Peña...*, op. cit., pp. 25-26. Sobre las pinturas de Berzé-la-Ville véase, entre otros, G. de FRANCOVICH "Problemi della pittura e della scultura prerománica", en *I problemi comuni dell'Europa postcarolingia. Settimane di Studio, 6-13 aprile*, Spoleto, 1954, pp. 355-516, en particular pp. 512-513; A. GRABAR, "Peintures murales", en *La peinture roman du XIe. au XIIIe. siècle*, Ginebra, 1958, pp. 103-110; J. WETTSTEIN, *La fresque romane Italie-France-Espagne*, I. *Études comparatives*, Ginebra, 1971, pp. 75-96; ID., *Fresques et peintures des églises romanes en France*, París, 1974, p. 96; É. PALAZZO, "L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme gregorienne et de la liturgie clunienne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 19 (1988), pp. 169-182; A. COURTILLÉ "Influences byzantines dans quelques décors peints de la France romane", *Hortus Artium Medievalium*, 4 (1998), pp. 85-97, en especial pp. 88-89.
- ¹⁸ A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, op. cit., pp. 75-76.
- ¹⁹ H. TOUBERT, "Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions", *Arte Medievale*, 1987, pp. 127-162, en particular pp. 152-153.
- ²⁰ M. C. LACARRA DUCAY y J. L. GARCÍA LLORET, "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", op. cit., pp. 54-55.
- ²¹ Para un estado de la cuestión al respecto con bibliografía sobre el tema véase G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "La influencia poitevina en la pintura mural románica del nordeste de España", en *Aquitaine-Espagne (VIIIe-XIIIe. siècle)*, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 2001, pp. 165-174. La mencionada vinculación formal entre las pinturas de San Juan de la Peña y las del Poitou es reciente (G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *La primera impronta de la pintura románica del Poitou en Aragón y Cataluña*, Tesis Doctoral, 2 vols., Universitat Autònoma de Barcelona, 2001).
- ²² M. C. LACARRA DUCAY y J. L. GARCÍA LLORET, "Arte en el monasterio medieval de San Juan de la Peña", op. cit., p. 54.
- ²³ A. CANELLAS LÓPEZ y A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, op. cit., pp. 75-76.
- ²⁴ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, op. cit., p. 142; W. W. S. Cook y J. Gudiol i Ricart, en la edición actualizada de 1980 (*Pintura e Imaginería románicas*, vol. VI, Madrid, 1948; ed. actualizada 1980, pp. 78-79), siguen la hipótesis dada por los citados investigadores dos años antes.
- ²⁵ J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico*, op. cit., pp. 135-136.
- ²⁶ J. SUREDA I PONS, *La pintura románica en España*, op. cit., p. 314; ID., "La pintura románica en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, 26 jun.-26 sept., 1993, Huesca, 1993, pp. 121-127, en particular p. 123.
- ²⁷ Me refiero aquí al hecho propiamente de pintar, ya que debió haber algún ayudante que preparase los pigmentos y el revoco. Cf. G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "El pintor románico. Técnicas y métodos de trabajo", en *3rd. International Conference of Medieval and Later Archaeology*, Basilea, 2002 (en prensa).

Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII¹

Olga Pérez Monzón
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

La política de consolidación del reino de Castilla emprendida por Alfonso VIII tuvo su materialización visual en las imágenes regias. El análisis de las mismas, prestando una especial atención a su significado político e intención propagandística, es el tema de estudio del presente artículo.

ABSTRACT

The consolidating politic of the kingdom of Castilla, started by king Alfonso VIII, had an specific visual materialization on the royal images. The analysis of those images, attending to their political meaning and their propagandistical function, constitutes the purpose of this article.

... comenzó a enfermar de gravedad... acabó por morir y con él enterró a la gloria de Castilla, ... Y se produjo el desconsuelo de todos y la orfandad de los nobles, además de la de todas las gentes².

Cuando Jiménez de Rada escribía estas palabras en el segundo cuarto del siglo XIII, hacía varios lustros que Alfonso VIII (1158-1214) había fallecido. Constituye, por tanto, parte de una *laudatio post-mortem* dedicada a ensalzar las virtudes del monarca difunto. El texto apologético se imbrica en un vasto proyecto literario, *De Rebus Hispaniae* o *Historia Gothica*, elaborado entre los años 1237-1243³ con objeto de contribuir a dotar de identidad histórica a una antigua comunidad política en la que la monarquía siempre fue el eje articulador y el elemento de cohesión⁴.

El encargo historiográfico formaba parte de una serie de iniciativas literarias destinadas a recordar las gestas de los reyes y definir-legitimar el concepto de monar-

quía⁵. A la obra del Toledano, hay que incorporar el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy⁶ y la *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*⁷ atribuida a Juan de Osma⁸, pilares básicos del embrionario género cronístico que, en las acertadas palabras de García de Cortázar, «contribuyó a publicitar y perennizar en la memoria hechos del pasado, del presente vivido y cimentar el dominio del futuro»⁹. Estos textos, ligados a los círculos cortesanos, potencian la identificación rey-reino, que caracteriza la ideología política de los siglos bajomedievales, y una idea de monarquía providencialista imbricada directamente en la cruzada contra el Islam¹⁰. Los tres autores, además, coinciden al considerar la *sapientia* como la columna vertebral de la realeza¹¹ y el carácter ejemplar de los actos regios, específicamente, el de su muerte. La *buena muerte* es vista como la necesaria culminación de la vida del monarca¹².

En diversos textos coetáneos del Mester de Clerecía, se rememora la biografía real-legendaria de héroes y gobernantes. Fernán González, prototipo del héroe desti-

nado a liberar a su pueblo, es el protagonista del poema homónimo (c. 1250)¹³. El texto contiene una sentida alabanza a la tierra castellana -... *Pero de toda España, Castiella es mejor*¹⁴- y un marcado tono providencialista que justifica la ayuda de San Pelayo y San Millán en las lides del conde. En más lejanos confines se desarrollan los relatos del *Libro de Alexandre* (c. 1200)¹⁵ y el *Libro de Apolonio* (c. 1240)¹⁶ que coinciden en la dignidad regia de sus protagonistas: Alejandro, el mítico gobernante macedónico, y Apolonio, rey de Tiro. Ambos aparecen descritos bajo la óptica ideológica imperante en el siglo XIII; son expertos en las armas, modelos de cortesía¹⁷ y especialmente doctos en *sapientia*, lo que justifica su uso como manuales de formación de la nobleza¹⁸. La dimensión de «exemplum moral» adquirida por los actos de Apolonio y Alejandro se escenifica correctamente en su fallecimiento y en la publicidad dada a sus principales hechos. El primero muere como *buen rey en buena fin complida*¹⁹. El óbito del hijo de Filipo es vivido con dolor por su pueblo que, por este motivo, se siente huérfano²⁰.

La literatura especular o de *specula principum* adquiere un notable florecimiento a través de creaciones castellanas -*Libro de los doze Sabios o Tractado de la nobleza y lealtad, Flores de Filosofía y Libro de los Cien Capítulos*- o de traducciones de base oriental -*Poridat de Poridades y Secreto de los Secretos*²¹. Su hilo conductor es ensalzar la institución monárquica insistiendo en su superioridad moral, de autoridad y de linaje. El *Poridat* y el *Secreto* coinciden en su argumento: los consejos educativos de Aristóteles, modelo de sabio en la primera mitad del siglo XIII, a Alejandro, paradigma de rey. Con puntuales diferencias, los libros glosan la figura del monarca y su posición central en la corte²², destacan el valor otorgado a su apariencia externa y subrayan la preeminencia de la sabiduría y la justicia indisolublemente ligadas a la *buena fama* del quehacer regio²³.

Diferentes especialistas han resaltado las intersecciones e influencias mutuas de estos textos. A juicio de Gómez Redondo, la subjetiva exaltación castellana del *Poema de Fernán González*, culmen de la típica alabanza a España, debe su inspiración más a la redacción de Rada y Tuy que al original *De laude Hispaniae* de San Isidoro²⁴. Amaia Arizaleta, por su parte, ha incidido en los similares parámetros empleados en la descripción de la ciudad de Babilonia incluida en el *Libro de Alexandre* y la de Cuenca, tras su conquista por Alfonso VIII, comentada en *De Rebus Hispaniae*²⁵. Los ejemplos son numerosos y constatan, de forma clara, la ideología común promovida por estas lecturas.

Textos que asumen el mismo discurso de publicitar los actos regios. Así lo expresa la literatura sapiencial²⁶, las crónicas en su intención de escribir sobre *los reyes de España y de algunos otros*²⁷ y los libros de Clerecía donde leemos cómo las principales gestas de Apolonio y

Alejandro se immortalizan en objetos artísticos. El pintor Apeles reprodujo las hazañas cardinales del gobernante macedónico en la tienda real²⁸ y los habitantes de Mitelene y Tarso ejecutaron en honor de Apolonio una estatua en cuya basa se mencionaban los hitos estelares de su biografía²⁹. Pinturas y esculturas otorgan la fama imperecedera a ambos héroes³⁰. Esta opinión de Uría nos resulta sumamente sugerente y explícita al constatar los paralelismos existentes entre manifestaciones escritas y visuales. Tal circunstancia concurre en el siglo XIII y, de forma específica, en la figura de Alfonso VIII glosada en textos literarios e imágenes artísticas.

1. IMAGEN LITERARIA DE ALFONSO VIII

En un excelente trabajo, Joaquín Yarza demostró la doble actitud que refleja Alfonso X en sus escritos al coexistir las recomendaciones a la mesura en las manifestaciones de duelo con el *planctus* universal relatado en la *Crónica General* por la muerte de Fernando III³¹. La idea no resultaba novedosa. Jiménez de Rada y la *Crónica Latina* en el relato del óbito de su predecesor Alfonso VIII exaltan reiteradamente los gestos de dolor³², el pesar y la orfandad de sus súbditos³³ y, por extensión, el destino luctuoso del reino:

...!Que una tenebrosa voráGINE se adueñe de aquella noche; !Que los astros del cielo no la iluminen, ya que se atrevió a privar al mundo de sol tan grande;... Castilla, privada a un mismo tiempo de tan gran señor y rey de tan gran hombre y famoso vasallo suyo, tiene causa de dolor perpetuo hasta que este mundo perdure... Toda la gloria de Castilla súbitamente y como en un cerrar de ojos cambió³⁴.

Los relatos cronísticos continúan describiendo el hondo quebranto de la reina Leonor de Plantagenet y su pronta defunción³⁵. Mas su deceso recibe una valoración claramente distinta a la muerte del rey. El fallecimiento de Leonor corresponde a la reina viuda o reina consorte que admite un elogioso texto elegíaco de Rada -*juiciosa, pudorosa, noble, discreta*...³⁶-, en la línea de lo que recomendarán las *Partidas sobre las cosas que el rey debe valer en su casamiento*³⁷. La magnitud del drama provocado por el finamiento de Alfonso VIII, sin embargo, se fundamenta en la identificación rey-reino que defiende la teoría política del momento denominada por Nieto Soria como la transpersonalización del poder regio³⁸.

La conmemoración del óbito del monarca concluye con la celebración de sus exequias. El acontecimiento necrológico reunió a plañideras, hombres con cilicios y a representantes de todos los estamentos de la sociedad³⁹ y su cadáver fue introducido en un *ataúd apro-*

piado o *magnífico*⁴⁰. Si la comitiva de los principales hombres del reino constituía una manifestación de la honra y respeto al monarca⁴¹, la calidad del sepulcro es un fiel indicativo de la inexistente igualdad ante la muerte. En este sentido, recordamos que en el *Libro de Apolonio* ante el deceso en alta mar de Luciana y la premura de un marinero de echar su cuerpo al mar, Apolonio responde:

... *Dizes estranya cosa, seméiame guerrero, Reyna es honrrada, que non pobre romero*⁴².

Nada se indica en los textos cronísticos sobre el ritual fúnebre seguido, a excepción, de identificar el lugar donde se produce, el monasterio burgalés de Santa María la Real de las Huelgas, celebrado como una notable fundación real:

... *Pero, con el propósito de agradar al Altísimo, construyó cerca de Burgos, a instancias de su serenísima esposa la reina Leonor, un monasterio de monjas de la orden del Cister, y lo embelleció con la más noble construcción y lo dotó de tal modo con copiosas rentas y diversas heredades*⁴³.

La cita reconoce un hecho histórico y realiza una alabanza al patrocinio regio, lo que enlaza con otro de los ejes nodulares del discurso prosístico: la presentación del monarca como paradigma del hombre virtuoso.

El exhorto de Alfonso VIII realizado por Rada⁴⁴ y la *Crónica Latina*⁴⁵ está en la estela de la literatura de los *specula* o espejos de príncipes. La larga enumeración de virtudes incluye la generosidad como sinónimo de magnificencia. De esta forma, el mecenazgo artístico se vincula a la labor gubernativa que exterioriza la *virtu* del príncipe. La asociación aparece perfectamente definida en la literatura alfonsí. En el *Setenario*, el elogio a Fernando III incluye la enumeración de sus virtudes⁴⁶ y la reseña expresa de su política constructiva al hablar de las *bondades* del reino de Sevilla⁴⁷. Las *Partidas* resaltan los proyectos edilicios como una manifestación del *amor, honra y guarda* del rey a la tierra⁴⁸ dedicando una especial atención al patronato eclesiástico⁴⁹ y a los beneficios derivados de este quehacer artístico:

*Otro sí pertenesçen al patrón tres cosas de su derecho por razón del patronadgo. La una es honrra. La otra es pro que deve aver ende. La tercera cuydado e trabajo que deve aver*⁵⁰.

Alfonso VIII no fue ajeno a estas obligaciones y derechos como, de forma ejemplar, exterioriza el monasterio de las Huelgas. El *cuydado e trabajo que deve aver* el patrono lo manifestó al sufragar de forma magnificente

el cenobio burgalés, articular sus recursos de subsistencia⁵¹ y dotarlo con un ajuar litúrgico apropiado⁵². Rada habla de cómo fueron *rematados sin reparar en gastos los edificios, el claustro, la iglesia y demás dependencias*⁵³. La *Crónica Latina* alude al *monasterio real, que el mismo rey a expensas suyas había construido de nuevo junto a Burgos*⁵⁴. Y el Tudense al *monasterio de Olgis, quod ipse construxerat, gloriose sepultus est* cuya magnificencia, ligada al cercano hospital de peregrinos, encumbró a la ciudad castellana, *civitas regia vocata est et in regni solium sublimata*⁵⁵. En la misma línea, la *Primera Crónica General* cita las *fehuras et a entalles et a obras muy altas, et muy nobles, e tal le acabó, et exaltol mucho et enriquesçió de muchos heredamientos...* terminando con un favorecedor parangón para el edificio, el *más noble de quantos otros monesterios de Espanna*⁵⁶.

El *pro* y la *honrra* emanados del patrocinio artístico los obtuvo Alfonso VIII al definir un nuevo panteón dinástico⁵⁷, tras su decisión de enterrarse en el monasterio de las Huelgas⁵⁸. La facultad regia de conseguir un espacio preferente, glosada en las *Partidas*⁵⁹, retoma una larga tradición que convirtió criptas, galileas, contraábsides o capillas en espacios fúnebres regios. La variedad de los mismos y la diversidad de su ubicación en catedrales, monasterios o iglesias manifiesta la escasa proyección posterior de estos lugares de sepultura⁶⁰. Tales cambios aparecen ligados a razones políticas, la constante variación de las fronteras y el proceso de expansión-consolidación del reino. Las razones que llevaron a Alfonso VIII a elegir un nuevo emplazamiento mortuario frente a la catedral de Toledo preferida por Alfonso VII y su padre Sancho III no parecen ser ajenas a la posición emblemática ocupada por Burgos en su naciente reino castellano. La vinculación de las Huelgas a una comunidad importante, el Cister, y la voluntad de convertirlo en casa madre de las abadías de monjas castellanas y leonesas subraya, como ha señalado Muñoz Párraga, la intención del monarca de priorizar esta fundación monástica constituida en el nuevo panteón dinástico⁶¹. Mas la decisión de Alfonso VIII tampoco tuvo fortuna ya que el cadáver de su sucesor Fernando III, promotor de importantes obras en las Huelgas, se inhumó junto con el de su hijo Alfonso X en una capilla situada en la iglesia-mezquita de Sevilla para, de esta forma, conmemorar la conquista en 1248 de la antigua capital almorávide y almohade de Al-Andalus.

Difuminada su función de panteón, el cenobio burgalés mantuvo su especificidad como escenario de ceremonias reales. En el recinto, se celebraron las armaduras como caballeros de Fernando III, Alfonso X o Juan I⁶². Resulta significativo recordar que, en 1505, Felipe el Hermoso al llegar a Burgos iniciase su visita en una *abadía de monjas de clausura, llamadas las doncellas* donde, según dice el

texto, *acostumbran a echar pie a tierra los príncipes de Castilla a su entrada, cuando entran en la ciudad*⁶³.

Desde su fundación, la historia de las Huelgas ligó a su carácter regio una intencionalidad político-religiosa que vinculaba directamente su ejecución con la Reconquista. La idea fue ampliamente difundida en la literatura periegrética posterior. León de Rosmihal habla del monasterio que *fundó el rey de España por promesa que hizo si Dios le daba victoria sobre los infieles*⁶⁴ y Enrique Cook de la *... famosísima abadía de las Huelgas, ... que fundó y edificó el rey don Alfonso VII (sic) que ganó la batalla de las Navas de Tolosa de los despojos que ganó a los moros, cuyo cuerpo está aquí enterrado con otros treinta y seis cuerpos reales de su descendencia*⁶⁵. De esta forma, la generosidad-magnificencia se imbrica en la actuación militar del monarca y ésta queda avalada por el apoyo de la divinidad en la cruzada contra el infiel, idea providencialista que potencia la majestad regia y la estampa de Alfonso VIII como paradigma de *rex christianissimus*⁶⁶. En ese contexto, entendemos el expediente de canonización del monarca castellano promovido en 1624 por su sucesor Felipe IV. El documento refiere sus presuntos milagros, las apariciones celestiales que recibió en vida y el culto dispensado a su sarcófago⁶⁷. Algunas de esas costumbres aún se mantenían en el siglo XIX, según testimonian Novoa⁶⁸, Assas⁶⁹ o la sugerente y subjetiva interpretación de Villaamil⁷⁰ (fig. 1).

2. IMAGEN ARTÍSTICA DE ALFONSO VIII

De época de Alfonso VIII, conservamos sellos y monedas con una interesante decoración figurativa. El valor de estas piezas, de carácter legitimador y económico, radica en ser los únicos testimonios gráficos coetáneos del monarca. Sellos y monedas publicitan la imagen del monarca, auténtico eje nodular de un reino cristiano en crecimiento y consolidación. Esta idea encontrará su adecuada formulación artística en el *Tumbo Menor de Castilla* y en los cenotafios del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, realizados con posterioridad a la muerte de Alfonso VIII.

2.1. Sellos y monedas

Una antigua tradición, recogida por diversos autores, habla de los *tres sellos de oro* colgantes del documento de donación del monasterio de las Huelgas con la figura ecuestre del rey y la silueta de un castillo como principales motivos ornamentales⁷¹. El relato, de dudosa veracidad, nos interesa por dos motivos: el papel autentificador otorgado al sello real y la coincidencia iconográfica con los sellos conservados del rey castellano.

Las *Partidas*, de forma explícita, señalan el carácter

verificador del sello real⁷² y su valor sustitutivo ya que el *sigilo en que está su figura [la del rey] actúa de remembrança do él non está*⁷³. Estos usos determinan la representación en los mismos del sigilante revestido con los atributos alusivos a su *status*⁷⁴; a la vez que justifica el protagonismo otorgado al sello en la iconografía del rey donante, como veremos en las siguientes páginas.

Los sellos de Alfonso VIII reproducen una impronta similar con el retrato del soberano en el anverso y el emblema del reino en el reverso⁷⁵. La figura regia, con armadura y espada como único atributo, secunda la fórmula ecuestre esbozada en algunas monedas de Alfonso VII e incorporada definitivamente al soporte sigilar con sus hijos Sancho III y Fernando II⁷⁶. La iconografía militar constituye desde la Antigüedad una alusión al monarca invicto⁷⁷, y, por consiguiente, al *rex miles* protagonista del proceso de expansión y consolidación vivido por el reino castellano⁷⁸ (fig. 2 y 3).

El empleo del castillo constituye una innovación iconográfica en el soporte sigilar. Menéndez Pidal sitúa su inclusión hacia 1175⁷⁹ y Amando Represa concreta la fecha de 1178, precisando su prelación sobre el soporte numismático⁸⁰. La fortaleza es una construcción de tres torres, más alta la principal, horadadas por ventanas, puerta de medio punto y remate almenado. La introducción del emblema heráldico en un soporte dedicado en exclusividad al retrato jerárquico es la consecuencia directa de la decisión adoptada por Alfonso VIII de utilizar el castillo como emblema parlante de Castilla⁸¹ y arma heráldica regia⁸². El atributo surge como una cierta metáfora del reino y del rey, según indican las leyendas circunvalantes SIGILLUM: REGIS: ALDEFONSI y REX: TOLETI: ET CASTELLE.

Los dineros y óbolos de vellón reproducen una iconografía similar -castillo, rey, cruz- al soporte sigilar al atender al mismo cometido propagandístico⁸³. El castillo también es un mueble novedoso en numismática; circunscrito por la leyenda CASTELLA, los especialistas datan su inclusión en fechas parecidas a las comentadas en el campo sigilar⁸⁴. La figura regia se aclimata mayoritariamente al modelo mayestático de busto con corona y excepcionalmente espada, mientras que la leyenda ANFUS REX identifica el perfil monárquico⁸⁵. Ambos iconos -castillo, rey- pueden combinarse entre sí o con un tercer elemento: la cruz patada y anicónica, signo distintivo de las directrices cristianas del reino y con importantes nexos de unión con el lábaro constantiniano reconocido por su valor apotropaico. En algunas monedas, el busto regio o el emblema cristológico campean sobre la fortaleza militar en una afortunada creación que ejemplariza la unidad rey-reino (fig. 4).

2.2. El Tumbo Menor de Castilla y los sarcófagos reales de las Huelgas

El *Tumbo Menor de Castilla* o Libro de Privilegios de la Orden de Santiago contiene en su folio 15 una única miniatura con el tema de la donación de la villa y fortaleza de Uclés (Cuenca) a los santiaguistas por Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet⁸⁶ (fig. 5).

El sepulcro de ambos monarcas ocupa el centro del coro de la iglesia de las Huelgas [figura nº 6]. Un auténtico lugar de honor, como ha señalado Bango Torviso en su estudio sobre la organización funeraria del recinto, especialmente en la celebración de los oficios litúrgicos⁸⁷. Tal ubicación, sin embargo, no fue la primitiva. Inicialmente, los cuerpos de los reyes permanecieron en la capilla de la Asunción, considerada por Muñoz Párraga como la cabecera de la primitiva iglesia del cenobio⁸⁸. En una fecha incierta, pero vinculada por distintas fuentes a Fernando III, se procedió al traslado de los ataúdes⁸⁹. El citado expediente de canonización de 1624 lo expresa en los siguientes términos:

[Alfonso VIII] *lleno de virtudes y de honrras volvió su bienaventurada alma a su creador y aclamándole por santo acompañado de prelados lo llevaron con esta veneración a su real combento de las Huelgas de Burgos a donde pasados algunos años el ynclito rey Don Fernando el Sanctio, su nieto, le trasladó de la capilla de las Claustrellas de Nuestra Señora al coro de la Iglesia*⁹⁰.

La nueva disposición debía ser efectiva en 1279, año de la consagración de los altares y *cementerios* del nuevo templo⁹¹.



Fig. 1. Interior del coro de las Huelgas de Burgos (*España Artística y Monumental*. 1844. Biblioteca Nacional de Madrid)



Fig. 2. Sello de Alfonso VIII. Anverso (Archivo Histórico Nacional. Sellos. C 5/1)

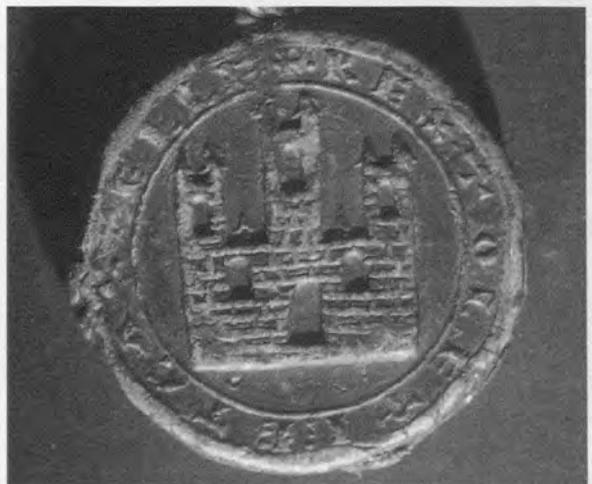


Fig. 3. Sello de Alfonso VIII. Reverso (Archivo Histórico Nacional. Sellos. C 5/1)



Fig. 4. Moneda de Alfonso VIII (Museo Arqueológico Nacional. N.º Inv.: 4936/20-21)

El cenotafio, de doble caja con tejado a dos aguas, adorna sus laterales y frentes con motivos heráldicos y los cuatro triángulos resultantes en la caja sepulcral con escenas figuradas. En el sepulcro del rey, se cinceló la entrega a doña Misol del documento de fundación y la cruz de las Navas de Tolosa, y en el de la reina, una crucifixión y el tránsito del alma [figuras nº 6 y 7].

Abordaremos posteriormente la cronología de ambas obras; de momento nos parece interesante reseñar que en las mismas aparecen glosados los principales hechos relativos al monarca castellano. La donación del cenobio burgalés, nuevo panteón regio y escenario de las ceremonias de la realeza, ejemplifica el mecenazgo artístico real. La cruz-símbolo de las Navas de Tolosa, auténtico hito en la cruzada contra el Islam, perenniza sus hechos militares. La identidad del nuevo reino castellano se cifra en la reiteración de sus signos y emblemas. Y la cesión de Uclés a la Orden de Santiago enfatizó el carácter estratégico de esta fortaleza en el marco de la ofensiva almohade y convirtió al baluarte en la sede santiaguista en el reino de Castilla y en su posesión más emblemática, lo que propició que en no pocos documentos la Orden y sus freires fueran conocidos por la denominación de la fortaleza⁹². Resulta novedoso el sentido narrativo-cronístico de estas secuencias al compararlo con la iconografía regia anterior y advertimos un cierto punto de inflexión que tendrá su punto álgido en las empresas artísticas de Alfonso X con la proliferación de imágenes del monarca. Paralelamente, reincidimos en sus similitudes con los textos de Clerecía. Las pinturas de Apeles en la tienda de Alejandro, *bien contar [supieron] las gestas del buen rey*; mientras que la estatua de Apolonio mantendrá su *fama... quando el siglo dure, fasta la fin venida*.

El análisis confrontado del sepulcro y la miniatura subraya la existencia de unos ciertos paralelismos iconográficos: presencia de la pareja real, protagonismo del monarca donante, imagen providencialista y promoción del elemento heráldico.

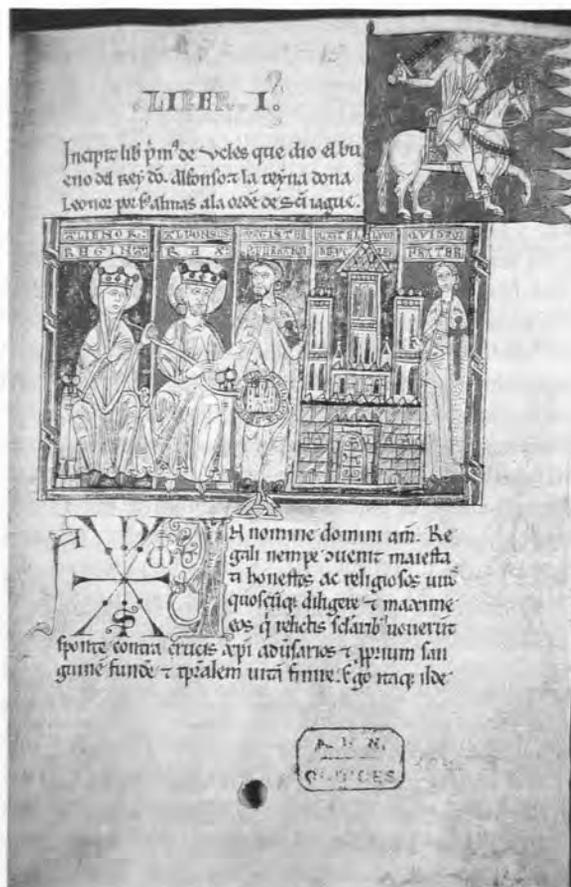


Fig. 5. Donación de la fortaleza de Uclés a la Orden de Santiago por Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet (Tumbo Menor de Castilla. Archivo Histórico Nacional. Códices. Sign. 1046 B. Fol. 15r)

2.2.1. Pareja real

Leonor de Plantagenet figura en las dos obras analizadas junto a Alfonso VIII (fig. 5 y 7). El sepulcro de las Huelgas es de formato dúplice y en el *Tumbo Menor* la reina comparte el trono con el rey y le ayuda a sujetar los hilos del sello real. El hecho, contextualizado en la tradición del arte hispano, es ciertamente peculiar.

Hija de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania, Leonor se desposó en 1170 con el monarca castellano a la edad de nueve años, entregando como dote la tierra de Gascuña⁹³. El valor político de estos esponsales, ya señalado por el profesor Ladero, estribó en los vínculos directos que se establecían con una de las más destacadas casas reales europeas. La relación interdinástica supuso un salto cualitativo sobre las directrices seguidas por los reyes leoneses de desposar a sus vástagos con nobles o miembros de familias reinantes



Fig. 6. Sarcófago de Alfonso VIII y su esposa doña Leonor (Monumentos Arquitectónicos de España. Burgos, Miraflores, Huelgas. 1880. Biblioteca Nacional de Madrid)

en países comarcanos y creaba una meditada «distancia» entre la familia real y las de la alta nobleza, ciertamente aconsejable para los intereses políticos de la monarquía⁹⁴.

El reforzamiento dinástico derivado de la política matrimonial de Alfonso VIII otorga a la figura de doña Leonor un protagonismo deliberado, tal como expresan los comentados epítetos que le dedica Rada y su representación en las obras artísticas mencionadas.

La miniatura muestra la donación conjunta realizada a la incipiente orden de Santiago:

*Ego itaque Adefonsus, Dei gratia Yspanorum rex, una cum uxore mea Alienor regina, pro animabus avi et patris mei nec non et parentum meorum, pro salute etiam anime mee, dono et concedo Deo et vobis Petro Ferrandi, Jacobitane Milicie Magistro*⁹⁵.

Es cierto que el documento reproduce una fórmula típica de las dádivas *pro anima*, mas también es destacable que en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago (1129-c. 1255) o en el *Libro de las Estampas* de la catedral de León (c. 1200) las figuras corresponden exclusivamente a monarcas⁹⁶. En la misma línea, la ausencia de retratos de doña Violante se ha explicado como un exponente del autoritarismo regio propugnado por su marido Alfonso X y de un concepto de poder que excluye a la mujer del mismo⁹⁷.

Por otra parte, diferentes autores han resaltado la excepcionalidad de la fórmula del sepulcro doble exento de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet. No hay precedentes evidentes en esta tipología que reaparecerá con personalidad propia a finales del siglo XV en los cenotafios de Juan II e Isabel de Portugal de la cartuja de Miraflores (Burgos). Significativamente, los dos monumentos tumulares corresponden a los fundadores del cenobio donde



Fig. 7. Sarcófagos de Alfonso VIII y su esposa doña Leonor (Monasterio Santa María la Real de las Huelgas. Patrimonio Nacional)

yacen, convertido en panteón dinástico. Esta última circunstancia determina el realce otorgado a los «matrimonios regios». En la cartuja, el deseo de Isabel la Católica de crear un ámbito funerario familiar y legitimador, donde el olvido se cerniera sobre su hermanastro Enrique IV, exige la presencia junto al rey de su segunda mujer, madre de Isabel⁹⁸. Una idea similar concurre en el cenotafio de las Huelgas y como recogen las crónicas, la tumba doble concreta la decidida participación de Leonor en su fundación y su ulterior enterramiento junto al rey:

*... construyó a instancias de su serenísima esposa la reina Leonor, un monasterio ... fue enterrada junto al rey en el citado monasterio. Un mismo lugar de sepultura guarda a los que un mismo espíritu había unido y la nobleza de costumbres decorado*⁹⁹.

2.2.2. Rey donante

Los sepulcros de las Huelgas y la miniatura del *Tumbo Menor* de Castilla coinciden al representar a Alfonso VIII como donante. En el primer caso, el monarca entrega un monasterio con un marcado carácter religioso-funerario y, en el segundo, una fortaleza vinculada a la campaña militar contra el Islam.

Desde un trono de cabezas de león o trono de Salomón, volveremos más adelante sobre esta idea, Alfonso VIII ofrece a la primera abadesa de las Huelgas, doña Misol, y sus acompañantes el documento de donación del cenobio¹⁰⁰. Con su derecha, el monarca sujeta el rollo del que pende el sello y con su izquierda el fiador de su manto. Esta indumentaria y la corona constituyen los únicos atributos en una escena cuya resolución compositiva y gestual enfatiza la preeminencia regia. Nos referimos a la situación cen-

tral del monarca, su perspectiva jerárquica y la posición genuflexa, en actitud orante, de las *Señoras* de las Huelgas. La secuencia narrativa reproduce el esquema de una característica escena de homenaje, particularmente de una Epifanía, donde la Virgen-trono del Niño ha sido sustituida por el rey entronizado y los magos por las *toquinegradas*¹⁰¹ [figura nº 8]. Presenciamos la correcta exteriorización de la cortesía proclamada en el *Libro de Apolonio*¹⁰² y del respeto a la dignidad regia redactado en el *Speculo* alfonsí¹⁰³.

Destacable es, asimismo, el objeto que simboliza la donación piadosa: un rollo con el sello colgante. Monumentos funerarios anteriores, como los leoneses de Juan Pérez (m.1218) o Munio Ponzardi (m.1240) reproducen la escena de donación en la secuencia tradicional, es decir, el donante arrodillado ofrece una maqueta a la Virgen¹⁰⁴; aunque en libros miniados y pergaminos de anterior cronología ya se había codificado la sustitución de este símbolo arquetípico por el documento en forma de rollo o filacteria¹⁰⁵. El hecho es relacionable con el desarrollo desde el siglo XII del texto escrito o, en palabras de Nieto Soria, con el protagonismo adquirido por la literalidad frente a la oralidad y la clara intención de cifrar de forma textual los hechos dignos de ser recordados¹⁰⁶.

La miniatura del *Tumbo Menor de Castilla* reproduce un parecido planteamiento conceptual. El carácter nimbadado de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet expresa su sacralidad y, por consiguiente, la apropiación de un nuevo distintivo de la iconografía religiosa. Los monarcas, desde el mismo sitial, sujetan los hilos del sello real del que pende la fortaleza de Uclés, visual representación del documento de donación escrito a continuación. Llamativo es el tamaño del sello adornado con el atributo de Castilla y una inscripción identificativa -REGIS CASTELLA SIGILLUM A-. El sello cumple la doble función señalada en las *Partidas*: validar la veracidad de un documento e identificar al protagonista de la dádiva. El monarca, además, mantiene la mano izquierda vacía con el índice extendido secundando la antigua iconografía de los filósofos y, por extensión, de los sabios, idea relacionable con la frecuente asimilación de la monarquía a modelos bíblicos, especialmente, con Salomón, paradigma de rey constructor y sabio¹⁰⁷ (fig. 9).

2.2.3. *Insignias regias*¹⁰⁸

Los monarcas se identifican por las insignias que portan, claros atributos de su dignidad y, por consiguiente, del concepto de majestad regia. La literatura es prolija en estas asociaciones.

Desde las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, las fuentes escritas han resaltado el carácter diferenciador de los paños reales. La frase isidoriana, *los reyes ostentan la insigne vestidura de púrpura como símbolo de dignidad*

*regia*¹⁰⁹, tiene su directa proyección en la literatura especular del siglo XIII. El *Poridat de Poridades* recomienda al rey que *se vista mui bien et de buennos pannos de guisa que sea estremado de todas las gentes* y el *Secreto de los Secretos* al hablar *Del ornamento del rey* indica que *deue el rrey ser uestido de fermosas cosas & estrannas guarniçiones, por que deue a los otros en una especial cosa de uestiduras sobrepujar, por que a él deuida rreuerença sea dada*¹¹⁰. El mismo discurso mantienen las *Partidas* alfonsíes que, asimismo, defienden la magnificencia de la mortaja regia¹¹¹. La relación de citas sobre la consideración otorgada a la indumentaria es extensa. Baste recordar que, en el *Libro de Apolonio*, se identifica la desnudez como pobreza y signo de vergüenza, y la ropa *ricamente adobada* como un emblema de diferenciación social¹¹². En el *Libro de Alexandre*, destacan las estrofas monográficas referidas al traje y armas del rey, excepcionales por su riqueza y su carácter milagroso. De este modo, mientras que el valor de los guantes, la camisa o el calzado se coteja en su cuantificación monetaria o territorial; la espada otorga a su poseedor la victoria, los guantes evitan el relajamiento moral y el manto garantiza aplomo y valor, *... qui lo tuuiesse perdríe toda pavor*¹¹³. Vestimentas y armas, en suma, manifiestan el carácter ejemplar de su propietario y son un claro exponente de la dignidad regia.

El mismo aprecio reciben los gestos y actitudes del monarca. Recordemos la meditada supresión en el *Libro de Apolonio* de la escena donde, en el texto latino, Apolonio se viste de histrión ya que las ejecuciones juglaresas eran deshonorosas y privativas de las clases bajas¹¹⁴ y la alabanza a Fernando III contenida en el *Setenario* que glosa junto a su *fermosura*, su *apostura*, *buen donayre o buena manera*¹¹⁵.

Esta larga apostilla resulta válida para el enjuiciamiento de las obras analizadas. Los textos cronísticos reseñan la actitud altanera de Alfonso VIII en el combate cifrando en esa buscada «distancia» un indicio de su superioridad¹¹⁶ y las imágenes plásticas subrayan el protagonismo de las insignias reales.

Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet visten largos sayales y amplios mantos (fig. 5, 7 y 8). Los primeros exponen guarniciones en sus escotes, aderezo distintivo de los vestidos de los personajes nobles o ricos¹¹⁷. Los segundos adoptan la moda generalizada en el siglo XIII de eliminar la fibula o broche y caer libremente sobre los hombros¹¹⁸. El manto era la pieza noble del atavío medieval y la empleaba el rey cuando se presentaba en el ejercicio de su poder¹¹⁹; en el cenotafio real, Alfonso VIII sujeta con su mano izquierda el fiador, reproduciendo una actitud elegante de la época¹²⁰. Leonor, además, cubre su cabeza con una larga toca, prenda ampliamente usada en el medievo¹²¹; en los casos analizados, es factible su identificación con la *impla*, toca muy fina y delgada extendida sobre los



Fig. 8. Sarcófago de Alfonso VIII. Escena de la donación del documento de fundación de las Huelgas (Monasterio Santa María la Real de las Huelgas. Patrimonio Nacional)

hombros que otorgaba majestad y prestancia¹²². En este contexto, resulta apropiado citar unos versos de Gonzalo de Berceo (c. 1196- c. 1252) alusivos a la vestimenta de una talla mariana: *Teníe en la cabeza corona muy onrrada/ De suso una impla blanca e muy delgada/ A diestro e a siniestro la tenía bien colgada*¹²³. Doña Leonor, igual que la Virgen, cubre su impla con una corona.

Los trajes reales carecen de ornato heráldico. Su simplicidad contrasta con la decoración de castillos tejida en las llamadas estolas de doña Leonor y el manto de Alfonso VIII¹²⁴, únicos objetos conservados pertenecientes a ambos monarcas¹²⁵. Tal discrepancia puede obedecer a la confrontación entre su uso ya establecido y el mantenimiento de una tipología codificada; en este sentido, resaltamos las semejanzas con los trajes de los monarcas del *Libro de Estampas* de la catedral de León o del *Tumbo A* de la catedral de Santiago y las diferencias con los retratos de Alfonso X donde la vestimenta regia suele aderezarse con castillos y leones¹²⁶.

Todas las figuras regias exhiben corona. Rada en su *De Rebus Hispaniae* identifica la traición de Paulo contra el rey visigodo Wamba con la acción de colocarse sobre su cabeza la corona de oro que el muy devoto rey Recaredo había ofrecido... al altar de San Felix¹²⁷ y consigna la derrota del traidor en su atavío con una *corona de raspa de pescado*¹²⁸. El texto del toledano reconoce la corona como el principal distintivo regio y afirma el valor otorgado a su composición material. Miniaturistas y escultores ornaron las cabezas de Alfonso VIII y doña Leonor con coronas. De dispar tipología¹²⁹, a través de botones policromos (*Tumbo Menor*) o del ajedrezado de su base (sepulcro real) se alude a su guarnición con piedras preciosas¹³⁰. Este ornato imbrica la herencia simbólica de las diademas perladas tardoimperiales¹³¹ con el aprecio de la riqueza material como un



Fig. 9. Donación de la fortaleza de Uclés a la Orden de Santiago por Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet. Detalle del sello real (Tumbo Menor de Castilla. Archivo Histórico Nacional. Códices. Sign. 1046 B. Fol. 15r)

trasunto de la realidad espiritual¹³² y la arraigada creencia en la función apotropaica de las piedras¹³³. Evocamos, en este sentido, la cita contenida en el *Amadis de Gaula* (segunda mitad del siglo XV) sobre la corona de oro y pedrería del rey Lisuarte que siempre *que la pusiere en su cabeza será mantenido y acrescentado en su honrra*¹³⁴.

La corona, asimismo, adorna la cabeza del alma de doña Leonor transportada por dos ángeles psicopompos¹³⁵. Si el formato de la composición no difiere de lo representado en otras obras artísticas, la secuencia de las Huelgas presenta dos sensibles diferencias: el alma regia va vestida y, como hemos señalado, aparece coronada¹³⁶ (fig. 7).

La intencionalidad de esta iconografía resulta evidente, máxime si la comparamos con las citas literarias contemporáneas sobre el tema. Gonzalo de Berceo glosa esa secuencia en diferentes ocasiones. En *Milagros de Nuestra Señora*, describe la corporeidad del alma en el relato de *El*

monje y San Pedro¹³⁷ y en el dedicado a *El labrador avaro* alude a su evidente forma humana¹³⁸. La misma fisonomía parece otorgar en el *Poema de Santa Oria* al alma de la santa en su abandono transitorio del cuerpo para realizar una excepcional visita al Paraíso¹³⁹. Más concreto es el debate poético *La Disputa del alma y el cuerpo* (principios del siglo XIII) con la narración de un sueño donde un poeta ve cómo su alma, en forma de niño pequeño desnudo, abandona su cuerpo mortal¹⁴⁰. Los ejemplos enunciados coinciden con la representación iconográfica al uso: la figuración asexual y desnuda del alma¹⁴¹.

La secuencia de las Huelgas destruye la supuesta igualdad ante la muerte, enfatiza la personalidad del difunto y, en último término, la dignidad regia¹⁴². Tales variaciones acrecientan los nexos de unión del tema con la iconografía clásica de las apoteosis imperiales donde los divinizados emperadores, ataviados con sus largas túnicas y sus atributos distintivos, son conducidos *ad sidera* por genios alados¹⁴³.

El mismo concepto se explicita en los nimbos que aderezan las cabezas regias en el *Tumbo Menor*. Este tradicional atributo religioso sacraliza la institución monárquica y constituye la representación iconográfica de la definición contenida en las *Partidas* de los reyes como *vicarios de Dios*. La caracterización santificadora del monarca se proyecta en textos literarios como la *Primera Crónica General* y, como ha indicado Nieto Soria, la reivindicación de santidad, fundamental en Fernando III, ponía de relieve la legitimación del linaje regio¹⁴⁴.

El trono completa la iconografía regia¹⁴⁵. El magno sitial es un banco de base cerrada y brazos torneados en el *Tumbo Menor*¹⁴⁶ y una silla tijera o faldistorio en el cenotafio real. La iconografía no es original¹⁴⁷. El primero perpetúa la tradición germánica, especialmente carolingia y otoniana, y el segundo la *sella curulis* de los magistrados romanos. En ambos casos, son referencias de autoridad o asentadas imágenes de poder; igual que el cincelado de las cabezas de león en los brazos del faldistorio, conocida alusión al trono de Salomón o trono de sabiduría¹⁴⁸. Recordemos que Lucas de Tuy aplicó esta cualidad a Alfonso VIII¹⁴⁹, llegando a asimilar con Salomón¹⁵⁰, y posteriormente Alfonso X invocó al rey bíblico al inicio de las *Siete Partidas*¹⁵¹.

2.2.4. Heráldica

La identidad rey-reino, corona-país tiene su refrendo artístico en la representación precisa del sello real en la miniatura del *Tumbo Menor de Castilla* y en el empleo sistemático de la heráldica como elemento ornamental en los cenotafios de las Huelgas [figuras nº 7 y 9]. La igualdad de este binomio permite que el monarca pueda significarse, del mismo modo, a través de su persona, su

imagen, su emblema o su palabra escrita convenientemente rubricada por el sello real. Son diferentes expresiones de un único sistema visual¹⁵², según exponen las *Partidas*:

*... mandaron que no tan solamente honrrassen al rey los pueblos en qual manera quier que lo fallassen, mas aún a las ymágenes que fuessen fechas en assemejança o en figura dél. Por que también la ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honrradas, porque son en su rememrança do él non está*¹⁵³.

En la miniatura del *Tumbo Menor de Castilla* o Libro de Privilegios de la Orden de Santiago, los reyes sustentan los hilos del sello real. Su acto recuerda el gesto de los monarcas del *Libro de las Estampas*¹⁵⁴, pero observamos notables diferencias. El sello ha aumentado sensiblemente su tamaño, ha concretado su figuración en una fortaleza de tres torres rodeada por la inscripción *REGIS CASTELLA SIGILUM A* y el documento de donación - escrito en la parte inferior del folio - se ha transformado en una soberbia fortaleza almenada de fisonomía semejante a la contenida en el soporte sigilar. La insignia regia ejerce una doble función: verificar el contenido del documento y significar de forma precisa a Alfonso VIII. El resultado es una reiteración de imágenes reales al figurar el monarca a través de su imagen, su sello y la fortaleza de Uclés que, con carácter metonímico, alude al símbolo parlante del reino. Análoga secuencia reaparece en el sepulcro del monasterio de las Huelgas.

En los cenotafios regios, la heráldica se convierte en un excepcional elemento decorativo¹⁵⁵. Los castillos recubren paramentos y cubiertas, a excepción de los testeros del sepulcro de doña Leonor donde se cincelaron leopardos coronados, símbolo de la casa Plantagenet. El castillo se representa como señal y el emblema Plantagenet se inscribe en su escudo de armas¹⁵⁶. La precisión no es azarosa, aunque alude al mismo transcurso político.

F. Menéndez Pidal ya ha señalado las diferencias existentes entre señales y armerías¹⁵⁷. Las primeras tienen un significado simbólico y parlante y los muebles y animales que las definen no se inscriben en cartelas. En muchos casos, las señales se emplearon como base en la formación de armas heráldicas transformando una referencia de carácter territorial en un distintivo genealógico y familiar. Alfonso VIII ilustra el proceso enunciado al elegir el castillo como señal de Castilla y emplear el mismo motivo en la constitución de su armería. La idea conecta con el desarrollo figurativo de los cenotafios de las Huelgas. Con la elección de las señales de los casti-

llos, se refuerza la identidad rey-reino al significarse el monarca por el símbolo del país o territorio¹⁵⁸.

Revelador es, asimismo, la configuración del escudo Plantagenet. Un sello de Ricardo I constituye la representación más antigua de las armas reales inglesas, los tres leopardos pasantes -en heráldica, tres leones- en actitud de vigilancia¹⁵⁹. En los cenotafios de las Huelgas su representación presenta la particularidad de que los felinos están coronados. La razón de esta rareza la ciframos en dos motivos interrelacionados: la precisa identificación de una armería real extranjera y la alabanza a la dignidad regia de Leonor.

Señales y armerías, además, en su colocación sobre los sarcófagos perpetúan en piedra antiguas costumbres culturales y ceremonias rituales celebradas en el interior de los templos.

Desde la Antigüedad, los generales victoriosos ofrendaban a los templos las armas empleadas en el combate o requisadas al enemigo como signo de gratitud por la ayuda de los dioses¹⁶⁰. La Edad Media mantuvo esa tradición y estandartes, armas o escudos engrosaron los tesoros sagrados¹⁶¹. Alfonso VIII envió al papa Inocencio III uno de los estandartes conseguidos en la batalla de las Navas en agradecimiento por haber concedido a la empresa bula de cruzada¹⁶². El mismo monarca uno de sus sucesores donó el llamado pendón de las Navas al monasterio de las Huelgas como exvoto por la victoria conseguida¹⁶³. La presencia de estos trofeos estimula el recuerdo épico y publicita la guerra cruzada contra el Islam, circunstancia que mayoritariamente determina su colgadura en los muros de los templos¹⁶⁴. La *Gran Crónica de Alfonso XI* relata cómo el Papa mandó por *honrra del rey don Alonso* y su victoria contra los moros *poner él su pendón en la yglesia de Santa María de Avinon con grandes proçesiones e muchas oraciones*¹⁶⁵. Esta costumbre tuvo una gran pervivencia y, en los primeros años del siglo XVI, Antonio de Lalaing aún vió en la iglesia de Dueñas (Valladolid) cómo ... *cuelgan allí muchas enseñas, pendones y banderas conquistadas por ellos [familia del conde de Buendía] a los moros*¹⁶⁶.

A este simbolismo militar-victorioso, cabe unir la presencia de los emblemas heráldicos propios del mecenas, fundador o personaje principal ligado al templo como signo de identificación. Estos presiden cualquier acto celebrado en el interior de las iglesias adquiriendo un notable protagonismo en las exequias fúnebres, como ha señalado Nieto Soria¹⁶⁷. En estas ceremonias, se emplearon escudos de ripia, para ser quebrados, simbolizando el fin del gobierno del mundo, y otros de papel o madera usados como ornato de las camas o parte del cortejo fúnebre¹⁶⁸. La *Crónica de Alfonso X* contiene un documento excepcional al respecto al describir el aniversario de la muerte de Fernando III:

*Et otrosy este rey don Alfonso de cada anno fazia fazer en aniuersario por el rey don Fernando su padre en esta manera: Venían muy grandes gentes de muchas partes de Andaluzia a esta onra et trayan todos los pendones et las sennas de cada uno de sus lugares. Et con cada pendón trayan muchos çirios de çera et ponían todos los pendones que trayan dentro en la Yglesia Mayor e acendían los çirios de muy gran mannana e ardían todo el dia, ca eran los çirios muy grandes. Et [Abén] Alhamar, rey de Granada, embiava al rey don Alfonso para esta onra quando la fazía grandes omnes de su casa et con ellos çient peones que trayan cada uno dellos un çirio ardiendo de çera blanca, et estos çirios poníanlos en derredor de la sepultura do yazía enterrado el rey don Fernando. [E] esto fazía Abén Alhamar por onra del rey. E este aniuersario fizo este rey don Alfonso cada anno syempre que quanto ovo los reynos en su poder. Et avía por costumbre que este día del enavesario (sic) nin otro ante que non abrían tiendas ningunas nin los menestrales non fazían ninguna cosa*¹⁶⁹.

Los sarcófagos de las Huelgas immortalizan en piedra una antigua práctica mortuoria. La secuencia heráldica se convertirá en una estela o corriente estilística identificativa de las Huelgas que aparecerá en yaserías¹⁷⁰, sepulcros¹⁷¹, vestimentas, piezas litúrgicas y composiciones religiosas¹⁷².

2.2.5. Imagen providencialista

El cenotafio de Alfonso VIII combina la secuencia de la entrega a Doña Misol con una cruz de brazos desiguales alusiva a la festividad litúrgica de la Exaltación de la Cruz¹⁷³ y a la cruz de las Navas de Tolosa, principal acontecimiento bélico protagonizado por Alfonso VIII [figura n° 7].

La literatura cronística del siglo XIII otorgó un importante papel a la idea providencialista y al concepto de cruzada dado a la Reconquista. Rada, Osma y Tuy incardinan la referencia universal de *defensio Christianitatis* (defensa de la Iglesia contra los enemigos de la cruz) con la territorial de *pugna pro patria* (lucha contra el invasor)¹⁷⁴; ofrecen, de este modo, una versión nacionalizada de esta particular *guerra santa* definida por el protagonismo de Castilla y el robustecimiento del la monarquía al proclamar sus vínculos con la divinidad y presentar la institución como el brazo armado en lucha contra el enemigo.

El relato de la batalla de las Navas es un fiel recordatorio de esta idea. Rada, testigo presencial del combate, explica el episodio de la toma de Calatrava en función de la providencia divina¹⁷⁵, identifica a Alfonso VIII como un nuevo mártir dispuesto a morir por la fe de Cristo¹⁷⁶

y enfatiza, de forma excepcional, el valor adquirido por la cruz-insignia del ejército cristiano en la batalla de las Navas¹⁷⁷:

*La cruz del Señor, que solía tremolar delante del arzobispo de Toledo, pasó milagrosamente entre las filas de los agarenos llevada por el canónigo de Toledo Domingo Pascasio y allí, tal como quiso el Señor permaneció hasta el final de la batalla sin que su portador, solo, sufriera daño alguno*¹⁷⁸.

En la misma línea, Tuy identifica a los castellanos como los *adorantes cruce*¹⁷⁹ y la *Crónica Latina* atribuye al signo poderes sobrenaturales¹⁸⁰. Los tres cronistas coinciden en señalar la cruz como la seña y símbolo del ejército cristiano y, en último término, de su rey. El cenotafio burgalés con el cincelado de la cruz en el sarcófago de Alfonso VIII representa escultóricamente esta idea político-religiosa¹⁸¹.

Dos ángeles sostienen el emblema cristológico de trazo biselado y remates en flor de lis. El empleo de un paño de pureza resalta su valor simbólico, casi sacramental; a la vez que establece un claro simil compositivo con la escena de los ángeles psicompomos en el ascenso del alma de doña Leonor.

La cruz cincelada es marcadamente anicónica secundando la estela del lábaro constantiniano o las cruces visigodas¹⁸² y asturianas¹⁸³, revitalizadas en la literatura contemporánea¹⁸⁴. Estos símbolos, empleados como poderosos talismanes de valor apotropaico¹⁸⁵, coinciden en ser el resultado de apariciones divinas o fenómenos asombrosos, tener como destinatario la figura regia y considerarse como un presagio de victoria¹⁸⁶. En suma, constatan la protección emanada por la divinidad hacia el rey convertido en el *miles christi* por antonomasia. Su asociación con la cruz de las Navas no resulta casual.

El emblema cristológico, a la par, tiene una justificación litúrgica. La *Crónica Latina* data el óbito real 8 días antes de la fiesta de la Exaltación de la Cruz. El recurrir a una notoria festividad cristiana¹⁸⁷ incide en la intención buscada de «sacralizar» los actos regios y, por tanto, la institución monárquica¹⁸⁸.

El mismo sentido providencialista aparece en el estandarte enarbolado sobre la fortaleza de Uclés en la miniatura del *Tumbo Menor*. Si la morfología del castillo responde a un canon común de la época, la identidad de la misma se concreta en el pendón farpado con la imagen de Santiago elevado sobre la torre del homenaje¹⁸⁹ que algunos autores han identificado con el donado a la Orden por el arzobispo de Santiago en 1171¹⁹⁰. En este sentido, recordamos la cita contenida en las *Partidas*:

Otras yha que son quadradas, e ferpadas, en cabo, a que llaman cabdales. Es este nome han, por que no

*las deve otro traer si non cabdillos... Otro si las pueden traer concejos de o de villas... Eso mismo pueden fazer los conventos de ordenes de cauallería*¹⁹¹.

A nivel iconográfico, el estandarte cristaliza la imagen militar del apóstol codificada por primera vez en la *Crónica Silense* y perfectamente adecuada a la idiosincrasia propia de la Orden y al emplazamiento fronterizo de Uclés¹⁹². Santiago marcha a paso lento, como los antiguos emperadores invictos¹⁹³, y levanta el arma justiciera, la espada, máximo símbolo e imagen de la justicia¹⁹⁴. De su fisonomía, deriva la espada-cruz que adorna la vestimenta de los caballeros santiaguistas. Constituye la imagen paradigmática del caballero victorioso cristiano.

3. LA "MAJESTAD" DEL REY: IDEOLOGÍA POLÍTICA Y PROPAGANDA

Analiza García de Cortázar el reinado de Alfonso VIII cómo el de la gestación de una serie de signos alusivos a un cambio de mentalidades y sensibilidad. Tal situación aparece como el trasunto de la realidad histórica coetánea: un emergente reino castellano que busca su consolidación territorial, política y representativa y, por tanto, precisa un discurso formal que publicite y perennice en la memoria sus principales hechos. La valoración del idioma castellano surge como un síntoma de la individualización del nuevo reino. Bajo el gobierno de Alfonso VIII, la *lengua de Castiella* se empleó en textos curiales, fueros, la fijación por escrito del *Poema del Mio Cid* o tímidas iniciativas historiográficas; sin olvidar la fundación del Estudio General de Palencia, ámbito de formación de la clase cortesana. Pero, como ha señalado el citado historiador, fueron más trascendentes los propios síntomas que los resultados intelectuales ligados a ese proceso¹⁹⁵. La temprana muerte del monarca cifrará en sus inmediatos sucesores su consolidación. Nos referimos a Fernando III, a la llamada «monarquía fundacional de Fernando III» en palabras de Nieto Soria, y al período floreciente de Alfonso X con la redacción de notables textos poéticos, sapienciales y extensas crónicas que se traducen a la lengua vernácula. En estos textos, la figura regia adquiere un notable protagonismo tanto en su proyección clásica -Alejandro, Apolonio- como en la más próxima del espacio peninsular -monarquía goda y astur- y más específicamente del ámbito castellano -Alfonso VIII, Fernando III-. De forma significativa, Gómez Redondo, ha glosado estos proyectos literarios bajo los elocuentes epígrafes «La configuración de Castilla» y «La construcción de la realidad cortesana»¹⁹⁶.

En las páginas precedentes, hemos relacionado estos proyectos con la adopción de medidas visuales encaminadas a la identificación gráfica del reino de Castilla.

Monedas y sellos, únicos objetos coetáneos al monarca, testimonian la adopción del nuevo símbolo territorial; mientras que su empleo como consistente basa del busto regio ratifica la identidad rey-reino defendida por la teoría política del momento. Pero, al igual que ocurre con la palabra escrita, corresponde a sus sucesores la codificación más precisa de su iconografía¹⁹⁷. Los rasgos formales de la miniatura del *Tumbo Menor de Castilla*¹⁹⁸, junto con otras precisiones derivadas del propio contenido del Tumbo¹⁹⁹, sitúan su ejecución en época de Fernando III. Los cenotafios reales se fechan en los años centrales del siglo XIII²⁰⁰ o en la segunda mitad²⁰¹, lo que significa adjudicarlos al reinado del rey santo o al de Alfonso X. La precisión cronológica no altera el significado político otorgado al título asumido por ambos monarcas, mas si incide en su valor propagandístico-representativo al vincularse al traslado de los cuerpos reales desde las Claustrillas al coro de la iglesia. Bajo esa perspectiva adquieren una mayor notoriedad los motivos y escenas cincelados en paredes y cubiertas.

En el análisis de las mismas, observamos el valor de los gestos definidores de la majestad regia. Nos referimos a la perspectiva jerárquica de Alfonso y Leonor; al respeto, distancia y meditada sumisión-homenaje con los que Pedro Fernández y D^a Misol reciben la dádiva real; y al aderezo del nimbo en las cabezas reales. Apreciamos la secularización de una simbología religiosa en aras del reforzamiento del poder real y, por consiguiente, de la codificación de su imagen²⁰².

El hecho coincide con el escaso número de insignias regias exhibidas por Alfonso y Leonor en sus representaciones. Si destacada es la presencia de la corona o el trono, significativas son las ausencias. En ningún caso, el monarca sujeta el cetro, básico exponente de soberanía²⁰³, y sólo en el soporte sigilar blande la espada. Puede ser factible relacionar esta circunstancia con la iconografía del rey donante aludida en la miniatura y el sarcófago, pero hay excepciones a esta hipótesis. Los monarcas donantes del *Libro de las Estampas* y del posterior *Tumbo de Toxos Outos* portan diploma, espada y cetro. El hecho también podemos relacionarlo con una interesante reflexión planteada por A. Domínguez en su estudio de la miniatura de Alfonso X: el reducido número de atributos regios empleados por el monarca en sus numerosas representaciones. La autora ve en esta premeditada iconografía

un exponente del absolutismo regio que implica, incluso, el olvido figurativo de la reina Violante²⁰⁴.

Paralelamente, en las obras analizadas, adquiere una notable proyección el empleo del castillo, símbolo territorial del reino y del rey. La referencia a la literatura alfonsí resulta insoslayable. Las representaciones del rey y sus emblemas se consideran sustitutos de su persona, condenando a los que hiciesen daño a estos símbolos²⁰⁵.

Queda una cuestión por determinar, el público receptor de esos mensajes o, dicho de otro modo, la repercusión de los mismos. Desde principios de siglo, existen dos teorías contrapuestas sobre la difusión y público de los poemas del mester de Clerecía: la de su restricción a un ámbito docto y universitario (Menéndez Pelayo) y la de su difusión a los mismos destinatarios que los textos de juglaría (Menéndez Pidal). Entre ambas posturas, se sitúa la tesis de Uría de la lectura en voz alta de estos poemas, lectura individual o ante un grupo de personas y en lugares privados²⁰⁶. Jiménez Vicente, por su parte, ha señalado la doble proyección de la *Primera Crónica General* dirigida a oyentes iletrados, a quienes se proponía entretener exaltando su patriotismo, y a una minoría noble y culta con la función de servir de *speculum principum*²⁰⁷.

Parecidos parámetros encontramos al hablar del mensaje visual. La funcionalidad y uso de la moneda determina la difusión popular de la iconografía grabada en sus campos. La miniatura del *Tumbo Menor* constituye un preciado tesoro «privado» para una de las principales instituciones de caballería del reino. El sepulcro, ubicado en un ámbito monástico privilegiado, recibía asiduamente los cantos litúrgicos de las *Señoras* de las Huelgas, la visita-contemplación-remembranza de la élite del reino en la celebración de ceremonias de carácter cortesano y, desde una fecha indefinida, el homenaje de los peregrinos jacobeos²⁰⁸. La valoración global de estas representaciones plantea una doble lectura: una más popular de reivindicación del sentido territorial-patriótico y otra más elitista y profunda dirigida a la corte. Corte entendida como un organismo de cargos y dignidades que gira en torno al rey y asume el significado político del monarca y que, para ser, necesita una producción artística y letrada que acerque los principales sucesos que estaban definiendo la nueva realidad política y publicite las gestas de sus principales protagonistas, los reyes²⁰⁹.

NOTAS

¹ El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *La política como representación en Castilla (1250-1530): estructuras institucionales y recursos culturales*, perteneciente al Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Educación y Cultura (PB98-0830).

- ² R. JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los Hechos de España*, introducción, traducción, notas e índices de J. Fernández Valverde, Madrid, 1989, Libro VIII, Cap. XV, p. 329.
- ³ P. LINEHAN, *History and the Historians of the Medieval Spain*, Oxford, 1993, p. 350. Sobre la figura de este influyente personaje eclesiástico vid. J. Gorosterratzu, *Don Rodrigo Jiménez de Rada, gran estadista, escritor y prelado*, Pamplona, 1925; M. Ballesteros Gaibrois, *Don Rodrigo Jiménez de Rada*, Barcelona, 1943 e H. Grassotti, «Don Rodrigo Jiménez de Rada, gran señor y hombre de negocios en la Castilla del siglo XIII», *Cuadernos de Historia de España*, 55-56 (1972), 1-302. Por lo que se refiere a su mecenazgo artístico, destaca el trabajo de L. Torres Balbás, «La capilla del castillo de Brihuega, y las edificaciones de don Rodrigo Jiménez de Rada», *Archivo Español de Arte*, 45 (1941), reedición en Torres Balbás, *Obra Dispersa. III. Archivo Español de Arte. Archivo Español de Arqueología. Estudios diversos sobre arquitectura y arqueología*, Madrid, 1985, 1-24.
- ⁴ Vid. J. M. NIETO SORIA, «La monarquía fundacional de Fernando III», *Fernando III y su época. VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, 2001, en prensa. Agradecemos al profesor Nieto el habernos facilitado la consulta de este trabajo.
- ⁵ Para el análisis de este período remitimos al planteamiento desarrollado exhaustivamente por F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, I, Madrid, 1998 pp. 63-300. Sugerente resulta la consulta de J. Gil, «La historiografía» y F. López Estrada, «Lenguas y literaturas», *La cultura del Románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes. Ciencia y vida*, en *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal. Tomo XI*, Madrid, 1997, respectivamente, 3-112 y 113-276 y N. Salvador Miguel «La actividad literaria en la corte de Fernando III», *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Madrid, 2000, 685-699. A los libros conservados, hay que unir los numerosos textos perdidos. Una completa aproximación al tema en A. Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio I. Épica y romances*, Universidad de Salamanca, 1995.
- ⁶ *Crónica de España por Lucas, obispo de Tuy*, edición J. Puyol, Madrid, 1926. El Tudense es un *speculum* de príncipes destinado a Fernando III (G. Martin, *Les juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*, París, 1992, p. 205); aunque su decidido leonesismo determinó el menor eco del texto sobre otros contemporáneos. Compone una historia universal que acaba particularizándose en una historia peninsular como explicita el prólogo en su intención de escribir sobre los *reyes de España e de algunos otros*. Importa destacar, por la lectura posterior que realizaremos, sus nexos de unión con el pensamiento de San Isidoro que tiene una de sus definiciones en la creencia en la misión providencialista de los reyes cristianos (Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, I, pp. 163-166).
- ⁷ *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, edición, traducción y notas L. Charlo Brea, Universidad de Cádiz, 1984. En la obra, aparecen glosados los principales hechos del reino de Castilla durante los gobiernos de Alfonso VIII, Fernando I y Fernando III. Su redacción se sitúa en las décadas de los años 20 y 30 del siglo XIII.
- ⁸ Vid. D.W. LOMAX, «The authorship of the Chronique Latine des Rois de Castille», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 205-211.
- ⁹ «Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades», *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Madrid, 1992, 167-194.
- ¹⁰ En la base de estos pensamientos subyace el origen divino del rey y la realeza, auténtica médula espinal de la ideología medieval. Vid., especialmente, J. M. NIETO SORIA, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla, siglos XIII al XVI*, Madrid, 1988.
- ¹¹ A. RUCQUOI, «La royauté sous Alphonse VIII de Castille», *Histoire des Idées politiques dans l'Espagne médiévale*, edición G. Martin, París, 1997, p. 2; M.A. Rodríguez de la Peña, «El paradigma de los Reyes Sabios en el *De Rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada», *Sevilla 1248, 757-765*; Id., «'Imago Sapientiae'. Los orígenes del ideal sapiencial medieval», *Medievalismo*, 7 (1997), 11-40.
- ¹² Vid. F. MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1996, p. 38.
- ¹³ *Poema de Fernán González*, edición de J. Victorio, Madrid, 1998.
- ¹⁴ *Poema de Fernán González*, est. 157, p. 79. La idea prima sobre su intención inicial de revitalizar el culto funerario en torno a la tumba del conde enterrado en el monasterio de San Pedro de Arlanza de Burgos (F. Gómez Redondo, *Poesía española. I. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, Barcelona, 1996, p. 384).
- ¹⁵ *Libro de Alexandre*, edición de J. Cañas, Madrid, 1995.
- ¹⁶ *Libro de Apolonio*, edición de C. Monedero, Madrid, 1990.
- ¹⁷ Bajo la palabra cortesía, entendida como la manifestación externa de un conjunto de virtudes interiores, se incluye la hospitalidad, generosidad, lealtad, fidelidad, bondad, piedad, dulzura, liberalidad, largueza y humildad. El notable protagonismo dado a la cortesía en el *Libro de Apolonio*, a juicio de I. Uría, subraya el elevado sentido que autor y protagonista tenían de la dignidad regia (*Panorama crítico del Mester de Clerecía*, Madrid, 2000, pp. 252-254).
- ¹⁸ Apolonio y Alejandro conocen las artes del *trivium*. Vid. GÓMEZ REDONDO, *Poesía Española*, pp. 269 y 357-358.
- ¹⁹ *Libro de Apolonio*, est. 650, p. 292. Sigue siendo ineludible la consulta de M.R. LIDA MAIKEL, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México, 1952, especialmente, pp. 164-166.
- ²⁰ *Señor, con la tu muerte más gentes hay matadas/ que las que en vida tuya mataron tus mesnadas;/ con tu muerte están las tierras angustiadas/ las mimas que a tu lado vivían alegradas* (*Libro de Alexandre*, est. 2657, p. 171). Roxana, mujer de Alejandro, manifiesta en su actitud abatida, amor-tecida a los pies del rey, aturdida y dolorida su hondo quebranto por la muerte real (est. 2659, p. 171).
- ²¹ La bibliografía sobre la literatura especular es extensa. Para una visión general vid. B. PALACIOS MARTÍN, «El mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los espejos de príncipes (1250-1350)», *Europa en los umbrales de la crisis (1250-1350). XXI Semana de Estudios Medievales de Estella*, Pamplona, 1995, 463-483; M. Haro Cortés, *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, Londres, 1996 y J.M. Nieto Soria, «Les Miroirs des princes dans l'historiographie espagnole (couronne de Castille, XIII-XVe siècles): tendances de la recherche», *Specula Principum. Ius Commune Sonderhefte*, Max-Planck Institut für Europäische Rechtsgeschichte, Frankfurt, 1999, 193-208. La tradición de los *specula* continuará en la literatura alfonsí.
- ²² *El mundo es huerto; so fructo es regno. El regno es el rey* (Seudo Aristóteles, *Poridat de Poridades*, edición Lloyd A. KASTEN, Madrid, 1953, pp. 43-44).
- ²³ ... el rey y la justicia son hermanos que non pueden excusar el uno al otro (*Poridat de Poridades*, p. 43).

- ²⁴ GÓMEZ REDONDO, *Poesía Española*, p. 387.
- ²⁵ «Del texto de Babel a la Biblioteca de Babilonia. Algunas notas sobre el *Libro de Alexandre*», *La Hermosa Cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, editor F. CROSAS, Pamplona, 2000, pp. 61-64.
- ²⁶ *El comienzo de la sabiduría es el deseo de la buena fama primeramente e principalmente conviene el rey a questo que la fama del su nombre sea divulgado en sabiduría alabada (Secreto de los Secretos, introducción y notas de H.O. BIZZARRI, Buenos Aires, 1991, pp. 29 y 31).*
- ²⁷ Los *scriptoria* de Alfonso X, en su extensa producción literaria, mantendrán de forma más clara el mismo discurso tendente a publicitar y perennizar en la memoria los actos regios: *E asy como por esto fueron fallados los saberes del arte de la estrellería e las otras sciencias... conviene que los fechos de los reyes que tienen lugar de Dios en la tierra, sean fallados en escripto, sennaladamente de los reyes de Castilla e de León, que por la ley de Dios e por acrescentamiento de la santa fee católica tomaron muchos trabajos e se posyeron a grandes peligros en las lides que ovieron con los moros echándolos de Espanna (Crónica de Alfonso X, edición A. González Jiménez, Murcia, 1998, Prólogo, p. 3).*
- ²⁸ *Escrivió el maestro/ en el quarto fastial/ las gestas del buen rey, súpolas bien contar:/ de cuántos años era, cuándo empeçó reinar:/ cómo supo el cuello, de Nicolao domar/ Qual muerte hizo dar al falso de Pausón,/ el que al rey Felipo, mató a traición;/ cómo destruyó Tebas e sobre qual razón,/ cómo ovo Atenas piedad e perdón./ Cómo passó a Asia a Dario a buscar/ cómo a Troya ovo en Frigia a fallar:/ la fazienda de Tiro non la quiso lexar:/ cómo sopo su onta el rëy vien vengar./ El torneo de Memnona, que valió lit campal/ que bien duró tres dias, fazienda fue cabdal;/ cómo a los judíos, otorgó su señal;/ cómo desbolvió la lazada real./ La fazienda de Dario, el buen emperador/ quáles fueron en ella muertos por su señor/ cómo murió cascuno, qual fue el matador/ la prisión de los fijos e de la su uxór./ La grant emperatriz cómo fue soterrada/ e la su sepultura cómo fue debuxada;/ cómo rancó a Dario la segunda vegada;/ cómo fue Babilonia conquista e poblada./ La traición de Dario, cómo murió traído/ cómo fue soterrado e Bessus escarnido;/ fue el su casamiento más en cabo metido/ el campo de la tienda con esto fue complido (Libro de Alexandre, ests. 2588-2594, pp. 564-566).*
- ²⁹ *Mandaron fer vn údolo al ssu mismo estado;/ de oro fino era, de orençe labrado/ pusieronlo derecho en medio del mercado/ la fija a los pïedes del su padre ondrado/ Fizieron en la bassa huna tal scriptura:/ «El rey Apolonio, de grant mesura/ echólo en esta villa huna tenpesta dura/ «falló aquí su fija Tarsiana por grant uentura... Enriquesció esta villa mucho por su venida;/ »a qui tomarlo quiso dio aver sin medida;/ »quanto el sieglo dure, fasta la fin venida./ »será en Mitalena la su fama tenida (Libro de Apolonio, ests. 571-574, pp. 269-270). Apolonio recibió un similar regalo por parte de los moradores de Tarso (ests. 96-97, p. 125).*
- ³⁰ I. Uría, *Panorama crítico*, pp. 250-251.
- ³¹ «Dispensas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», *Fragmentos*, 2 (1985), 4-19.
- ³² *La noticia de su muerte hirió los corazones de todos del mismo modo que si cualquiera los atravesara de golpe con una flecha (Rada, Historia de los Hechos de España, Libro VIII, Cap. XV, p. 329). Considerando que se quedaban privados de tan gran rey, cayeron en estupor, llorando interiormente por la angustia del espíritu (Crónica Latina, p. 42).*
- ³³ *Se produjo el desconsuelo de todos y la orfandad de los nobles, además de la de todas las gentes (Rada, Historia de los Hechos de España, Libro VIII, Cap. XV, p. 329). Las mujeres todas prorrumpieron en lamentos, los hombres rociaron de ceniza sus cabezas, ceñidos con cilicio y se vistieron de saco (Crónica Latina, p. 42).*
- ³⁴ *Crónica Latina*, p. 42. Es obligado recordar que la muerte de Alejandro, paradigma de rey en el siglo XIII, se plantea en similares términos. Vid. supra nota nº 20.
- ³⁵ *La reina doña Leonor, desprovista del solaz de un varón tan grande, deseando morir por el dolor y angustia cayó inmediatamente en el lecho de la enfermedad y en la vigilia de Todos los Santos alrededor de media noche, siguiendo a su marido, murió. Fue enterrada junto al rey en el citado monasterio [las Huelgas de Burgos]. Un mismo lugar de sepultura guarda a los que un mismo espíritu había unido y la nobleza de costumbres decorada (Crónica Latina, p. 42). Tuy, de forma más aséptica, asume la misma idea: Murió en Burgos y fue enterrada cerca de su marido (Chronicon Mundi, Cap. LXXXIV, p. 417). Retomaremos esta idea de «pareja regia» en vida y post-mortem transmitida en los textos crónisticos al enjuiciar la particularidad de las representaciones artísticas dúplices del matrimonio real.*
- ³⁶ RADA, *Historia de los Hechos de España*, Libro VII, Cap. XXXI, p. 301 y Libro VIII, Cap. I, p. 331.
- ³⁷ Alfonso X, *Las Siete Partidas*, edición de G. LÓPEZ, Salamanca, 1555, *Segunda Partida*, Título VI, Ley I.
- ³⁸ «La transpersonalización del poder regio», *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), 559-570.
- ³⁹ ... *Más tarde acudieron a sus honras fúnebres obispos y abades, religiosos y seglares, caballeros y nobles, débiles y poderosos de todos los rincones del reino (Rada, Historia de los Hechos de España, Libro VIII, Cap. XV, p. 329).*
- ⁴⁰ RADA, *Historia de los Hechos de España*, Libro VIII, Cap. XV, p. 329 y *Crónica Latina*, p. 42.
- ⁴¹ Así lo especifican las *Partidas* (Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII). Sobre el tema, remitimos a los trabajos de D. Menjot, «Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castilla à fin du Moyen Age», *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, 127-138 y P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and representation*, London, 1996, especialmente, pp. 29-100.
- ⁴² *Libro de Apolonio*, est. 275, p. 179. En las estrofas siguientes, el texto recoge el rito mortuorio seguido: *Balsamaron el cuerpo como costumbre era/ fizieronle armario de liuiana madera/ engludaron las tablas con englut e con çera/ bolbiéronlo en ropa rica de gran manera/ Con el cuerpo abueltas, el su buen companyero/ metió XL piezas de buen oro en el tablero;/ escriuyó en hun plomo con hun grafio d'azero/ letras, qui la fallase por onde fuese certero./ Quando el ministerio todo acabado, el atahút bien preso, el cuerpo bien çerrado/ vertieron muchas lágrimas mucho varón rascado, fue ha pesar de todos en las ondas echado (est. 281-283, pp. 181-182). Del mismo modo, los cuerpos de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet fueron momificados y revestidos con los trajes de aparato. M. Gómez Moreno detalla el estado de su conservación, a pesar de las profanaciones a las que fueron sometidos (*El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, pp. 25-28). Trata la configuración del ritual y liturgia funeraria regia J. Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española 1500-1885*, Madrid, 1990, pp. 17 y ss.*
- ⁴³ Hacia 1180, Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet fundaron el monasterio burgalés con la primitiva advocación de Santa María la Regla. Siete años después, los monarcas dotaron al cenobio con un patrimonio base y oficializaron la toma de posesión de la abadesa doña Misoí. Vid. J.M. LIZOAIN Y J.J. GARCÍA, *El monasterio de las Huelgas. Historia de un señorío cisterciense burgalés (siglos XII y XIII)*, Burgos, 1988.
- ⁴⁴ *Pues de tal modo lo habían pregonado desde su niñez la valentía, la generosidad, la simpatía, la sabiduría y la modestia, que se creía que tras su y monasterios, p. 327).*

- muerte todo ello había sido enterrado con su cadáver (Rada, *Historia de los Hechos de España*, Libro VIII, Cap. XV, p. 329).
- 45 Fue flor del reino, honra del mundo notable por su bondad de costumbres, justo, prudente, valeroso, espléndido; no manchó su gloria por ninguna razón (*Crónica Latina*, p. 42).
- 46 Ley V. De las virtudes siete que puso Dios en el rey don Fernand: Fe. Esperança. Caridat. Justicia. Mesura. Nobleza. Ffortaleza. Ley VI. De cómo el rrey don Fernand era bien costunbrado en siete cosas. Ffermosura. Apostura. Buen contenente. Buen donayre. Buen entendimiento. Buena palabra. Buena manera (Alfonso X, *El Setenario*, edición e introducción F.H. VANDERFORD, estudio preliminar de R. LAPESA, Barcelona, 1984, pp. 11-12).
- 47 Ca en onrrar a Dios, ffazielo con grant derecho porque la onrra que avya, él que la diera e dava e ge la podría dar e non otro. Et por ende ffizo en Sseuilla de la mezquita mayor que era una iglesia de los nobles del mundo e a onrra e a loor de la virgen Santa María... e otras muchas iglesias en la çiudad et aun por toda la tierra que entonce ganara... E ffizo y otro sí monesterios de muchas maneras de rreligiones que loasen a Dios e lo sservyesen (Alfonso X, *El Setenario*, Ley X, p. 21).
- 48 Ley I. Como deve el Rey amar a su tierra... Otro si deven mandar labrar las puentes, e las caçadas, e allanar los passos malos, ... E deven otro si mandar fazer hospitales en las villas, do se acojan los omes, que non ayan a yazer en las calles, por mengua de posadas... Ca de todo esto viene muy gran pro a todos comunalmente porque son obras de piedad. Ley II. Como deve el Rey honrrar a su tierra ... en mandar cercar las ciudades, e las villas e los castillos de buenos muros e de buenas torres... E demás es grand seguridad e grand amparamiento de todos comunalmente para en todo tiempo. Ley III. Como el Rey deve guardar su tierra. Cucioso deve ser el Rey en guardar su tierra de manera que se non yermen las villas, nin los otros logares, ni se derriben los muros, ni las torres, ni las casas por mala guarda (Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XI, Leyes I, II y III).
- 49 Patronus en Latin, tanto quiere dezir en Romance como padre de carga... E patronadgo es derecho o poder que ganen en la Iglesia, por bienes que fazen los que son patrones della, e este derecho gana ome por tres cosas. La una por el suelo que da a la Iglesia, en que la fazen. La segunda por que la faze. La tercera, por heredamiento que le da aque dizen dote, onde bivan los clérigos que la sirvieren e de que pueden complir las otras cosas (Alfonso X el Sabio, *Primera Partida*, Título XV, Ley I). Como contrapartida, el patrono debe, no sólo financiar el templo, sino dotarlo de forma conveniente: ... que la faga complida e apuesta e esto también en la lavor, como en los libros e en las vestimentas, en los cálices e en todas las otras cosas que fueren menester para honrra e para servicio de ella (*Ibid.*, Título X, Ley VI).
- 50 Alfonso X, *Primera Partida*, Título XV, Ley I.
- 51 Vid. LIZOAIN Y GARCÍA, *El monasterio de las Huelgas*, pp. 97-252. Para completar remitimos al texto de I. BANGO TORVISO, «Los monjes blancos en Castilla y León», *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, pp. 18-19.
- 52 En el testamento de 1024, Alfonso VIII entregó a su monasterio-panteón *quatuor cálices* (Pub. J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, III, Madrid, 1960, nº 769, pp. 341-347).
- 53 *Historia de los Hechos de España*, Libro IX, Cap. XXXIII, p. 303.
- 54 *Crónica Latina*, p. 42.
- 55 *Chronicon Mundi*, Cap. LXXXIII, pp. 416 y 410.
- 56 *Primera Crónica General*, II, p. 685. La literatura posterior mantuvo este tono elogioso hacia el cenobio, como ejemplifican las frases de Berganza: ... real monasterio de Santa María de las Huelgas de Burgos que fundó para monjas cistercienses, a instancias de la reina doña Leonor, con tanta magnificencia que excede en rentas y señorío temporal a quantos se han fundado en España (*Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus reyes en la crónica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña*, en *Historias, Cronicones y otros instrumentos manuscritos que hasta ahora no han visto la luz pública*, II, Madrid, 1721, Libro VI, Cap. VI, p. 114).
- 57 Con anterioridad a Alfonso VIII, el cenobio burgalés acogió los restos mortales de su hijo Fernando (Rada, *Historia de los Hechos de España*, Libro VII, Cap. XXXV, pp. 305-306). El suceso luctuoso, narrado en los textos cronísticos, perfila la creación de un espacio fúnebre de la realeza.
- 58 La connotación funeraria del cenobio fue uno de los elementos más destacados en el siglo XVIII por Antonio Ponz: ...parece que el fundador tuvo la idea de que este monasterio sirviese también para sepultura de reyes y personas reales, y así, hay muchas enterradas en él, entre ellas el rey fundador y doña Leonor de Inglaterra, su mujer; muchos de sus hijos, hijas y nietos (*Viaje de España*, 3, Madrid, [1786] 1988, tomo XII, p. 578). En similares términos se expresa A. Eschenauer: ... apenas si se puede, a través de los barrotes, descubrirlas arrodilladas (nobles damas) y, en medio de la iglesia, el mausoleo del fundador; a los lados, las tumbas de una veintena de personas reales (*España. Impresiones y recuerdos 1880-1881*, recopilado por J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, VI, Junta de Castilla y León, 1999, p. 415).
- 59 Alfonso X, *Primera Partida*, Título XIII, Leyes XI y XIII. El monarca reincide sobre el mismo tema en el *Especulo*: Otrossí dezimos quel lugar o rrey fuere soterrado, que deve sseer onrrado e guardado en todas cosas así como las cosas del rey bivas que á por todo el rregno, e esto por onrra del rrey que yaze (*Leyes de Alfonso X. I. Especulo*, edición y análisis crítico G. Martínez Díez, colaboración J.M. Ruiz Asencio, Ávila, 1985, Libro II, Título XVI, Ley II, p. 179).
- 60 Sobre el tema resulta imprescindible la consulta del trabajo de I.G. Bango Torviso, «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), 93-132. Además, vid., C. ABAD CASTRO, «Espacios y capillas funerarias de carácter real» y M. VALDÉS FERNÁNDEZ, «El panteón real de la colegiata de San Isidoro», *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Junta de Castilla y León, 2000, respectivamente, pp. 63-71 y 73-84.
- 61 *Monasterios de monjas cistercienses*, Madrid, 1992, p. 18.
- 62 Vid. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, especialmente, pp. 173-181.
- 63 A. DE LALAING, *Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501*, recopilado por GARCÍA MERCADAL, *Viajes de Extranjeros*, I, p. 415.
- 64 *Viaje por España y Portugal. 1465-1467*, recopilado por GARCÍA MERCADAL, *Viajes de Extranjeros*, I, p. 249.
- 65 *Jornada a Tarazona. 1592*, recopilado por GARCÍA MERCADAL, *Viajes de Extranjeros*, II, p. 587.
- 66 El concepto es explicado por J.M. NIETO SORIA, «Los fundamentos mítico-legendarios del poder regio en la Castilla bajomedieval», *La Leyenda*, Madrid, 1989, p. 63.

- 67 AHN, Códices, sign. 771 B, *Compendio de las informaciones, compulsas de Isttorias y otras en latín, castellano e italiano practicadas acerca de la santidad, vida, fama y milagros del Bien Afortunado Sr Rey don Alonso Octavo el Bueno y Noble de Castilla para su beatificación y canonización*. Año 1624.
- 68 M. NOVOA Y VARELA, *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos. Reseña de su fundación, sus privilegios casi inverosímiles, por lo extraordinarios, su hermosa fábrica, sus gloriosos sepulcros y su estado actual*, Burgos, 1884, p. 63.
- 69 M. DE ASSAS, *Monumentos Arquitectónicos de España. Burgos. Miraflores. Huelgas*, Madrid, 1880, pp. 3 y 40.
- 70 G. PÉREZ VILLAAMIL, *España Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, texto P. Escorura, París, 1844, Tomo II, Lámina II.
- 71 Así aparece recogido, por ejemplo, en NOVOA, *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos*, pp. 11-12.
- 72 Sello es la señal que el rey o otro ome qualquier manda fazer en metal o en piedra para firmar sus cartas, con él, e fue fallado antiguamente, porque fuesse puesto en la carta como testigo de las cosas que son escritas en ella e tiene pro a muchas cosas... E haze prueba en juyzio, en todas cosas sello del rey... que sea puesto en una carta (Alfonso X, *Tercera partida*, Título XX, Ley I). Tales atribuciones, determinan que en la obra alfonsí la falsificación del sello fuese considerada como un delito y un claro motivo de condena (Alfonso X, *Sétima Partida*, Título VII, Ley III).
- 73 Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII. Ejemplifica este último aserto el suceso narrado en la *Crónica de Alfonso XI* donde la renuncia al castrazgo de Alcántara de Ruy Pérez se exterioriza en la entrega de su sello (*Crónica de Alfonso XI*, II, edición D. Catalán, Madrid, 1946, cap. CCIV).
- 74 Ha analizado el tema F. MENÉNDEZ PIDAL, «Los sellos de Alfonso VII», *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago Otero*, I, coordinador J.M. SOTO RÁBANOS, Madrid, 1998, pp. 113-116.
- 75 Son sellos de plomo bífacos de 45 mms realizados entre los años 1176 y 1206. Vid. A. GUGLIERI NAVARRO, *Catálogo de Sellos de la sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional. I. Sellos Reales*, Cuenca, 1974, pp. 14-27, nºs 13-33.
- 76 S. MORALEJO, «La iconografía en el reino de la León (1157-1230)», *Alfonso VIII y su época*, p. 141.
- 77 La secuencia, de origen romano, fue empleada por los *basileus* bizantinos. Vid. A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971, pp. 45-54.
- 78 La importancia conferida al caballo en la iconografía del *miles* medieval se manifiesta en el dolor que Alejandro Magno siente por la muerte de su fiel Bucéfalo: *Bucifal cayó muerto a pies del señor./ remanejó apeado el buen emperador./ mintriemos si dixiésemos que non avié dolor./ mandólo soterrar a muy grant onor* (*Libro de Alexandre*, est. 995, p. 487).
- 79 Unos cinco años después de que Fernando II de León introdujera el signo de su reino (*Apuntes de sigilografía española*, Guadalajara, 1988, pp. 67-68).
- 80 *El pendón real de Castilla y otras consideraciones sobre el reino*, Valladolid, 1983, p. 15.
- 81 Lucas de Tuy fue el primero en resaltar la noticia: *Iste rex Adefonsus primo castellum armis suis depinxit, quamuis antiqui reges patres ipsius leonem depingere conueverant eo quod leo interpretatur rex vel rex omnium bestiarum* (*Chronicon Mundi*, Cap. LXXIV, p. 410). La decisión real se distanciaba del gesto de su antecesor, Alfonso VII (1126-1157), de utilizar el león como signo del reino. El felino, desde Fernando II (1157-1188) y Alfonso IX (1188-1230), pasó a representar exclusivamente al reino de León. Vid. S. MORALEJO, «La iconografía en el reino de León (1157-1230)», p. 140.
- 82 F. MENÉNDEZ PIDAL ha resaltado las similitudes de este proceso –reación del emblema como señal y formación a partir de la misma de las armas heráldicas– con el seguido por las armas de León (*Heráldica medieval española. I. La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, 1982, p. 48).
- 83 El importante control ejercido por el monarca en las cecas y las limitaciones impuestas a otras instituciones en este proceso se concreta en la acuñación real de monedas de vellón y maravedís de oro. Estos últimos se destinaban a las transacciones económicas de mayor alcance y, como su modelo los dinares almorávides, emplean caracteres árabes para expresar mensajes cristianos y el nombre del monarca castellano; como único símbolo gráfico, aparece la cruz anicónica patada (Vid. J.M^a DE FRANCISCO OLMOS, «El maravedí de oro de Alfonso VIII: el mensaje cristiano escrito en árabe», *Revista General de Información y Documentación*, vol. 8, nº 1 (1998), 283-301).
- 84 Hay autores, sin embargo, que apuntan la fecha tardía de 1186. Trata el tema M. RUEDA, *Primeras acuñaciones de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1991, p. 54.
- 85 Un menor número de monedas reproducen el tipo ecuestre o enhiesto. La descripción de las monedas en A. HEISS, *Descripción general de las monedas hispanocristianas desde la invasión de los árabes*, Madrid, 1865, I, pp. 28-34; C. CASTAN y J. R. CAYÓN, *Las Monedas Hispano Musulmanas y Cristianas 711-1981*, Madrid, 1980, pp. 130-133; F. ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, Madrid, 1988, pp. 46-55; *Alarcos '95. El fiel de la balanza*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1995, nºs 157-160, pp. 316-319. Para una valoración historiográfica del tema vid. M. MOZO MONROY, «La moneda medieval de Castilla y León. Bibliografía general», *Medievalismo*, 8 (1998), 308-315.
- 86 Archivo Histórico Nacional (Madrid). Códices. Sign. 1046 B, Fol. 15 r. Pergamino. 22,5 x 15,5 x 4,5 cms.
- 87 Los intentos de aminorar tal protagonismo no tuvieron fortuna. A este respecto, el mismo autor, ha recordado un acta notarial de 1319 dónde la abadesa de las Huelgas autorizaba sólo provisionalmente la colocación del ataúd del infante don Pedro en la capilla mayor: *pidieron a la dicha abadesa que toviere por bien de dar enterramiento al dicho cuerpo de don Pedro en la dicha capiella.. Et la abadesa respondióles... que si [la reina] toviere por bien... que finque et... si la reina no lo mandare... que se mude a otro lugar* («El espacio para enterramientos», pp. 117-118). El sarcófago regio mantuvo su significativo aislamiento ya que los otros personajes fundamentales en la historia del monasterio –doña Berenguela, hija de los fundadores y madre de Fernando III, y doña Blanca, nieta de Alfonso X, abadesa de las Huelgas y promotora de la conclusión de las obras del cenobio– ocuparon las paredes laterales del coro (BANGO TORVISO «El ámbito de la muerte», *Monjes y monasterios*, p. 320).
- 88 La misma autora ha resaltado el posible uso funerario de un pequeño espacio, de disposición meridional, precedido por dos arcos lobulados con un relieve dedicado al tránsito del alma (*Monasterios de monjas cistercienses*, p. 22). Esta tesis es mantenida por M^a T. LÓPEZ DE GUERENO («Capilla de la Asunción», *Monjes y monasterios*, pp. 282-283). Por otra parte, I.G. Bango Torviso recoge la interpretación que asocia la capilla con una de las dependencias salón del palacio de Alfonso VIII, posteriormente transformada en capítulo y ámbito funerario («El ámbito de la muerte», *Monjes*

- ⁸⁹ M^o J. Herrera Sanz plantea que en las Claustillas y dependencias anejas se depositaron los cuerpos reales en ataúdes de madera y, en su nuevo emplazamiento, se encerraron en sarcófagos pétreos [«Los sepulcros del panteón real de las Huelgas», *Reales Sitios*, 105 (1990), pp. 27].
- ⁹⁰ AHN, *Compendio... canonización*, Códices, sign. 771B, 1^{er} cuaderno, fol. 28. L. TORRES BALBÁS, basándose en la información dada por Fr. José Moreno Curiel en el prólogo de *Jardín de flores de gracia* de fr. Juan de Jaracho, sitúa el cambio durante el abadiato de D^o Sancha (1207-1230) [«Las yserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos», *Crónica Arqueológica de la España musulmana*, vol. VIII (1943), recogido en L. TORRES BALBÁS, *Obra Dispersa. I. Al Andalus*, Madrid, 1981].
- ⁹¹ *Pridie nonas septembris dedicatum fuit altare Sanctae Crucis, in choro monialium, et altare Omnium Sanctorum et tunc dedicatum fuit cemaeterium nobilissimi regis Alphonsi, fundatoris praeftati monasterii, cemaeterium aliorum regum, cemaeterium infantissarum, et capitulum* (J.M., Lizoáin Garrido, *Documentación del monasterio de las Huelgas de Burgos 1263-1283*, Burgos, 1987, n^o 596, pp. 112-113).
- ⁹² En 1157, Uclés pasó a poder cristiano mediante un pacto con el Rey Lobo. Poco tiempo después, en 1163, Fernando II de León acompañado de su sobrino el rey niño Alfonso VIII entregó el lugar a la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén. Sin embargo, la labor de los hospitalarios en la zona no debió satisfacer al monarca castellano que, en 1174, tras alcanzar la mayoría de edad, donó el castillo y la villa de Uclés a la Orden de Santiago. Esta institución convirtió el lugar en su sede en el reino de Castilla procurando consolidar su población con el fuero entregado por el maestre en 1179 por orden de Alfonso VIII. Con todo ello, la importancia estratégica de la fortaleza se revalorizó. En 1204, el rey, al realizar su testamento, dejó claro que Uclés era el segundo baluarte en importancia del reino. Vid. J. GONZÁLEZ, *Repoblación de Castilla la Nueva*, I, Madrid, 1975-1976, pp. 272-274.
- ⁹³ El dato está extraído del indispensable texto de J. GONZÁLEZ, *Alfonso VIII*, I, pp. 184-195. Sobre este reinado reseñamos el trabajo más reciente de G. MARTÍNEZ DIEZ, *Alfonso VIII, rey de Castilla y Toledo*, Burgos, 1995.
- ⁹⁴ La misma justificación tuvo el intento fallido de Alfonso VIII de casar a su hija Berenguela con el vástago del emperador del Sacro Imperio. Vid. M.A. LADERO QUESADA, «Amenaza Almohade y guerras entre reinos», *La reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, en *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal. Tomo IX*, Madrid, 1998, p. 493.
- ⁹⁵ Pub. J.L. MARTÍN, *Orígenes de la Orden Militar de Santiago 1170-1195*, Madrid, 1974, n^o 65, pp. 260-261.
- ⁹⁶ Dada la amplitud bibliográfica sobre el tema, para una puesta al día vid. las fichas respectivas de E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y F. GALVÁN FREIRE, *Maravillas de la España Medieval*, pp. 121-122 y 125.
- ⁹⁷ A. DOMÍNGUEZ, «Retratos de Alfonso X en sus manuscritos», *Alfonso X el Sabio, impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*, Madrid, 1997, p. 95.
- ⁹⁸ Vid. J. YARZA LUACES, «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV», *Realidad e imágenes de poder. España a finales de la Edad Media*, coordinadora A. Rucquoi, Valladolid, 1988, pp. 277 y ss.
- ⁹⁹ RADA, *Historia de los Hechos de España*, Libro VII, Cap. XXXIII, p. 303 y *Crónica Latina*, p. 42.
- ¹⁰⁰ R. DEL ARCO escapó a esta lectura y la interpretó como un acto de humillación y vasallaje al ofrecer el monarca a la abadesa su mano para besarla (*Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 19).
- ¹⁰¹ La apropiación de esta iconografía religiosa en la temática de donación y patronato es resaltada por R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, Microfichas, pp. 216 y ss.
- ¹⁰² Ejemplariza este aserto la decisión de Apolonio de sentarse solamente enfrente de un rey y su petición de una corona, propia de su rango, para colocársela en la cabeza y poder realizar una ejecución musical más perfecta:... *dixio que sin corona non sabrí violar/ non quería, maguer pobre, su dignidad baxar* (*Libro de Apolonio*, est. 185, p. 152).
- ¹⁰³ *E destas es la primera en sseyendo el rey, ca en esto le deven los omnes mucho onrrar de non se atrever ninguno a possarse en par dél nin en ssu logar ssinon aquél quél lamare por ffazerle onrra. E ssi estas dos cosas que dixiemos non deve ninguno fazer, quanto más assentarse más alto quél o assentarse delante dél despaldas o tornarle las cuestas... Non se deve ninguno (omnes onrrados de su rregno) parar entrél e ellos sinon aquél a qui él llamare* (Alfonso X, *Speculo*, Libro II, Título II, Ley III, p. 125).
- ¹⁰⁴ De dudosa interpretación, es la secuencia cincelada en el sarcófago de doña Sancha. Escena de lectura, según la tesis tradicional, o de donación, a tenor de lo señalado por Sánchez Ameijeiras (*Escultura funeraria*, pp. 214-223).
- ¹⁰⁵ Así ocurre en las miniaturas del *Tumbo A*, el *Libro de las Estampas* o las cesiones de Pedro I (finales del siglo XII) y Ramiro I y su hijo Sancho (segunda mitad del siglo XII) a la catedral de Jaca. Remitimos nuevamente a las fichas de *Maravillas de la España medieval*, pp. 122-126.
- ¹⁰⁶ «Del rey oculto al rey exhibido: un síntoma de las transformaciones políticas en la Castilla bajomedieval», *Medievalismo*, 2 (1992), p. 11.
- ¹⁰⁷ La miniatura alfonsí, como ha estudiado Ana Domínguez, mantendrá este gesto regio en las llamadas imágenes de presentación donde el Rey Sabio dicta un texto o recibe del amanuense un manuscrito encargado. El rey preside estas escenas desde un lugar solitario sentado en un trono-escaño adornado con ricas vestimentas; sin regalia, a excepción de la corona, emplea sus manos para sostener un libro y realizar un gesto discursivo que, retomando la tradición del retrato de autor antiguo, sirve tanto para comunicar su ciencia como para dictar el texto al escriba (A. DOMÍNGUEZ, «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», *Goya* 131 (1976), 287-291 y «Retratos de Alfonso», 96-97).
- ¹⁰⁸ *Potestatis fasces, indumenta regalia, insignia regalia* son algunos de los términos con los que en el medioevo se designó a estos atributos regios. Con esta base, la historiografía especializada ha empleado el nombre de *regalia* como sinónimo de insignia real, mas en palabras de Isidro Bango en la tradición hispana no es el término más adecuado al «tener un significado más amplio y complejo del que conviene a estos emblemas» («De las insignias reales en la España medieval», *Imágenes y promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 60). Sobre atributos de la monarquía vid. D. GABORIT CHOPIN, *Regalia. Les instruments du sacre des Rois de France. Les Honneurs du Charlemagne*, París, 1987.
- ¹⁰⁹ La cita fue resaltada por Bango al tratar sobre los paños reales («De las insignias...», p. 60).
- ¹¹⁰ SEUDO ARISTÓTELES, *Poridat de Poridades*, p. 37 y *Secreto de los Secretos*, p. 39.
- ¹¹¹ *Ricas vestiduras, nin otros guarnimientos preciados, assi como oro o plata, no deve meter a los muertos, si non a personas ciertas, assi como a*

- Rey, o a Reyna, o a alguno de sus hijos (Alfonso X, *Primera Partida*, Título XIII, Ley XIII).
- 112 Vid. M. GRAZIA CAPUSO, «El vestido y el disfraz en el *Libro de Apolonio*. Valores socio-culturales, origen literario y simbolismo religioso», *Actes del VII Congrés de L'Associació hispànica de Literatura Medieval*, I, Castellón, 1999, 431-446.
- 113 *Libro de Alexandre*, ests. 90-94, pp. 153-156.
- 114 Trata el tema I. Uría, *Panorama crítico*, pp. 248-249.
- 115 Alfonso X, *El Setenario*, Ley VI, p. 12.
- 116 JIMÉNEZ DE RADA lo expresa en los siguientes términos: ... *Y en todo esto, doy fe ante Dios, el noble rey no alteró su rostro y su expresión habitual ni su compostura, sino que más bien, tan bravo y resuelto como un león impertérrito, estaba decidido a morir o vencer* (*Historia de los Hechos de España*, Libro VIII, Cap. X, p. 322).
- 117 Vid. C. BERNIS Y G. MENÉNDEZ PIDAL, «Trajes, aderezos y afeites», *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 193.
- 118 Vid. F. GALVÁN, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la catedral de León*, León, 1999, p. 61. En la miniatura del *Tumbo Menor*, los freires santiaguistas exhiben otra modalidad típica del siglo XIII: el manto sostenido a la altura del pecho por un doble cordón.
- 119 Vid. E. FERNÁNDEZ, «El retrato regio en los tumbos de los tesoros catedralicios», *Maravillas de la España medieval*, p. 47.
- 120 La idea fue apuntada por J. Guerrero Lovillo con la cita de la *Primera Crónica General* alusiva al Cid, ya difunto, sentado en su escaño: *et la mano derecha teniela en las cuerdas del manto* (*Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, p. 69).
- 121 Vid. E. FERNÁNDEZ, «Las galas del ajuar funerario», *Cister en Castilla y León*, p. 396.
- 122 GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas*, pp. 202-203.
- 123 G. DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edición, prólogo y notas de E. Solalinde, Madrid, 1982, p. 169.
- 124 El manto es un tafetán de seda e hilos entorchados de oro sembrado de escudos rojos con castillos de oro (L. de Cereijo y P. Baglietto, *Informe sobre el fragmento de manto de Alfonso VIII*, Madrid, 1987 y C. Herrero Carretero, *Museo de Telas Medievales. Santa María la Real de las Huelgas*, Madrid, 1988, p. 73). Las estolas, según reza la inscripción, fueron bordadas entre 1197-1198 por la reina Leonor como ofrenda al monasterio de San Isidoro de León. Se adornan con castillos (C. PARTEARROYO LACABA, «Estolas de la reina Leonor de Inglaterra», *Maravillas de la España medieval*, p. 357). La mayoría de los restos textiles conservados formaban parte de ajuares funerarios, Vid. M^o J. SANZ, «Ajuares funerarios de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X», *Sevilla 1248*, 419-450.
- 125 El citado documento de 1624 detalla el reparto de la mortaja fúnebre del rey entre las monjas y sus parientes por considerarlas de carácter profánico. La superiora Magdalena Henríquez menciona la sanación de una monja al ponerle sobre su cara *un retazo del aforro de la tumba sancta* y la priora Ángela Sandoval cómo al visitar en 1588-1589 el obispo Sebastián el templo se descubrió la tumba *estando rostro y manos sin faltar cosa alguna y las vestiduras sanas y buenas... vestiduras se han repartido entre muchas y diversas personas, que se tienen por reliquias* (AHN, *Compendio... de canonización*, Sign. 771 B, 3^{er} cuaderno, fols. 22 y 14).
- 126 La heráldica de estas vestimentas subraya la búsqueda de una identidad diferenciadora como insignia real. Su uso estuvo muy extendido en el medievo. A las imágenes plásticas mencionadas, sumamos la compleja mortaja funeraria -manto, pellote y birrete- de Fernando de la Cerda adornado con similares motivos heráldicos. La literatura coteja asimismo su empleo. La *Gran Crónica de Alfonso XI* describe la gualdrapa del caballo real en los siguientes términos: *yba el caballo del rey con sus cubiertas e señales del rey con castillos y leones* (*Gran Crónica de Alfonso XI*, II, cap. CCCXXXIV). Es prematuro consignar, no obstante, el momento de la implantación de esta costumbre. Para completar vid. Bango, «De las insignias...», pp. 60-64.
- 127 *Historia de los Hechos de España*, Libro III, Cap. VIII, p. 132.
- 128 *Historia de los Hechos de España*, Libro III, Cap. XI, p. 134. Los términos empleados para ridiculizar el proceder de Paulo son interesantes por lo que suponen de desacreditación de los símbolos de poder: *tras rapárseles las cabezas, afeitárseles las barbas*, los traidores se quedaron *con los pies descalzos, revestidos de sacos y montados en camellos*.
- 129 En la miniatura aparece un modelo de corona más antiguo de formato geométrico rematado en bolas y, en el sepulcro, la corona con florones o cabos en flor de lis cuya utilización generalizó su empleo en el gótico. C. DELGADO ha explicado el uso de este motivo decorativo en atributos regios por su identificación con Jesucristo como rey [«La corona como insignia de poder durante la Edad Media», *Anales de Historia del Arte*, nº 4 (1993-1994), p. 750].
- 130 El lujo y la riqueza definían el atributo regio por excelencia. El control al oficio de orfebre revela la consideración dada a estas piezas artesanales y la cotización material de las mismas. Bajo este prisma, entendemos las leyes dictadas en las *Partidas* con la condena a la práctica habitual de las aleaciones fraudulentas -... *mezcla de oro y plata con otros materiales...*- y el castigo a *pagar las piedras y otras cosas que quebrantan* [los orfebres] *por su culpa o mengua de sabiduría* (Alfonso X, *Partida Séptima*, Título VII, Ley 2 y *Partida Quinta*, Título VIII, Ley 10).
- 131 C. DELGADO, «La corona...», p. 749.
- 132 Según las *Partidas*, las coronas de oro y piedras preciosas identifican a los monarcas por ser los representantes de Dios en la tierra (Alfonso X, *Segunda Partida*, Título V, Ley V). El rey Alfonso, asimismo, encargó para el enterramiento de sus progenitores en la catedral hispalense dos sepulcros con las efigies regias bajo baldaquino realizadas con plata sobredorada y piedras preciosas (Gómez Ramos, *Empresas artísticas*, p. 207).
- 133 El carácter protector de las piedras aparece en numerosos textos literarios. El *Lapidario* de Alfonso X es un tratado sobre el origen, la fisonomía y las propiedades de las piedras (edición M. Brey, Madrid, 1970) y en *El Libro del Caballero Zifar* (c. 1300) se menciona la existencia en la ciudad de *Monteçaelo* de un záfiro con la propiedad de sanar ... *la una contra inchadura e la otra contra el fluxu de sangre* (edición de C. GONZÁLEZ, Madrid, 1983, p. 450).
- 134 G. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadis de Gaula*, edición J.M. CACHO BLECUA, Madrid, 1987-1988, cap. XXIX, p. 521.
- 135 Un paño de pureza eleva el alma de la reina ataviada con una túnica larga y un gran velo que oculta su cabello. Son notables los parecidos formales con el soporte sigilar de doña Leonor de Plantagenet reproducido por Julio González (*Alfonso VIII*, I, p. 186). En el sello, la reina viste una larga túnica y cubre su cabeza con toca y corona, con la mano derecha realiza un gesto oratorio y con la izquierda sostiene un ave. La inscripción + SIGILLUM: REGINE: ALIENOR bordea la imagen. Los profundos paralelismos parecen sugerir que el sello pudo servir de modelo en el cincelado de

la escena escultórica; máxime si consideramos que fue un uso antiguo la encarnación del alma mediante un pájaro.

- ¹³⁶ En el otro testero de la reina, se cinceló una crucifixión, tema incorporado a la escultura funeraria en el siglo XIII de claro contenido eucarístico (Sánchez Ameijeiras, *Escultura funeraria*, pp. 241-251).
- ¹³⁷ ... *Quando udió Sant Pedro esti tan dul: mandado./Vió que su negocio era bien recabado:./ Tornó a los diablos, conceio enconado:./ La alma que levavan, tolliögela sin grado/ Diögela a dos ninnos de muy grant claridad./ Creaturas angélicas de muy grand sanctidat:./ Diögela en comienda de toda voluntat./ Por tornarla al cuerpo con gran seguridat* (BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edición A.G. Solalinde, Madrid, 1982, pp. 45-46).
- ¹³⁸ *Vidiéronla los ángeles seer desenparada/ De piedes e de manos con sogas bien atada* (BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, p. 70).
- ¹³⁹ *Tomáranla las mártires/ que ante la guíaron/ por essa escalera/ por la que la levaron/ en muy poquiello rato/ al cuerpo la tornaron/ espertó ella luego/ que ellas la dexaron* (Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, edición I. Uría, Madrid, 1981, est. CXI, p. 19).
- ¹⁴⁰ *Si quereedes oír lo que vos quiero dezir/ dízrêvos lo que vi, nol' vos í quedo fallir:./ Un sábadó esient, domingo amanezient./ vi una grant visión en mio lecho dormient:./ éram' asemeisant que só un lenzuelo nuevo/ jazia un cuerpo de huenme muerto:./ ell alma era fuera, e fuertmiente que plera./ ell ama es ent esida, desnuda ca non vestida./ e guisa d' un ifant fazie duelo tan grant* (Cit. *Poesía medieval española*, edición M. Alvar, Barcelona, 1969, p. 391).
- ¹⁴¹ Sobre la dicotomía alma «doble del cuerpo» y cuerpo vid. C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V^e-XII^e siècle)*, Roma, 1994, pp. 24-28 y A. GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 156-160.
- ¹⁴² En los diferentes sepulcros del monasterio real de las Huelgas donde se cinceló un tema de *psicostasis* -sepulcros de doña Berenguela, de doña Leonor o don Sancho, cuarto del Pórtico o del infante don Fernando-, el alma se representa como una figura asexual sin atributos. Hemos de esperar a la segunda mitad del siglo XIV, para encontrar en el sepulcro de Domingo de Arroyuelo de la catedral burgalesa la representación del alma como un cuerpo desnudo con mitra aludiendo a la dignidad episcopal del finado. Más datos en M^o J. GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 64-65.
- ¹⁴³ Lucrecia Herrero considera la escena cristiana del tránsito del alma una mutación iconográfica de viejos temas paganos y de las apoteosis imperiales («Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español», *Estudios de Iconografía medieval española*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984, 13-51). Más datos en J. ARCE, *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988, pp. 125-157.
- ¹⁴⁴ «La monarquía fundacional de Fernando III».
- ¹⁴⁵ *Leovigildo fue el primero de su dinastía que se sentó en un trono real, revestido de ropas reales, a la manera de los reyes. Pues los reyes que vinieron antes de él no hacían diferencia con los caballeros en los trajes y asientos* (RADA, *Historia de los Hechos de España*, Libro II, Cap. XIII, p. 107). Con estas palabras, el obispo toledano ejemplariza el simbolismo del trono regio. Significativamente, los elegidos del paraíso reciben como premio este asiento preferente. En el texto de Berceo, *Vida de Santa Oria*, una lujosa silla vacía anticipa la presencia de Oria en el Edén: *En cabo de las vírgenes./ toda la az passada./ falló muy rica siella/ de oro bien labradal de piedras muy preçiosas/ toda engastonada, mas estava vazía/ e muy bien seellada.* (est. LXXX). Sitial envidiable pues *non podrié comprarla/ toda alfoz de Lara* (est. LXXXI) y *darié por tal su regno/ el rei de Castiella* (est. LXXXII). El poema incluye una interesante descripción del paraíso donde los bienaventurados pueden llevar atributos distintivos como coronas -... *Todos éstos son mártires./unas nobles personas.../Jesu Christo por ende/ diólis ricas coronas* (est. LXXXVII)- o tronos -*Vido a los apóstolos/ más en alto logar./ cascuno en su trono/ en quí devie juzgar* (est. LXXXIX)- Resulta interesante consignar que la obra de Berceo, basada en el texto perdido del siglo XI la *Vida latina* de Munio, identifica como elementos materiales del paraíso dos significativos atributos regios.
- ¹⁴⁶ Esta técnica estuvo muy difundida en los muebles del siglo XIII (MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII*, p. 123).
- ¹⁴⁷ El trono, asiento de la realeza celeste y terrenal, es analizado por G. FRANCASTEL, *Le droit au Trône. Un problème de prééminence dans l'art Chrétien d'Occidente du IV au XII siècle*, París, 1973. Centrado en el ámbito hispano *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990.
- ¹⁴⁸ I Reyes 10, 18-20. Vid. L. RÈAU, *Iconografía del arte cristiano. Antiguo Testamento*, Madrid, 1996, pp. 342-343. Galván ha resaltado las fuentes antiguas de este modelo y, sin excluir su mero uso decorativo, relaciona estos tronos configurados por figuras de animales con la fuerza o poder de los personajes sentados sobre ellos (*La decoración miniada*, p. 69). Para completar vid. F. WORMALD, «The throne of Solomon and St. Edward's Chair», *De Artibus Opuscula LX. Essays in honour of Erwin Panofsky*, New York, 1961, 532-539.
- ¹⁴⁹ ... *folgó sobre él [Fernando III] espíritu de sabiduría que fue en Alfonso rey de Castilla* (*Chronicon Mundi*, Cap. LXXXV, p. 418).
- ¹⁵⁰ Al mencionar su fundación de las Huelgas indica: *Alter nostris temporibus Salomon idem Rex iuxta praedictam domum domini aedificavit palatium Regis* (*Chronicon Mundi*, Cap. LXXXIV, p. 409).
- ¹⁵¹ Sobre las referencias bíblicas buscadas por la monarquía vid. E. CARRERO SANTAMARÍA, «El confuso recuerdo de la memoria», *Maravillas de la España Medieval*, especialmente p. 88.
- ¹⁵² Elisa Ruiz ha señalado cómo el empleo sistemático de estas manifestaciones «indica un continuo intento de introducir un principio de coherencia intelectual en el pensamiento especulativo y una base de cohesión ideológica e institucional en el pueblo llano» [«El poder de la escritura y la escritura del poder», *Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, director J.M. NIETO SORIA, Madrid, 1999, p. 306].
- ¹⁵³ Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.
- ¹⁵⁴ Los reyes representados en el *Libro de las Estampas* sujetan una filacteria, alusiva al documento de donación, donde figura su nombre escrito. De ésta pende un pequeño sello testimonial al aludir simbólicamente a su carácter verificador (GALVÁN, *La decoración miniada*,..., p. 58).
- ¹⁵⁵ Según R. DEL ARCO, estos motivos heráldicos aparecen por primera vez en sepulcros del siglo XIII (*Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 20). Gómez Ameijeiras ha precisado que el sepulcro del infante don Sancho (muerto en 1204), en el monasterio de las Huelgas, es el más antiguo ejemplar en territorio castellano-leonés que porta decoración heráldica (*Escultura funeraria*, p. 153).
- ¹⁵⁶ Los castillos están asentados en arcos trilobulados y los leopardos en escudos de forma triangular de lados curvos habituales en Inglaterra y Francia en estos momentos (MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica medieval española*, pp. 51-52). El enmarcamiento arquitectónico de estos motivos coincide con el empleado en el ámbito europeo en otras tumbas regias coetáneas ornadas, asimismo, con emblemas heráldicos. Sin embargo, en estos casos, los

- escudos son sustentados por figuras o constituyen un complemento decorativo y sólo en ejemplos posteriores adquieren el protagonismo de los cenotafios de las Huelgas. Vid. sobre el tema A. MCGEE MORGANSTERN, *Gothic Tombs of Kinship*, Pennsylvania, 2000.
- 157 MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica medieval española*, pp. 40-41.
- 158 Castillos de tres torres enfilados se bordaron, asimismo, en las llamadas estolas de doña Leonor, destacando su tratamiento como señal. Es revelador que la reina, promotora de la dádiva, empleara el símbolo territorial del reino y no su heráldica privativa.
- 159 El gran sello fue grabado en 1198, tras el regreso del rey de la tercera cruzada. Vid. J. CHERRY, *Las artes decorativas medievales*, Madrid, 1999, p. 27 y A. PAYNE, «Medieval Heraldry», *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, ed. J. Alexander y P. Binski, London, 1987, p. 57.
- 160 Pausanias (s. II d.C.) ejemplifica esta costumbre al mencionar los *veintiún escudos dorados*, colocados en el friso del templo de Zeus de Olimpia, *ofrendas del general romano Mumio, cuando venció a los aqueos en la guerra* (*Descripción de Grecia*, traducción y notas de M^a C. HERRERO, II, Madrid, 1994, p. 223).
- 161 La definición de tesoro sagrado y su configuración es tratada por BANGO, «El tesoro de la iglesia», *Maravillas de la España medieval*, pp. 155-188.
- 162 Así se señala en el expediente de 1624: [Alfonso VIII] *envió el estandarte y lanza de este lugar a su sanctidad y por tropheo deste gran triumpho se puso en la Sancta Iglesia de Sant Pedro... y los demás estandartes se embiaron a las Iglesias de Toledo, Burgos y las Huelgas donde están tremolando en la fiesta del Triumpho de la Sanctísima Cruz* (AHN, *Compendio... canonización*, Sign. 771 B, 1^{er} Cuaderno, fol. 28).
- 163 AMADOR DE LOS RÍOS, *Trofeos militares de la Reconquista. Estudio acerca de las enseñas musulmanas del Real Monasterio de las Huelgas y la catedral de Toledo*, Toledo, 1893, pp. 27-88. Según la tradición, el pendón fue tomado por Alfonso VIII en la batalla del mismo nombre (C. PARTEARROYO Lacaba, «Pendón de la batalla de las Navas de Tolosa», *Maravillas de la España Medieval*, pp. 109-110), mas la historiografía reciente atribuye a Fernando III su entrega a las Huelgas como botín de guerra o lo considera una pieza tomada a los nazaries o a los benimerines en la segunda mitad del siglo XIII o en el XIV (C. HERRERO CARRETERO, *Museo de telas medievales*, pp. 12-13 y «Pendón de las Navas de Tolosa», *Al Andalus. Las Artes Islámicas en España*, coordinador J. Dodds, Madrid, 1992, pp. 326-327).
- 164 La disposición en los paramentos exteriores de San Juan de los Reyes (Toledo) de las cadenas de los cautivos cristianos liberados en la guerra de Granada, según cita J. Münzer, corrobora el mantenimiento de esta práctica a fines de la Edad Media [*Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, 1991, p. 255].
- 165 *Gran Crónica de Alfonso XI*, II, cap. CCCXXX[IV].
- 166 *Primer viaje de Felipe el Hermoso*, recopilado por GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, p. 423.
- 167 *Ceremonias de la realeza*, pp. 191-192. Tales prácticas fúnebres tuvieron una gran vigencia en el tiempo. Para completar vid. J. Woodward, *The Theatre of Death. The ritual management of Royal Funerals in Renaissance England, 1570-1625*, Suffolk, 1997.
- 168 Vid. F. MENÉNDEZ PIDAL, «Heráldica funeraria en Castilla», *Hidalguía* 68 (1965), 133-144 y J.D. GONZÁLEZ ARCE, *Apariencia y poder. La legislación suntuaria castellana en los siglos XIII-XIV*, Universidad de Jaén, 1998, p. 214.
- 169 *Crónica de Alfonso X.*, cap. IX, p. 27. El texto constata un antiguo rito que, a fines de la Edad Media, aún se mantenía en uso. Pero Tafur al narrar su visita a la ciudad europea de Constanza rememora, en los siguientes términos, las exequias de Fernando de I Aragón muerto repentinamente durante la celebración del concilio (1414-1418): *é fizieron en esta yglesia las osequias como acostumbra por los reyes, é está toda la yglesia pintada de las armas de la corona real de Aragón (Andanças e viajes de un hidalgo español. 1436-1439*, presentación, edición y notas de M. Jiménez de la Espada, Barcelona, 1982, pp. 267-268). Numerosas cláusulas testamentarias, asimismo, describen esta práctica funeraria (S. Royer de Cardinal, *Morir en España. Castilla. Baja Edad Media*, Buenos Aires, 1987, p. 279).
- 170 Las yserías del claustro de San Fernando (1230-1260) y del paso que conduce al huerto (1275) incluyen entre sus motivos ornamentales el castillo heráldico. Su diferente fisonomía va unida a su dispar cronología (TORRES BALBÁS, «Yserías descubiertas...», pp. 250-251). El colindante hospital del rey, también fundado por Alfonso VIII, tenía yserías de la misma temática (TORRES BALBÁS, «El hospital del Rey en Burgos», *Crónica Arqueológica de la España Musulmana*. IX (1944), 190-198, reedición en TORRES BALBÁS, *Obra Dispersa. I. Al Andalus*, Madrid, 1982).
- 171 La notoriedad de estos motivos coincide con la ausencia de la modalidad del yacente en los cenotafios de las Huelgas (GÓMEZ BARCENA, *Escultura funeraria*, p. 27). El hecho, en algunos casos, ha dificultado la identidad de algunos finados ya que sólo unos pocos contaron con inscripciones. García Lobo y Martín López encuadran esta circunstancia en la simplificación litúrgica seguida especialmente en los primeros años del Cister, que determina la desaparición de los *epitaphia necrologica*, muy ligados a la oración del aniversario de difuntos («La publicidad en el cister», pp. 51-52).
- 172 La presencia de armas regias en el *perizonium* de los Crucificados y otras vestimentas de personajes religiosos se ha interpretado como la perpetuación de la memoria del fundador del cenobio o una referencia a Cristo como rey o la Virgen como reina, asociación sugerente al vincular el poder civil y espiritual. Vid. respectivamente A. GARCÍA FLORES, «Cristo crucificado», *Maravillas de la España medieval*, p. 387 y I.G. Bango Torviso «De las insignias», p. 64. Ha tratado monográficamente el tema M^a C. MUÑOZ PÁRRAGA, «La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la Pasión», *Imágenes y promotores en el arte medieval*, 531-543.
- 173 No todos los autores coinciden en este simbolismo. Gómez Barcena ve en la cruz una usual referencia escatológica de la iconografía funeraria (*Escultura funeraria*, p. 33).
- 174 M.A. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, «La cruzada como discurso político en la crónica alfonsí», *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, II (2000-2001), p. 27.
- 175 *Pero como las invenciones de los hombres nada pueden contra la providencia de Dios, la voluntad de Dios fue que escasisimos, o casi ninguno, se hirieran con aquellos abrojos... Y por la gracia de Dios sucedió de tal modo que, en el domingo después de la festividad de San Pablo, ahuyentados los árabes, tornó Calatrava a manos del noble rey* (*Historia de los Hechos de España*, Libro VIII, Cap. VI, pp. 313-314). Comprobemos la similitud con los últimos versos del *Poema de Fernán González*, glosadores partidistas de la biografía del mítico héroe: *Que Dios al buen conde esta gracia fazer! que moros ni cristianos no le podrién vençer* (est. 760, p. 179).
- 176 RADA, *Historia de los Hechos de España*, Libro VIII, Cap. X, p. 322. Para completar vid. A. GUIANCE, «Morir por la patria, morir por la fe: la ideología de la muerte en la *Historia de Rebus Hispaniae*», *Cuadernos de Historia de España*, 73 (1991), p. 97.

- 177 La Cantiga CLXXXI exterioriza plásticamente la tradición de la presencia de la cruz en el campo de batalla al enarbolar la hueste cristiana cruces anicónicas y un pendón farpado con la imagen mariana en su versión *Theotokos*. El mismo sentido apotropaico se extiende al estandarte enarbolarlo por los soldados según expresan Jiménez de Rada (*Historia de los Hechos de España*, libro VIII, cap. X, p. 322) y la *Primera Crónica General* (*Primera Crónica General*, edición R. MENÉNDEZ PIDAL Y D. CATALÁN, Madrid, 1977, I, cap. 1019, p. 702).
- 178 La *Primera Crónica General* relata el suceso en similares términos (*Primera Crónica General*, Cap. 1019, p. 702).
- 179 *Chronicum Mundi*, pp. 413-416.
- 180 *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, p. 32.
- 181 Otros objetos artísticos demuestran esta asociación político-religiosa. E. Fernández González ha demostrado la conexión entre la visión de Alfonso VII, previa a la toma de Baeza, y la labra del pendón homónimo cuya iconografía, asimismo, mantiene la tradición -y función- de las cruces anicónicas («Iconografía y leyenda del pendón de Baeza», *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, 141-158).
- 182 Antes de la batalla, como presagio de victoria, se celebraba el acto ritual de la bendición de la cruz. El emblema cristológico precedía al ejército visigodo y, mientras duraba la batalla, se celebraba la *Missa de Cruce* en todas las iglesias. Vid. R. MENÉNDEZ PIDAL, *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, edición de D. CATALÁN Y M^a DEL M. BUSTOS, Madrid, 1992, pp. 352-355 y M^a T. LÓPEZ DE GUEREÑO, «La cruz y el crucificado en la Edad Media hispana», *Maravillas de la España Medieval*, pp. 371-376.
- 183 Nos referimos, básicamente, a la cruz de los Ángeles donada por Alfonso II en 808 y a la cruz de la Victoria entregada por su sucesor Alfonso III en 908. La cruz se convirtió en el emblema del naciente reino astur y en el estandarte regio legitimador de sus acciones bélicas [G. MENÉNDEZ PIDAL, «El Lábaro primitivo de la Reconquista», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 136 (1955), pp. 275-296 y H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto a la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, 1985, pp. 12-28]. En este sentido, es significativo que P.E. Schram incluyera la cruz de los Ángeles como insignia regia (*Las Insignias de la realeza en la Edad Media española*, traducción y prólogo de Luis Vázquez de Parga, Madrid, 1960, pp. 17-22); aunque como puntualiza Isidro Bango este objeto simbólico, en su origen, no fue más que una manifestación de la piedad del monarca y una exaltación de la cruz tal como los monjes o siervos de Cristo la comprendían (*Alta Edad Media. De la tradición hispano-visigoda al románico*, Madrid, 1989, p. 38 y «De las insignias reales», p. 59).
- 184 De este modo, entendemos que Rada, retomando el relato de la *Crónica Silense*, incluyera la leyenda de la Cruz de los Ángeles en la *laudatio* a Alfonso II (*Historia de los Hechos de España*, Libro 4, Cap. VIII, p. 169). La *Primera Crónica General* recuerda la leyenda en similares términos enfatizando el carácter milagroso del suceso y el protagonismo del monarca; el texto alfonsí incluye también la visión de Constantino en Puente Milvio (*Primera Crónica General*, II, cap. 616, p. 349 y cap. 214, p. 182).
- 185 Las inscripciones que acompañan estas cruces refuerzan su carácter protector. La visión de Constantino se explicita en la frase: *In hoc signo vinces* y el texto de la cruz de Alfonso II concluye con una profética sentencia: *Hoc signus tuentur pius, hoc signo vincitur inimicus*. Estas últimas palabras se copiaron en la cruz de Alfonso III y en piedras empotradas en otros edificios astures. Vid. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo*, p. 36.
- 186 Son numerosos los relatos literarios donde sucesos extraordinarios anuncian victorias militares, anticipan la muerte del rey o permiten el hallazgo de reliquias. El *Poema de Fernán González* atribuye la victoria de Covadonga por Pelayo a un suceso sobrenatural, la inmunidad del ejército cristiano a las saetas enemigas. El episodio reaparece en la *Primera Crónica General* y en los *Castigos e Documentos del rey don Sancho* con otro protagonista regio, lo que no aminora el valor conceptual del hecho. La *Primera Crónica General* relata cómo la milagrosa manación de agua en San Isidoro de León anuncia la próxima muerte de Alfonso VI. Y Lucas de Tuy atribuye a la intervención de San Isidoro la victoria de Alfonso VII en Baeza. Más datos en A. GARROSA RESINA, *Magia y superstición en la literatura española medieval*, Junta de Castilla y León, 1987, pp. 73 y ss.
- 187 Como recuerda Rëau, la *Exaltatio* celebra inicialmente la advocación de la basílica constantiniana del Santo Sepulcro y su recuperación posterior por Heraclio tras la victoria sobre Cosroes (*Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, I vol. 2, Barcelona, 1996, p. 527). Significativamente, el suceso recuerda una encomendación «milagrosa» a la cruz como antecedente del prodigio. El relato completo en JACOBO DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, II, Madrid, 1984, pp. 585-587.
- 188 Una intención similar se desprende en la inscripción *chronica* del monasterio San Andrés de Arroyo (Palencia) relativa a la toma de Algeciras de 1344. Su datación en la fiesta de la Encarnación -el relato cronístico no concreta la fecha- pretende igualmente «sacralizar» este importante hecho histórico de Alfonso XI (GARCÍA LOBO Y MARTÍN LÓPEZ, «La publicidad en el Cister», *Monjes y monasterios*, p. 54).
- 189 Crónicas y textos resaltan la imagen providencialista del apóstol. En el *Poema del Mio Cid* se invoca a Santiago al emprender la lucha. Berceo, en su *Vida de San Millán de la Cogolla* da forma literaria a la aparición de Santiago y SAN MILLÁN EN CLAVUO. El *Poema de Fernán González* refiere la ayuda del apóstol a los cristianos en su lucha contra Almanzor. Y en el texto de Rada, Santiago figura *sobre un caballo blanco haciendo tremolar un estandarte blanco* en la batalla de Clavijo (*Historia de los Hechos de España*, Libro IV, Cap. XIII). La descripción del santo jacobeo coincide en todos los textos.
- 190 F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, «Emblemas de la Orden de Santiago», *Lux Hispaniarum. Estudios sobre las Órdenes Militares*, Madrid, 1999, p. 384.
- 191 Alfonso X, *Segunda Partida*, Título XXIII, Ley XIII.
- 192 Vid. N. CABRILLANA CIEZAR, *Santiago matamoros, historia e imagen*, Málaga, 1999, pp. 30-33.
- 193 Según A. SICART es la representación más antigua de Santiago con el caballo a paso lento, conmemoración del *Adventus*, ceremoniosa entrada del emperador victorioso [«La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», *Compostellanum*, 27 (1982), p.31].
- 194 Las *Partidas* reiteran insistentemente el simil espada-justicia al hablar del quehacer regio, como ejemplifican las frases: *rey taja los males del reino con la espada de la justicia y el nome del Rey es de Dios e tiene su lugar en tierra para hazer justicia* (Alfonso X, *Segunda Partida*, Título IX, ley XXVII y Título XIII, Ley I). Por el contrario, los actos indecorosos son incompatibles con la posesión de este arma. En el relato de Rada, Witimiro fue desarmado de la espada por los godos tras gritar cosas irreverentes ante el altar mariano (*Historia de los Hechos de España*, Libro 3, Cap. V, pp. 25-26); en la misma línea, se encuadra la penalización impuesta en las *Partidas* a los malos caballeros de cortarles las espuelas o la espada que tuviesen ceñida (Alfonso X, *Sétima Partida*, Título VI, Ley III). Trata el tema monográficamente J. Froi, *L'ideologie du glaive. Prehistoire de la chevalerie*, Ginebra, 1983.
- 195 «Cultura en el reinado de Alfonso VIII», pp. 173-174.

- ¹⁹⁶ GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval española*, I, pp. 26 y ss.
- ¹⁹⁷ La idea subyacente es enfatizar la idea de linaje elegido. Alfonso X lo define nítidamente en su perdida galería de retratos regios del Alcázar de Segovia (F. COLLAR DE CÁCERES, «En torno al *Libro de Retratos de los Reyes* de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, Tomo IV, nº 10 (1983), 5-36).
- ¹⁹⁸ Contornos y dintornos definen figuras y objetos que se superponen a unos fondos monocromos -dominio del azul y el rojo- de color puro y sin graduar. Estos aspectos estéticos, igual que la configuración de la I inicial con fustes ornamentados y remate de hojas asimétricas, eran recursos que ya se empleaban en la miniatura del entorno de 1200. Sobre el tema vid. F. GALVÁN FREILE, *Fragmentos de manuscritos iluminados en el Archivo Histórico Provincial de León (c. 1200)*, Universidad de León, 2000, pp. 73-83. Domínguez Bordona fijó la cronología de la miniatura del *Tumbo Menor* en el siglo XIII (*Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, 1933, p. 226). A. SICART GIMÉNEZ («La iconografía de Santiago, p. 31) y E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ («Iconografía y leyenda del pendón de Baeza», p. 148) concretaron su ejecución en la primera mitad del siglo. No obstante, hay investigadores que difieren de esta opinión y consideran texto y miniatura obras de la segunda mitad de la centuria (*Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, p. 418).
- ¹⁹⁹ El propio texto del códice atribuye el encargo a Fernando III. Suscriben este período de elaboración del manuscrito D. LOMAX (*La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, 1965, p. 34) y M. RIVERA GARRETAS [*La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310). Formación de un señorío de la Orden de Santiago*, Madrid-Barcelona, 1985, p. 12].
- ²⁰⁰ Según R. DEL ARCO, los sepulcros se ejecutaron por orden de Fernando III y pertenecen a la misma escuela que las portadas de la catedral burgalesa (*Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 19). Gómez Barcena mantiene la datación de mediados del siglo XIII (*Escultura funeraria*, p. 194).
- ²⁰¹ Según TORRES BALBÁS, la similitud entre los castillos de los sarcófagos y los realizados en el paso del claustro San Fernando al huerto, fechados en 1275, permite situar en fechas cercanas los cenotafios («Las yeserías descubiertas» p. 250, nota nº 2). Recientemente Sánchez Ameijeiras ha mantenido esta tardía datación, adjudicándolos taxativamente al abadiato de D^o Berenguela (*Escultura funeraria*, pp. 105, 144 y 223).
- ²⁰² Se trata de concretar visualmente la certera metáfora recogida en las *Partidas* de considerar a los reyes vicarios de Dios y, por tanto, la *imago e imitatio Dei* (Haro Cortés, *La imagen del poder real*, p. 34). Sobre el tema, constituye una básica referencia el trabajo de I. Bango Torviso, «El Rey. *Benedictus qui venit in nomine Domine*», *Maravillas de las España medieval*, 23-30.
- ²⁰³ C. DELGADO VALERO, «El cetro como insignia de poder durante la Edad Media», *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, 45-52 y Bango Torviso, «De las insignias...», 64-66.
- ²⁰⁴ «Retratos de Alfonso X», p. 96.
- ²⁰⁵ *Deven sser guardadas las otras ymágenes que fueren pintadas o entalladas en ffigura del rey y por o quier que ssea. Por ende dezimos, que quienquier que las quebrantasse o las fferiesse o las rrayssse ffaziéndolo adrede por cuydar ffazer al rrey pesar, que peche al rrey mil ssueldos e ffagala ffazer tal como estava primero... Si pena mereçen los que en las imágenes del rrey ffazen danno segunt que diximos, quanto más los que fferieren en en el escudo que el rey trae o otro... o traían su ssenna o ssu pendón... E essomismo dezimos de quien rompiese o fferiesse edrede por mal ffazerlo e pannos que el rey mismo troxiese* (*Especulo*, Libro II, Título XIV y Leyes VI y VII, pp. 167-168).
- ²⁰⁶ Esta forma de lectura venía motivada por dos razones fundamentales: el importante analfabetismo y la carestía y escasez de manuscritos. La materia docta-clásica-legendaria de los poemas revela el carácter elitista del público. Lo dicho no se contrapone a su escritura en lengua vernácula pues, en el siglo XIII, el latín era entendido por pocos y como indica la autora los poemas del mester tratan materias doctas con una poética singular y culta, una retórica culta y un registro lingüístico culto y latinizante (*Mester de Clerecía*, pp. 145-150).
- ²⁰⁷ *La Razón de Estado en Alfonso X el Sabio*, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 69-77.
- ²⁰⁸ En el documento de 1624, la priora Ángela Sandoval indica: ... *tiene noticia del Sancto Rey Don Alonso el Octavo... y que está su cuerpo enterrado en este monasterio en honorífico sepulcro el qual vee de ordinario por estar en el choro deste combento y ha venerado y venera como sepulcro de cuerpo sancto ... y que en el dicho tiempo y siempre ha oído decir a las relixiosas más antiguas de él y a otras muchas personas viejas ancianas de cuios nombres no se acuerda que los peregrinos que iban camino de Santiago visitaban el dicho Sepulcro y hacían oración delante de él como de cuerpo sancto asta que el sancto concilio puso clausura en los combentos de las Religiosas y sabe este testigo que oy dura la memoria de los lugares por donde iban los dichos peregrinos a visitar el dicho sepulcro y que se llama la carrera de Santiago* (AHN, Códices, Sign. 771 B, *Compendio... canonización*, 3^{er} cuaderno, fol. 11).
- ²⁰⁹ GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa*, I, p. 161.

Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV

M.^a Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Con frecuencia los estudios de escultura medieval toman como punto de partida obras insertas en un marco arquitectónico que, más o menos restauradas, se conservan in situ, para establecer una evolución artística e iconográfica. Sólo, en ocasiones puntuales, se tiene en cuenta el empleo de otros materiales que, más ricos y costosos, han sido objeto de fusiones, pérdidas o destrucción. Sin embargo, el análisis de una serie de esculturas con la imagen de María, realizadas en metal, permite observar que las normas de representación, tanto en el ámbito estilístico como iconográfico, son las mismas, con independencia del material empleado.

ABSTRACT

Usually, medieval sculpture's studies, that establish artistic and iconographic evolution, are based in the architectural context where the sculpture, more or less restored, is inserted. These studies rarely take into account sculptures made of wealthy materials, since they have been often melted or simply destroyed. The research on a group of metal sculptures with the image of Mary, proves that her iconographic and stylistic representation doesn't have to do with the material these sculptures are made of.

Después del análisis realizado de algunas imágenes de la Virgen más significativas de la orfebrería y, teniendo en cuenta su inserción en la escultura contemporánea, podemos observar que tanto en el ámbito estilístico como iconográfico las normas de representación son similares, independientemente del material que se utilice. El período de tiempo que media entre la segunda mitad del siglo XIII y la segunda mitad del siglo XIV asiste a una evolución artística dominada por la idea unitaria de la catedral. El punto de partida corresponde a la época de Luis IX. El centro será París, desde donde irradiará al resto de Europa, mezclándose con influencias locales. Sin olvidar Inglaterra, las regiones del Mosa y el Rin van cobrando protagonismo, gracias en parte a la

construcción de la catedral de Colonia. Junto a ellos, centros básicos serán Aix la Chapelle o Lieja.

Durante el siglo XIII y hasta bien avanzado el siglo XIV perdura un tipo de imagen *Theotokos*, que aparece ya en portadas como Chartres (1140) y en esculturas realizadas en los más diversos materiales y que, en su lógica evolución, va adquiriendo mayor libertad. Asimismo, la influencia o la relación con la escultura de Reims es patente hacia 1220-1230. En el siglo XIV domina una tipología de Virgen Madre, vinculada a la escultura francesa y derivada, tal vez, de la Virgen Dorada de Amiens, que marcará la escultura devocional de la centuria. A su difusión contribuirán, de forma especial, los marfiles. La imagen adquiere gracia y ternura pero sus caracteres,

poco a poco, se irán acentuando hasta llegar al amaneramiento. Los ropajes en vez de caer en pliegues naturales se complicarán en combinaciones de escalones y volutas, al mismo tiempo que se forzará la amable curvatura de su cuerpo llegando al desequilibrio.

En un primer momento, los modelos franceses, fruto de importantes talleres reales parisinos, se copiaron servilmente, pero, en torno a 1300, se dan interpretaciones más originales, uniendo armónicamente monumentalidad y elegancia. Concepciones estéticas, comunes a una gran parte de Europa, en la que Francia desempeña un papel preponderante, se interpretan de forma distinta y original en diversos ámbitos. En la primera mitad del siglo XIV las proporciones son relativamente alargadas y la cadera ligeramente dislocada. El ropaje se ahueca hacia el lado derecho y subraya una composición todavía verticalizante. La difusión de la orla oblicua sobre el pecho, el conocido *delantal*, corresponderá a la segunda mitad del siglo XIV y se prolongará al primer cuarto del siglo XV. La corriente innovadora posterior simplificará el ropaje para subrayar los grandes ejes de la composición. La escultura volverá a encontrar una monumentalidad que se había atenuado en la primera mitad del siglo XIV en favor de una preciosa elegancia.

Es siempre difícil saber si la orfebrería precede a la escultura monumental o si, por el contrario, los orfebres se inspiran en ella. La primera hipótesis es verosímil para el período en torno a 1200, comprendiendo a Nicolas de Verdun, mientras la segunda, en líneas generales, parece ser de aplicación para el período posterior. No obstante, al lado de ejemplos excepcionales, cabe preguntarse cuántos prototipos de obras maestras han desaparecido. La selección operada por el tiempo es arbitraria, máxime cuando se trata de obras realizadas en materiales ricos. Por ello, la evolución estilística así como la incorporación de temas iconográficos novedosos, no puede seguirse en todos sus extremos más que de una manera problemática.

Hay que tener en cuenta que, habitualmente, las esculturas que se utilizan como pieza clave para un punto de partida estilístico o iconográfico, por lo general, son obras insertas en un marco arquitectónico que, más o menos restauradas o recompuestas, permanecen *in situ*. En el caso del empleo de otros materiales, las pérdidas, las fusiones, etc., a la luz de los inventarios conocidos, han sido cuantiosas. Sin embargo, en numerosas ocasiones, las descripciones de esos inventarios, aún cuando la pieza no se conserve, son suficientemente elocuentes como para deducir que nos hallamos ante auténticas novedades. Por ello, si escogemos una serie de obras claves, más o menos bien documentadas, para establecer unos modelos que permitan trazar una línea evolutiva, tenemos necesariamente que volver la vista a la orfebrería. Los escasos ejemplos que se conservan fechados, sin

duda, suponen el anticipo en unos casos y la constatación en otros, de su papel innovador.

El abandono paulatino de los amplios programas iconográficos de las portadas debido a diversas causas, algunas de ellas económicas, pero no menos importantes las derivadas de un profundo cambio de espiritualidad, conduce al triunfo de una escultura devocional que tiene una de sus representaciones más significativas en las imágenes de Vírgenes con Niño, en cuya producción y difusión Francia tendrá el papel estelar. Esta escultura, aislada del monumento, se desarrolla, sin embargo, paralela a la escultura monumental y, en ocasiones, por los mismos artistas. A este respecto y, aunque no se pueda en ningún caso establecer como norma, por ejemplo, se sabe que a principios del siglo XIV, en Toulouse, Jean de Lobres no sólo dibujo los planos de los Agustinos sino que proporcionó los dibujos de las vidrieras, de los altares y de los diferentes objetos de culto. No obstante, otros documentos, como el contrato para la arqueta de Nivelles, confirman que el modelo se debió a un monje orfebre y la ejecución a dos orfebres laicos¹.

La escultura recurre a nuevos materiales de expresión que dan un aspecto particular a unas obras demandadas también por una clientela especial. Los materiales son variados pero tienden a emplearse los que contribuyen más a un refinamiento propio del arte cortesano, que se va a desarrollar en estos momentos. Asistimos sin duda al triunfo de la orfebrería y el marfil de modo que incluso, frecuentemente, se intenta dar calidad de orfebrería a obras en piedra como ocurre, por ejemplo, en los Apóstoles del coro de la catedral de Colonia (S. Juan y Judas Tadeo, antes de 1322). La policromía que recubre la imagen de la Virgen de pie con el Niño (hacia 1270) del Musée des Arts Anciens du Namurois simula, en algunos lugares, la pedrería, mientras el borde del manto en su decoración de entrelazos evoca el arte de la filigrana, alternando con placas cuya decoración imita piedras. La corona se realza con cabujones de cristal de roca, al igual que los vestidos.

Como se puede observar no sólo la policromía simula materiales ricos sino que las propias esculturas de piedra se enriquecen con apliques de orfebrería como cinturones, broches, etc. tal es el caso de la Virgen de la catedral de Sens. Un ejemplo de imagen sentada de grandes dimensiones (1,85m.), correspondiente al siglo XIV que, según la tradición, fue donada en 1334 por el canónigo Manuel de Jaulness para adornar el altar de la capilla que se acababa de construir. Estaba dorada e iba decorada con placas de vidrio historiadas y cabujones, sin duda simulando metal y esmaltes. Además, el cinturón de cuero está recubierto por placas de orfebrería remachadas y en mitad del pecho se fija un broche en forma de losange, tan finamente labrado por el escultor que habría podido hacerlo un experto orfebre. El manto se sujeta en



Fig. 1. *Virgen con el Niño. Tesoro de la catedral de Aix la Chapelle. Hacia 1280*

los hombros por dos cadenas de orfebrería². De esta forma, se va produciendo una integración de lo que hoy consideramos distintas manifestaciones artísticas, que hay que encuadrar globalmente como imaginería, independientemente del material en que estén ejecutadas.

Otro aspecto importante a tener en cuenta son los modelos y la dependencia que se supone para la escultura preciosista de la de mayor formato. Sin embargo, la difusión de tipos y estilos en el siglo XIV se efectuó sin tener en cuenta los materiales. Probablemente resultó de la movilidad de los escultores así como de las obras y de la distribución general de pequeñas estatuillas en marfil o metal que pudieron servir de modelos. Seguramente, debido a la riqueza de materiales, muchas de estas piezas, en particular imágenes de la Virgen con el Niño que van a centrar nuestra atención, no se han conservado, pero su producción debió ser, según se deduce de los inventarios, al menos tan intensa como las realizadas en piedra.



Fig. 2. *Virgen de Rocamadour. Parroquia de Santa María de Sangüesa. Fines del siglo XIII-principios del siglo XIV*

Después de su análisis tal vez podríamos decir que unas y otras, cuya producción se desarrolla, especialmente en Francia, a lo largo del siglo XIV, aunque todavía en la centuria siguiente encontramos ejemplos notables, derivan de la escultura monumental de las portadas. En general, obedecen a unos prototipos, pero en ellas se constatan variantes geográficas que imprimen un carácter específico según determinadas regiones. Sin duda París y los talleres reales fueron el centro máximo de atracción y ejercieron su influencia en otras provincias que, no obstante, tuvieron su propia personalidad³. De modo muy especial, la Europa del Norte participa asimismo, desde fines del siglo XIII, en la producción de estas obras en metal. Ejemplos menos numerosos encontramos en Portugal o en España

Los temas son poco variados y, en general, ensalzan las relaciones humanas de la Madre con su Hijo, incidiendo en su sentimiento de ternura. Sin embargo, participan profundamente de una dimensión teologal a través



Fig. 3. *María Lactans*. Paris. Museo del Louvre. Siglo XIII

del valor simbólico de los emblemas que portan, que no sólo sirven de diversión al Niño, como la flor de lis (evocadora de la concepción virginal de Jesús), el tallo de Jessé, la vid que anuncia el sacrificio de la Pasión y la misa, el pájaro que significa el Espíritu Santo convertido en paloma o la corona que destaca su papel de reina soberana, reina de los cielos, como la han cantado poetas y místicos⁴. Los modelos también son limitados. La Virgen sentada o, con más frecuencia, de pie, sostiene en brazos a su Hijo en unas interpretaciones que parecen derivar de dos o tres tipos, repetidos al infinito, como ya señalara Lasteyrie⁵. Sólo la excepcionalidad de escultores y orfebres hacen sobresalir algunas de un mediocre anonimato.

De este modo, las esculturas en metal poco tendrán que envidiar a las devocionales en otros materiales, así como a las de los pórticos y tímpanos, añadiendo además, con frecuencia, su carácter funcional de relicario. Significativa en este sentido es, por ejemplo, la Virgen con el Niño del tesoro de la catedral de Aix la Chapelle,



Fig. 4. *María Lactans*. Walcourt. Colegial de Saint Martene. Mitad del siglo XIII

hacia 1280, en plata dorada y repujada. Impresionante por su severa frontalidad, que no permite comunicación entre Madre e Hijo, se levanta sobre un pedestal poligonal (reaprovechado) apoyado en pequeños leones. En la mano derecha, con la que sujeta el manto que cruza en diagonal el cuerpo, lleva una flor, mientras en la izquierda sostiene al Niño que bendice y porta el orbe. Desde el punto de vista tipológico se aproxima a la Virgen del parteruz del pórtico occidental de la catedral de Reims y estilísticamente se relaciona con el tercer taller de la propia catedral⁶.

En el ámbito iconográfico se sigue la misma línea, de forma que las producciones de orfebrería, tanto en cobre como en otros metales ricos, oro y plata sobredorada, ilustran la importancia del culto marial que se desarrolló



Fig. 5. *María Lactans (pudorosa)*. Roncesvalles. Colegiata. Principios s. XIV

desde fines del siglo XII y se sitúan en el contexto de la emergencia de la escultura gótica. Desde fines del siglo XIII la Virgen como "Trono de Salomón", puro pensamiento divino, deja paso a una expresión de sentimiento y ternura, en la que domina la idea de la Virgen como Madre del Niño Dios. No obstante, el modelo de **Virgen Theotokos** desarrollado a lo largo del siglo XIII, se mantiene hasta bien entrada la centuria siguiente⁷. La Virgen está sentada con el Niño centrado en su regazo o apoyado sobre su rodilla izquierda. Como atributo María suele llevar el cetro o la manzana, mientras el Niño bendice y sujeta el libro o el orbe. Un ejemplo de este modelo avanzado de *Theotokos* lo encontramos en la Virgen de Rocamador (Parroquia de Santa María de Sangüesa) de fines del siglo XIII- principios del XIV. Una imagen de madera enchapada de plata, en actitud frontal, coronada, con el Niño en el brazo izquierdo. Las manos derechas de los dos están rehechas por lo que desconocemos el atributo que portaba la Virgen, mientras el Niño, en ori-



Fig. 6. *Maternidad Gozosa*. Roncesvalles. Museo de la Colegiata. Segunda mitad del siglo XIV

gen sin coronar, que sujeta con la izquierda el libro abierto, tal vez bendeciría con la derecha en la que hoy lleva la esfera⁸.

La comunicación entre Madre e Hijo, la complicidad entre ambos, el sentimiento materno-filial son manifestaciones que, tradicionalmente, se identifican con la Virgen gótica, pero el origen de éstas expresiones hay que buscarlo, sin duda, en el arte bizantino. Probablemente el icono de la Virgen de Vladimir es una de las primeras variantes del tipo de Vírgenes *Oumilienie*, que es la *Eleusa* de los griegos, la Virgen de la Compasión o la Ternura. La Virgen está representada en busto, teniendo al Niño sentado sobre su brazo derecho. Este, con un gesto cariñoso, apoya su mejilla contra la de su Madre⁹. Ya en ejemplos muy anteriores como la Virgen de Essen se perfilan algunos de los rasgos que se van a consolidar posteriormente.

El Niño, con frecuencia, de cabeza grande, cabellos rizados, fisonomía envejecida, responde a la idea de los



Fig. 7. *Maternidad Dolorosa*. Paris. Museo del Louvre. 1339

escultores de dar al rostro viril un cuerpo minúsculo para traducir la enseñanza teológica que afirma que el Niño Dios, desde su nacimiento, había poseído en toda su plenitud las facultades de la edad madura¹⁰. El grosor de las cabezas de la Virgen y el Niño encuentra su explicación en algunas doctrinas de la época. La cabeza, siendo la sede del alma, puede suministrarle una morada de una extensión variable y el desarrollo intelectual puede medirse sobre la extensión del lugar reservado a la inteligencia. Esta doctrina, extendida por algunos autores, sólo tuvo en la Edad Media una influencia pasajera. Más tarde, San Buenaventura formulará una nueva regla que llevará a la representación más reducida de la cabeza; la disposición de las partes cuyo conjunto forma el cuerpo humano, ofrece numerosas variedades, que interpretadas con arte, parecen corresponder a las diversas disposiciones del alma. El grosor de la cabeza, cuando es desmesurado, es un indicio ordinario de estupidez; la pequeñez extrema arrastra la ausencia de juicio y de memoria

Una compilación atribuida a Hugo de San Víctor en el



Fig. 8. *Maternidad Dolorosa*. Paris. Museo del Louvre. 1339

segundo cuarto del siglo XII, resume los diversos textos aplicados a la Virgen que nos van a dar la clave para la interpretación de algunas representaciones en su valor de símbolo. La Bienaventurada Virgen fue pobre, humilde, obediente, tranquila, modesta, sencilla, sabia, anunciada por el ángel, santificada antes de su nacimiento, se unió a Dios, su esposo, por el voto de la virginidad. Es la Madre del Señor, la reina de los ángeles, la estrella del mar, la tierra que ha germinado el Salvador, la tierra de la que fue formado el verdadero Adán, la tierra de donde salió la verdad, la tierra de donde fue sacado el pan verdadero, la que ha dado su fruto, que el Señor ha bendecido y de quien se dice: la simiente ha sido recibida en buena tierra. Abunda en leche y miel, es el arca de la alianza, la estrella salida de Jacob, la urna que guarda el maná, el trono de Salomón, la casa de la salvación, la puerta cerrada, el lecho del esposo, el templo de Salomón, la vara de Aarón, la túnica del Soberano Pontífice, la casa de las siete columnas, el jardín cerrado, la fuente guardada, el arca de Noé; bella como la luna,



Fig. 9. Variante de la Virgen del Tintero. Paradero actual desconocido. Mitad del siglo XIV



Fig. 10. Variante de la Virgen del Tintero. Paradero actual desconocido. Mitad del siglo XIV

brillante como el sol, es una aurora naciente¹¹. Toda una serie de imágenes que se reflejan, especialmente, a través de las conocidas Letanías.

El aspecto maternal de María, uno de los más entrañables, se subraya de modo muy especial cuando se representa como **Maria Lactans**. Habitualmente, manteniendo su posición de imagen sentada, la Virgen se dispone a dar el pecho al Niño Jesús. Con frecuencia, mediante una escotadura de la túnica, el pecho queda al descubierto tapándose, a veces, pudorosamente con un extremo del velo. En algún ejemplo como la imagen de latón dorado del Museo del Louvre, correspondiente al siglo XIII, la Virgen, sin perder la rigidez y frontalidad propia de una Majestad, sujeta con su mano el pecho que ofrece al Niño, mientras Este coge su brazo para facilitar el acercamiento¹².

En conjuntos posteriores, la inexpresividad de la Virgen da paso a una relación de ternura y acercamiento al Niño al que ofrece el pecho, tal como puede apreciarse, por ejemplo, en la imagen del relicario de Isabel de

Hungría (1320-1340, New York, The Cloisters Museum) o en la Virgen del Cabello (1331-1340, Monasterio de San Juan de Quejana)¹³.

En ocasiones, la acción no queda plasmada de modo explícito sino mediante la posición del Niño que, sentado en su regazo, busca el pecho de su Madre y pone la mano en el borde del escote de la túnica. El gesto supone una fórmula pudorosa de la representación de la Virgen de la leche, que llega a sustituir al acto del amantamiento¹⁴. De excepcional podemos calificar la Virgen de la Colegial de Saint Martene en Walcourt, sin duda una de las más bellas, vinculada al estilo parisino en torno a 1250-60. El Niño, sentado sobre su rodilla izquierda, extiende la mano derecha hacia el hombro de María mientras en la otra sujeta un pajarito. El zafiro en cabujón sobre el pecho de la Virgen se explica por la veneración y el culto a la "leche de María"¹⁵. La escasez de reliquias que pueden relacionarse con la Virgen hace que éstas sean muy puntuales, de pequeñas dimensiones en general y estén alojadas en distintas partes de la ima-

gen relicario, en el pecho, gotas de leche; en la flor de lis sostenida en la mano, cabellos, etc., dispuestas en pequeños huecos donde se ven a través de cristales o situadas bajo cabujones o piedras preciosas.

La idea de insinuar la lactancia podemos observarla, entre otras, en obras como la Virgen de la Colegiata de Roncesvalles, donde el Niño pone la mano derecha sobre el pecho de María, si bien es cierto que incluye otros matices adicionales. Esta actitud del Niño, que trata de ponerse de pie sobre la pierna izquierda de su Madre, se ha interpretado como la búsqueda de un punto de apoyo para conseguir su objetivo¹⁶ o el intento de acercarse al rostro de María para besarlo¹⁷ Además, la inserción de unos relieves en el trono viene a completar la iconografía del conjunto¹⁸. La inscripción atestigua la ejecución en Toulouse poco después de 1300¹⁹.

Entre los temas más significativos de este momento debemos resaltar las *Maternidades* en que la Virgen muestra su aspecto más humano, estableciendo una relación materno-filial de diferentes modos. Las escenas que, en ocasiones, acompañan a la imagen, facilitan la interpretación, permitiendo considerar maternidades sonrientes o gozosas y maternidades dolorosas. Las primeras se acompañan de episodios gratos en torno al grupo formado por la Virgen y el Niño. Probablemente como ejemplo podemos considerar la Virgencita del Tesoro del Museo de la Colegiata de Roncesvalles. Una imagen de madera, forrada de plata, que se sitúa en la segunda mitad del siglo XIV. La Virgen, que iba coronada, está sentada y sostiene al Niño sobre su rodilla mientras en la mano derecha lleva un ramo de flores (al parecer, no el primitivo). El trono, cubierto con un cojín, inserta en sus lados unos relieves con los temas de la Visitación y la Natividad en el dorso y la Anunciación y la Epifanía en los laterales. Esta última escena, que incluye sólo a los tres Magos, el primero de ellos arrojándose, se completa con la propia escultura. El Niño, que bendecía con su mano derecha mientras en la izquierda lleva la esfera, está girado con las dos piernas flexionadas, ligeramente inclinado hacia afuera como si estuviera esperando la visita de los Reyes.

Más frecuentes son las maternidades dolorosas en las que la expresión de María es grave, preocupada, previniendo los dolores futuros. El Niño acaricia el rostro de su madre, le sonrío, y le tiende los brazos como si quisiera alegrarla. Con frecuencia murmura al oído de la Virgen en una actitud de *santa conversación* como en el icono de Vladimir. Seguramente, fueron las obras plásticas las que desataron la sensibilidad y el sentimentalismo de autores como el Pseudo-Buenaventura que escribe *Las Meditaciones sobre la vida de Cristo* a petición de una monja de Santa Clara y sabe muy bien que lo quiere despertar sus emociones. En ellas se dice: *El Niño recostado sobre su pecho, llevaba la manita a la*

*boca y al rostro de su madre, y así parecía rogarle que no llorara más*²⁰.

Esta es exactamente la actitud que muestra una de las más bellas estatuas relicario del siglo XIV, la Virgen que Juana d' Evreux regaló a la abadía de Saint Denis en 1339 (Museo del Louvre) que, sin duda, podemos tomar como prototipo de una serie bastante numerosa. La Virgen, con ambas manos ocupadas, sólo puede responder a la actitud cariñosa del Niño con una media sonrisa y una mirada. Se trata de una imagen de devoción salida de talleres parisinos, pero pertenece también al tipo de relicario puesto que las reliquias (cabellos de la Virgen) están encerradas en la flor de lis que tiene en su mano²¹. Está realizada en plata dorada, esmaltes traslúcidos y opacos, oro, cristal, perlas, granates y vidrios azules. La Virgen, de pie, sostiene al Niño en su brazo y Este alarga la mano para tocarle el rostro. En la primera mitad del siglo XIV la indumentaria del Niño, que muestra el pecho desnudo, prepara el camino al gusto por el desnudo integral de los siglos XV y XVI. La Virgen acentúa la esbeltez de su silueta por los plegados en pisos del velo y del manto corto, dispuesto transversalmente en la cintura, así como por la caída de los pliegues en trompetilla dentro de los rasgos característicos del arte de la primera mitad del siglo XIV. El basamento apoya en pequeños leones e incluye una serie de escenas de la Infancia y Pasión de Cristo realizadas en bellísimos esmaltes. Escenas que, sin duda, pasan por la mente de María y, al ver el futuro de su Hijo, producen en su rostro esa delicada melancolía. La inscripción nos da conocer que fue una donación de Juana d' Evreux, reina de Francia y Navarra, mujer del rey Carlos el día 28 de abril de 1339²².

A la orfebrería parisina pertenecía también, probablemente, la imagen de la Virgen, cuyo paradero actual desconozco que, en su día, fue ofrecida para su compra al Instituto Valencia de D. Juan, en Madrid. Su inclusión aquí tiene un especial interés ya que pone de manifiesto un ejemplo temprano de una variante iconográfica de la denominada *Virgen del tintero*. La fotografía, conservada en el citado Museo, permite reconocer una obra de bellísima factura y, la documentación encontrada al respecto, especialmente una carta de J.J. Marquet de Vasselot, aporta otros datos de interés como su altura (0,50 m.)²³. Aunque el análisis a través de una fotografía no puede ser tan preciso como nos gustaría, la Virgen, de pie, muestra numerosos puntos de contacto con la imagen d'Evreux y, como ella, quizás se levantara también sobre un basamento, según se puede deducir de la disposición de las telas ocultando totalmente los pies. Va ataviada con túnica, manto recogido en la cadera y un velo que cubre su cabeza dejando al descubierto parte del cabello. Las marcas indican que iba coronada. Su mano derecha, inclinada hacia abajo, sostiene un tallo de flores



Fig. 11. Variante de la Virgen del Tintero. Paradero actual desconocido. Mitad del siglo XIV

o tal vez el cálamo. La cabeza, ligeramente girada, le permite observar atentamente al Niño, que lleva en su brazo izquierdo, al que mira con una expresión ciertamente melancólica. Con la mano sostiene un libro abierto en el que el Niño, siguiendo los renglones con los dedos, parece leer. Este, de formas regordetas y cabello ensortijado, muestra desnudo el torso, mientras la parte inferior del cuerpo está envuelta en una tela que forma un dobladillo horizontal sobre el vientre. Transmite perfectamente el carácter infantil.

Sin duda, nos encontramos ante una temprana representación de una variación iconográfica de las imágenes de la Virgen con el Niño en cuyo origen e interpretación no todos los autores coinciden. Se trata de la Virgen con el tintero y el Niño leyendo o escribiendo. Parkhurst sitúa su aparición hacia 1380 en los Países Bajos, probablemente en Hainaut, desde donde penetraría rápidamente en casi toda la Europa Septentrional²⁴. Para Squilbeck, el tema es algo más antiguo, hacia 1360²⁵. Según



Fig. 12. Variante de la Virgen del Tintero. Florencia. Museo Nacional de Florencia. Col. Carrand . 1380-90

Verdier²⁶, cuando el tema del Niño que escribe aparece por primera vez en estatuas de pie de la Virgen de la escuela de Tournai, a principios del último cuarto del siglo XIV, escribe en un libro²⁷. La banderola reemplaza poco después al libro. Wixom localiza la iconografía en el ambiente de la corte franco-flamenca en torno a 1400²⁸.

Algunos detalles a la hora de plasmar el tema son variables, como la inclusión de un tintero, uno de las más habituales (la imagen para el relicario Goldene Tafel en Lüneburg); el Niño leyendo y escribiendo (Virgen de Arbois, Virgen de Hal); la acción ocasional y simultánea del Niño amamantándose o cogiendo el manto de la Virgen (Virgen, en Soignies; estatuita de marfil, Museo del Louvre, París); el Niño que escribe con un clavo y tiene los otros clavos de la Crucifixión (Madonna de la Korbasse, Mainz), tal vez en relación con la oración a las cinco llagas de Cristo recitada en la región de Mayence; el Niño que tiene un jilguero, pájaro asociado



Fig. 13. *Virgen con comitente. Aix-la-Chapelle, catedral. Hacia 1360*



Fig. 14. *Virgen con comitente. Aix-la-Chapelle, catedral. Hacia 1360*

por una leyenda al camino de la cruz, que lleva en su pico el rótulo (Iglesia de los Carmelitas, Mayence, hacia 1390); etc.

Una cuestión importante es saber qué escribe el Niño. Frecuentemente el texto es indescifrable y sólo algunos son aún legibles. Las cinco inscripciones descifradas por Parkhurst²⁹ aluden a Cristo Maestro, lo que ha llevado a plantear diversas teorías que buscan su origen en textos de los místicos dominicos y franciscanos, como *Las*

Meditaciones sobre la vida de Cristo del Pseudobuenaventura, místicos flamencos o sencillamente fragmentos de los Evangelios y Epístolas. En opinión bastante difundida, la Virgen del tintero dicta a su Hijo la lista de los redimidos por su intercesión. En general se destaca el papel de María como mediadora a través de distintos signos que interpretan, probablemente bajo la influencia franciscana, una ternura humana hacia Cristo y su Madre. A menudo, las Vírgenes con el tintero son Inmaculadas Concepciones lo que parece reforzar la idea de que María ha destruido el acta que estaba escrita contra nosotros (San Pablo a los Colosenses, cap. II, v. 14). Ella, escapando al pecado original, habría preparado la liberación del género humano llevada a cabo por el Redentor. En estas ocasiones, frecuentemente, el Niño sostiene un pergamino sin que una pluma o un tintero evoque la acción de escribir, pero no existe el gesto simbólico de romperlo.



Fig. 15. *Rey David y María Reina*. Basilea. *Historisches Museum* . 1280 y 1320.

En el caso de la imagen que nos ocupa, el Niño lee en el libro que sostiene la Virgen, en una actitud similar a la imagen de boj procedente de la antigua Colección Carrand (Museo Nacional de Florencia)³⁰, que se sitúa hacia 1380- 1390 y, por su elegancia, recuerda las Vírgenes refinadas de la primera mitad del siglo XIV. Tal vez la representación tenga que ver con la educación del Niño y su aprendizaje en la lectura y escritura.

Es sobradamente conocido que las devociones ocuparon un lugar muy especial en el ámbito religioso, sobre todo a partir de un período avanzado del mundo bajo medieval, pero no lo es menos la ambivalencia de algunas piezas pues, con mucha frecuencia, la obra devocional lleva implícita la reliquia por lo que adquiere también la consideración de relicario. Esta doble función está presente en la mayoría de las obras y sin duda, en buena medida, la admiración que suscitaban en el pasado estaba vinculada a su capacidad milagrosa. Las capillas par-



Fig. 16. *Rey David y María Reina*. Basilea. *Historisches Museum* . 1280 y 1320.

ticulares se generalizaron entre la realeza y la nobleza y, además del mobiliario habitual, se llenaron de objetos de culto y devoción. Los talleres de orfebrería y esmaltería germánicos, parisinos, italianos, etc. produjeron obras de gran calidad en que la mayoría de las escenas referencian ciclos cristológicos, Infancia, Vida pública, Pasión y Resurrección, habitualmente presididos por la imagen de María. Esta imaginería está imbuida de las oraciones de la jornada litúrgica al uso entre devotos laicos. Está próxima a la que ilustran los Libros de Horas, Breviarios, Salterios, etc. Como en estos libros, los actos y pasiones de los santos desaparecen en beneficio de invocaciones a su patronazgo aislado.

Reyes, nobles, gentes de corte o, simplemente con poder adquisitivo, van a encargar obras para sus oratorios particulares y llegarán, incluso, a hacerse representar en oración, arrodillados ante el personaje sagrado. De este modo, encontramos imágenes de la **Virgen con el comitente** que, en ocasiones, son donaciones como expresión de gratitud por algún favor obtenido y, otras

veces, suponen un imperativo representativo y deseo de fama y prestigio. Su situación de inferioridad se manifiesta en el menor tamaño, en el lugar secundario que se encuentra o en la idea de subordinación³¹. En este contexto destacamos la maravillosa Virgen con el Niño del tesoro de la catedral de Aix la Chapelle, en plata parcialmente dorada y enriquecida con piedras preciosas, de hacia 1360. La Virgen de pie lleva en el centro del pecho una gran piedra, probablemente el relicario. El Niño está sentado en su brazo izquierdo en posición frontal pero gira la cabeza y extiende su mano hacia el pecho de la Virgen en esa actitud púdica de la lactancia. María sostiene un cetro en la mano derecha. A sus pies arrodillada, de pequeño tamaño, la figura de un caballero con las manos juntas en actitud de súplica, viste con armadura. Se dice que se trata de un marinero húngaro que fue salvado durante una tempestad en el mar y dio la estatua como agradecimiento al Capítulo de la Iglesia de Aquisgrán durante una peregrinación³² *Die Parler und der Schone Still 1350-1400*, Köln, 1978, p. 136. Su cabeza con cabello en media melena y barba muestra unas facciones del rostro sensiblemente individualizadas que nos hablan, posiblemente, de un retrato o, al menos, de cierta búsqueda de expresión individual fuera de las fórmulas convencionales. Este género se difundió, sobre todo a finales del siglo XIV, gracias a artistas de los Países Bajos que entraron al servicio de Carlos V en París o del duque de Berry. El primer retrato francés reconocido como tal es el del rey Juan el Bueno (Museo del Louvre, París), realizado hacia 1360. Esta pieza se sitúa en torno a esas mismas fechas por lo que estaríamos ante un ejemplo ciertamente temprano de plasmación de rasgos personales.

Dentro de esta selección de prototipos iconográficos no podía faltar la referencia a la genealogía real de Cristo como origen bíblico de la realeza, a través del pasaje del **Árbol de Jessé**. Como es sabido, se basa en la profecía de Isaías (2:1-3) que anuncia el nacimiento del Mesías: *Saldrá un brote del tronco de Jessé y una flor nacerá de sus raíces*. Los Padres de la Iglesia y los Teólogos de la Edad Media interpretan la profecía como que la vara salida de Jessé es la Virgen María y la flor es Jesús. San Jerónimo en sus comentarios a Isaías dice: *Los judíos entienden por la vara y la flor de la raíz de Jessé al mismo Señor, de suerte que en la vara se muestra el poder del que reina y en la flor su hermosura. Mas nosotros entendemos por la vara de la raíz de Jessé a la bienaventurada Virgen María, la cual no tuvo ningún tallo que le estuviese adherido, y de quien se nos ha dicho: He aquí que la Virgen concebirá y dará a luz un Hijo. Y por la flor entendemos a nuestro Salvador, el cual dice en el Cantar de los Cantares: Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles*³³.

La representación plástica del tema se cree que se

remonta al siglo XI pero es a mitad del siglo XII cuando se fija de forma definitiva en la vidriera del coro de Saint Denis, realizada en 1144 por intervención de Suger. Al principio, Cristo en Majestad ocupa la cima pero, a partir del siglo XIII, a medida que se desarrolla el culto mariano, la Virgen sustituye a su Hijo. La flor del árbol de Jessé es Ella y Jesús sólo es un niño en brazos de Aquella a quien se quiere glorificar. De este modo, puede decirse que el árbol de Jessé se convierte en árbol genealógico de la Virgen. Es a Ella a quien los artistas quieren rendir homenaje³⁴. La representación del tema adquiere diversas vertientes y, en función de la idea que se quiere resaltar, se elige una manifestación plástica u otra. Por ello, aquí, resaltaremos de forma especial la vinculación del mismo a la figura de David.

El arte cristiano enriqueció este tema ramificando el árbol genealógico, en particular según el relato de San Mateo a partir de David, hijo de Jessé, poniendo de relieve la ascendencia real de Cristo. Al comienzo de su evangelio (1:1-17) se lee: *Libro de la generación de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham Jacob engendró a José, el esposo de María, de la que nació Jesús, llamado Cristo*. No obstante, a través del relato de San Lucas (1: 32- 32), el **Árbol de la Familia de la Virgen** comienza por David, porque es el antepasado que nombra el Arcángel en el momento de la Anunciación: *... El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre, reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin*. Estas palabras confirman que María era la heredera del trono de David, con derechos reales de sucesión que, gracias a su virginidad, pudo transmitirlos a su Hijo y darle una situación jurídica con la que quiso Dios contar para fundar su reino en este mundo. La realeza de Cristo tiene un fundamento jurídico en la realeza que su Madre le confiere por este excepcional nacimiento virginal³⁵. Esta interpretación presupone que María pertenecía a la casa de David, cuando en realidad era José y éste no era el padre natural de Jesús.

Esta exaltación de la Virgen está estrechamente relacionada con la doctrina de la Inmaculada Concepción. El **Árbol de Jessé**, imagen de la estirpe de los reyes de Judá, del cual surge la Virgen sin mancha, se convertirá en uno de los símbolos preferidos de la Inmaculada³⁶. En el Apocalipsis (12,5) es presentada como la madre de un hijo que debe gobernar todas las naciones con mano de hierro. En palabras de San Bernardo: *Germinará una vara del tocón de Jessé y de su raíz brotará una flor, así deja representada a la Virgen en la vara y a su parto en la flor. En el texto de Isaías debes descubrir al Hijo en la flor y a la Madre en la vara, porque esta floreció sin semilla y la Virgen concibió sin varón. Y si cuando germinó la flor no se quebró la vara, tampoco el parto sagrado lesionó la pureza de la Virgen*³⁷.

Un encanto especial y una rica iconografía tiene la pieza elegida para ilustrar este tema en su vertiente mariana, mediante una representación, ciertamente excepcional, que destaca el papel de **María Reina**. Se trata de una estatua en oro del rey David (21,6 cm. incluyendo la corona), en el Historisches Museum de Basilea, que se sitúa hacia 1280 y 1320. La figura de David, en torso, va envuelta en un manto, coronada, y muestra como rostro un camafeo de sardonice antiguo con una cabeza de Medusa. Parece que en la transformación de 1320, momento de la donación a la catedral, las dos manos fueron forzadas y colocadas en la posición actual, con el fin de sostener la inscripción grabada en mayúsculas de esmalte rojo. La figura fue incorporada a la estructura de torre bajo la que hay una abertura con un mecanismo de cierre, añadido con el tiempo, que la convierte en una estatua relicario. Parece ser el resultado de tres campañas diferentes. La propia figura y la Virgen con el Niño de pie, probablemente datan de fines del siglo XIII. Fue reformada en 1320, después de su entrada en el Tesoro y al siglo XV corresponden la corona y el zócalo de madera esculpido³⁸. En origen, se supone que en la mano derecha llevaba la imagen de la Virgen con el Niño y con la izquierda sostenía el camafeo italiano del siglo XIII, que representa un león. Hacia 1320, la imagen de la Virgen con el Niño fue colocada encima del camafeo con el león. A comienzos del siglo XIV, fue donada a la catedral por Maestro Johannes, médico del duque Leopoldo I de Austria³⁹.

En su estado actual, David cobija, entre sus brazos extendidos, una figura en oro de la Virgen, de pie, coronada, en actitud frontal, que sostiene en su brazo izquierdo al Niño, en su calidad de descendientes de la casa de David. A los pies de la Virgen, el camafeo italiano del siglo XIII, figura un león que simboliza la raíz de David. Entre los títulos mesiánicos citados en el Apocalipsis (5,5) aparecen el León de la Tribu de Judá y el Retoño de David: *Pero uno de los ancianos me dice: < No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos.>*. Por debajo, una inscripción, que David sujeta con sus manos, reza: DAVID + REX + MANV+ FORTIS+ ASPECTV +DESIDERABILIS+ ECCE+ STIRPS+ MEA+ ET+ SAL(VS) + MV(N)DI +QUA(M) + DIVINIT(VS) + P(RO)PH(ET)AVI, en traducción literal: *David Rey, poderoso por su mano y deseable/añorado por su aspecto, he aquí mi stirpe y salvación del mundo: que maravillosamente he profetizado.* (Rey David, de fuertes manos, y fortuita visión- declara- He aquí mi descendiente, el Salvador del mundo, que, con divina inspiración Yo he profetizado).

Como puede verse, David presenta a la Virgen y al Niño como miembros de su familia, en calidad de Reyes. De este modo fue profetizada por El, su antepasado, en

el Salmo 44 (10-17), al describir las Bodas del Rey incomparable, es decir el Mesías: ... *Desde palacios de marfil laudes te recrean. Hijas de reyes hay entre tus preferidas; a tu diestra una reina con el oro de Ofir. Escucha, hija, mira y pon atento oído, olvida tu pueblo y la casa de tu padre , y el rey se preñará de tu belleza. El es tu Señor, ¡postrate ante él! La hija de Tiro con presentes, y los más ricos pueblos recrearán tu semblante. Toda espléndida la hija del rey, va adentro, con vestidos en oro recamados; con sus brocados es llevada ante el rey. Vírgenes tras ella, compañeras tuyas, donde él son introducidas; entre alborozo y regocijo avanzan, al entrar en el palacio del rey. En lugar de tus padres, tendrás hijos; príncipes los harás sobre toda la tierra*⁴⁰. Esta Reina, como la esposa del Cantar de los Cantares, en sentido literal y alegórico, representa a la Iglesia y de una manera especial a María, miembro más eminente de la Iglesia.

La realeza de María se encuentra en la Sagrada Escritura y en la Tradición. En el Antiguo Testamento, la Muy Santa Virgen ha sido profetizada y representada como Reina. En el Nuevo Testamento es saludada como Reina. Además, fue prefigurada de una manera especial por Betsabé, madre del rey Salomón, y por Ester, esposa de Asuero (Tercer Libro de los Reyes 2, 19-20). En el siglo VII surgen los panegiristas de la realeza de María, sobre todo con motivo de la fiesta de la Asunción. Entre ellos es, probablemente, San Modesto de Jerusalem (+ hacia 634) el primero que aplica a la Santa Virgen las palabras del Salmo 44: *Adstitit regina a dextris tuis* (v.10) y la llama *Soberana de los mortales, Nuestra Soberana o Soberana, Madre del Señor*⁴¹. Los dos títulos fundamentales de la Realeza de María son su maternidad divina y la corredención. Es Reina porque es la Madre y la Esposa del Rey de reyes.

Sin duda se trata de una interpretación del Árbol de Jessé que busca destacar la naturaleza regia del Mesías, haciéndole descender directamente de la familia real de Israel. Esta idea viene avalada también por la inclusión de otro rey, Ezequías, entre los profetas de la base. Esta, de forma poligonal, se decora con placas de esmalte traslúcido que incluyen a los profetas: Ezequiel, Daniel, Jeremías, Isaías y Eliseo, y, a Ezequías, decimocuarto rey de Judá que, desde su llegada al trono, siguió los consejos de Isaías. Completan la representación en una alusión clara a antepasados que han profetizado la venida de Cristo. Los esmaltes debieron realizarse en Basilea si bien se ha destacado la influencia de Constanza.

Por otra parte, el hecho de que se trate de un regalo del médico de Leopoldo I, a quien, tal vez, hubiera llegado a través del propio emperador, pone de manifiesto la vinculación con el poder real terrenal, algo frecuente desde Saint Denis. Suger, que necesitaba ensalzar la dinastía de los Capetos, para lo que no escatimó recursos, incluyen-

do los literarios, recurre a una *metáfora visual*⁴² y sitúa presidiendo la iglesia panteón de los reyes franceses, desde la capilla dedicada a la Virgen, al Rey de Reyes que bendice a sus representantes políticos en la tierra. Es interesante recordar la naturaleza y el destino del monumento. Una basílica real, símbolo de la monarquía francesa que guardaba los *regalia* y las tumbas de los reyes capetos⁴³.

Ya las letanías de los siglos VIII al XII en los reinos francos, y los cantos litúrgicos, especialmente usados en las ceremonias de coronación, repiten con frecuencia el canto *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*, en el que Cristo es considerado como un conquistador militar victorioso. Desde la época de Carlomagno esta forma litúrgica fue empleada para exaltar al soberano terrenal, al papa, a algunos príncipes y al ejército. Asimismo, en las monedas carolingias aparece la inscripción *XC. VINCIT. XC. REGNAT + KAROLVS MAGNVS IMPERAT*⁴⁴. De forma análoga, tal vez aquí se trate de un referente simbólico a la dinastía reinante ya que la mayoría de las monarquías buscaron una *renovatio* del imperio carolingio

El tema del Árbol de Jessé parece tener sus orígenes en un drama litúrgico, el famoso *Drama de los profetas de Cristo*. De tal modo, el día de Navidad en muchas iglesias, se veía desfilar cierto número de profetas. Venían unos detrás de otros, a anunciar la llegada del Salvador recitando un verso sacado de sus libros. Entre los profetas que aportan testimonio destaca, en todas las versiones, Isaías⁴⁵. No sería de extrañar que el texto que porta la estatuita de David fuera el que figuraba en su filacteria.

Probablemente también el texto de la *Leyenda Dorada* contribuyó a la difusión del tema en su vertiente daviniana. La Iglesia en las siete antifonas que se cantan en los siete días que preceden inmediatamente a la Navidad, alude a las graves enfermedades que Cristo

vino a curar y solicita el remedio para cada una de ellas. En la tercera antifona, se exclama: *O radix Jesse, ¡Oh retoño de Jesse! Ven a liberarnos!, No tardes*. En la cuarta antifona se pide: *O clavis David, ¡Oh llave de David!, Ven y sacanos de esta cárcel en la que permanecemos encerrados, envueltos en sombras y tinieblas de muerte!*⁴⁶

Aunque en proporción notablemente inferior y con menor refinamiento, imágenes de orfebrería de la Virgen con el Niño aparecen fuera del ámbito francés y de la Europa del Norte en otros países como Portugal o España. Un buen ejemplo es la imagen de trabajo portugués o peninsular correspondiente al primer cuarto del siglo XIV, procedente del Monasterio de Santa Clara-a-Velha, en Coimbra (Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra), que muestra características similares a la escultura en piedra de la zona. Perteneció a la reina Santa Isabel (nacida en 1270, su testamento es de 1327), esposa de don Dinis e hija de Pedro III el Grande y Constanza, integrante por tanto de la Casa de Aragón, canonizada por Urbano VIII en 1625. La imagen de la Virgen de pie y frontal lleva al Niño sentado en su brazo izquierdo mientras extiende el derecho a lo largo del cuerpo y porta en su mano un tallo donde probablemente iría una flor de lis. La túnica va decorada con rombos dorados que encierran aves y motivos vegetales, similares a los tejidos italianos de la época. En la cintura hay esmaltes con los blasones de Aragón y Portugal. El manto se sujeta por un gran broche con cabujones. El Niño lleva en su mano una paloma y mientras extiende el brazo derecho hacia el pecho de la Virgen, donde una puertecita cierra el relicario. El grupo apoya en una plataforma circular sobre leones. Sus dimensiones son excepcionales, 91,5 cm. y, según la tradición, formaría parte de un grupo de objetos que doña Isabel destino para que fuesen usados por las novias "de su casa" en el día de su boda⁴⁷.

NOTAS

1. A.ERLANDE BRANDENBURG, *La Conquête de l'Europe 1260- 1380*. Paris, ed. Gallimard, 1987, p 278
2. E. CHARTRAIRE, "La Vierge de la cathedrale de Sens", en *Bulletin Archeologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1912, p. 282
3. Ha habido varios intentos de clasificar y ordenar estas imágenes de la Virgen. Entre otros:
L. LEFRANÇOIS- PILLION, "Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIVe siècle", en *Gazette des Beaux Arts*, 1935, XIV, pp. 129- 149; 204-223.
W. H. FORSYTH, "Mediaeval statues of the Virgin in Lorraine related in type to the Saint Dié Virgin", en *Metropolitan Museum Studies*, vol. V, 1934-36, pp. 235-258
Idem, "A Mediaeval Statue of the Virgin and Child", en *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*. Nov. 1944, pp. 84-89
Idem, "The Virgin and Child in French fourteenth century Sculpture. A method of classification", en *The Art Bulletin*, Sept. 1957, pp. 173- 182.
Las variantes analizadas pueden aplicarse a las esculturas en metal pero con la dificultad adicional de la diferencia numérica.

- P. QUARRE, "Les statues de la Vierge a l'enfant des confins burgondo-champenois au debut du XIVe. siècle", en *Gazette des Beaux Arts*, 1968, pp. 193-204
- M. MERAS, "Notes sur la sculpture gothique en el Languedoc, en *Bulletin Archeologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1973, nº 9, pp. 1- 28
4. E. SOLMS. y W. WITTERS, *Vièrges gothiques et de la premiere Renaissance*. Zodiaque, 1975, p.191.
5. R.de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'epoque gothique*.Paris, 1927, t. 2, p.415.
6. H.P. HILGER, "L'orfèvrerie et la miniature au 14e. siècle", en *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 389.
7. M^a L. MARTÍN ANSÓN, "La continuidad de imágenes-estatuas de la "Theotokos" en la orfebrería del siglo XIII", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*.Barcelona, 2001, pp. 495-508
8. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988, pp. 210-214.
Idem. "Las imágenes de la Virgen en la escultura" en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*. León, 2001, pp.415-417; 433-434; 436-437.
C. FERNÁNDEZ LADREDA, y C. GARCÍA GAÍNZA, *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona 1994, pp.65-66
M. de ORBE, en *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, Pamplona, 1987, p. 33.
9. ROUET DE JOURNAL S. J. "Marie et l'icongraphie russe" en *Maria. Etudes sur la Sainte Vierge*, Paris, 1952, t. II, pp. 458-460
F. GALVÁN FREILE, "Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a J.Yarza Luaces*. Barcelona, 2001, pp.125-137
10. CHARTRAIRE, *op. cit.*, 1912, p.283
11. Abbé TEXIER, "Images de la Sainte Vierge", en *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chretiennes*.T. 27 de la Encyclopedie Theologique, 3^a ed. Paris, 1856, col.1042-1045.
12. J. de BORCHGRAVE D'ALTENA, "Madones en Majesté", en *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*.t. XXX, 1961, pp.60-63
13. S. MIHALIK, "Problems concerning the altar of Elizabeth, Queen of Hungary", en *Acta Historiae Artium*, X, 3-4, 1964,pp. 247-298
M^a L. MARTÍN ANSÓN, "El Cardenal D. Pedro Gómez Barroso y el relicario de la Virgen del Cabello", en *Goya*, nº 282, 2001, pp. 145- 155
14. M. TRENS, María. Iconografía de la Virgen en el arte español, Madrid, 1947, pp. 461-474, 607-610.
15. Ver al respecto : E. STEINGRÄBER, "Beiträge zur Gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs", en *Pantheon*, XX, 1962, pp.158, 161. L'Europe gothique XII- XIV e. siècles, Paris, 1968, nº 414, 267. Rhin- Meuse. Art et Civilisation 800-1400. Cologne- Bruxelles, 1972, p. 390.
16. J.J. MARQUET DE VASSELLOT, "Le Trésor de l'abbaye de Roncevaux", en *Gazette des Beaux Arts*, XVIII, 1897, p.214
17. J. CLAVERIA ARANGUA, *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra*, Madrid, 1942, t. I, pp.419-421
18. En los laterales, dos ángeles con grandes candelabros provistos de cirios, como en otras ocasiones, flanquean a la Virgen. En la parte posterior, San Miguel alanceando al dragón reproduce en su escudo las armas de la Orden de Roncesvalles en tanto que la presencia de San Pedro podría explicarse por ser el protector de la Cofradía fundada por el Obispo D. Sancho Larrosa.
19. M.C. HEREDIA, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*. Pamplona, 1986, pp. 9-10
E. TABURET- DELAHAYE, "L' Orfevrerie au poinçon d' Avignon au XIVe. siècle", en *Revue de l' Art*, nº 108, 1995, p. 18
20. E. MALE, *L'Art Religieux du XII au XVIII siècle*. Paris, 1945. Ed. Esp. 1952, p. 106
21. Numerosas iglesias poseían reliquias capilares insertas en imágenes preciosas de plata como Angers, Laon o Toulouse e incluso en oro macizo esmaltado, como una Virgen sentada ofrecida al tesoro de Chartres en 1404 por el Duque de Berry. Un inventario del Tesoro de Notre Dame de Paris, en 1343, menciona la donación de una de estas estatuas, parecida a la de Evreux, por el canónigo Eustache de Conflans.. M. VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Paris- Grenoble, 1954, p.148
22. GABORIT-CHOPIN, *Le Trésor de Saint Denis au Musée du Louvre*. Paris, 1995, p.71. Ver también; M.M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age occidental*, Friburgo, 1972, p.256, cat. 206.
23. La documentación encontrada en el Archivo del Instituto Valencia de D.Juan de Madrid además de la fotografía incluye dos cartas. Una de Platón Páramo, diputado provincial de Oropesa (Toledo), de fecha 12 de enero de 1916, a D. Guillermo de Osma. Dice que se trata de una Virgen de plata sobredorada que está en Toledo pero no da el nombre del dueño y dice que pide 50.000 ptas.
- La segunda carta es muy interesante ya que corresponde a una autoridad como Marquet de Vasselot quien aporta algunos datos más. Con fecha de 24 de enero de 1916,va dirigida igualmente al Conde de Valencia de D. Juan. Dice que esta Virgen de 0.50 cm. alto le fue aportada en el mes de agosto de 1912 por un comisionista parisino, M. Brunet, que a menudo tiene, en comisión, objetos procedentes de España. Según él perteneció a la capilla de una *fondation* de la provincia de Cádiz y paso por herencia en el siglo XVIII, a la familia del Marqués de Casa la Iglesia. En 1912 pertenecía a D. Emilio Rancés y de la Gandara, marqués de Casalaiglesia, nieto del antiguo embajador en Londres. Pide primero 60.000 ptas., después 35.000 ptas, después mucho menos. Se cuestiona que el Niño este rehecho.
- Según los datos consultados, Emilio Rancés de la Gándara, periodista , fue redactor de *El Tiempo* en 1895 y de *La Correspondencia de España* en 1899 y colaborador de la *Revista Teatral*, de Cádiz en 1898. Perteneciente a la *Asociación de la Prensa* desde 1895. Su padre, Guillermo Rancés y Esteban había heredado el título de Marqués de Casa La Iglesia en 1897 (título creado en 1795) y fue uno de los más fieles adictos a la política de Francisco Silvela. Su abuelo, Manuel Rancés y Villanueva (+1897), político y diplomático, ocupó entre otros muchos cargos el gobierno civil de Cádiz y fue embajador en Londres. La relación con D. Guillermo de Osma debió ser importante puesto que una fotografía de D. Manuel se conserva entre las fotos personales de la familia de los Condes de Valencia de D. Juan. Heredó en 1897 el título de Marqués de Casalaiglesia. Fue redactor de *La Epoca*, corresponsal de varios periódicos de las provincias y director de *La Libertad* (1892), vicepresidente de la Asociación de la Prensa subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública. Puestos al habla con el descendiente, a quien agradecemos su amabilidad, nos ha manifestado su desconocimiento sobre el paradero de la imagen.

24. CH. PARKHURST, "The Madonna of the writing Christ Child", en *The Art Bulletin*, 1941, pp.290-306. La difusión se produce en dos fases. Hacia 1400 se extienden dos interpretaciones; en la escultura, una Virgen de pie y en la miniatura, una Virgen sentada. Hacia 1450 el tema es conocido en casi toda Europa y se empieza a abandonar a raíz de las prescripciones eclesíásticas inspiradas en el movimiento de la Contra- Reforma. Ha buscado el origen del tema en los escritos de los místicos dominicos.
25. J. SQUILBECK, "La Vierge à l'encrier ou à l'Enfant écrivant", en *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'art*, vol. 19, 1950, pp.125-140. Respecto al origen del tema se gira hacia los místicos flamencos, aunque considera que si bien las meditaciones de los místicos pueden haber suscitado nuevos temas, las leyendas se crean según el proceso inverso, alrededor de una imagen anormal que se trata de explicar por un milagro.
26. Ph. VERDIER, "La Vierge à l'encrier et à l'Enfant qui écrit", en *Gesta*, vol. 20, 1981, pp.- 247-256
27. Ver al respecto: R. DIDIER ; M. HENSS ; A. SCHMOLL " Une Vierge tounaisienne a Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie", en *Bulletin Monumental*, 1970, t. 128.1, pp. 93- 113.
28. WIXOM, "An Enthroned Madonna with the Writing Christ Child", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1970, pp.286-302. Señala como la más famosa la representación datable en torno a 1390 en las Trés Belles Heures de Jean de Berry, en Bruselas.
29. PARKHURST, *op.cit.* 1941, p. 304 . Dos corresponden al Padre Nuestro (Mateo 6:9-13) (MS. flamenco, Bruselas, en torno a 1400-1405, Antigua Col. Pouillier- Ketele y MS. Fr.926, Paris Bibl. National, fol.2, fechado en 1406), la tercera reza *Ego sum lux mundi et via veritatis* (Juan 8:12, Roma, Col. Privada), la cuarta da un texto similar en alemán (Berlín, Deutsches Museum, copia según Conrad von Soest, hacia 1420) y la quinta dice *Discite a me, quia mitis sum, et humilis corde...* (Mateo 9; 29, Luis Morales?, London Art Market).
30. "La Collection Carrand au Musée National de Florence", en *Les Arts*, Août 1904, fig. 68
31. J. YARZA LUACES, "El retrato medieval: la presencia del donante", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p.71
32. F. BOCK, *Karl's des Grossen Pfalzkapelle und Ihre Kunstschätze*. Cöln und Neuss, 1864, p. 48-50. Agradezco a Herta Lepie el envío del texto ERLANDE BRANDENBURG, *op. cit.* Paris, 1987, p. 284
33. TRENS, *op. cit.* 1947, p. 98
34. Ver respecto al tema del Árbol de Jessé entre otros: J. CORBLET, " Étude iconographique sur l' 'Arbre de Jessé", en *Revue de l'art chrétien*, t. VI, 1860, pp.49-61; 114-125 y 170-181. E. MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1922. A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London- Oxford, 1934.
35. M. TRENS, *Vida y Leyenda de la Virgen a través del arte español*. Barcelona, 1954, p.13
36. L. REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*. Paris, 1957. Trad. Madrid, 1996, t.I, vol.2, p.144
37. SAN BERNARDO, "In Laudibus Virginis Matris", en *Obras completas*, edición bilingüe, B.A.C. Madrid, 1983- 1988, t.II, p.621
38. D. EGGENBERGER, "Goldene König David-Figur", en *Ausstellungskatalog: Der BaslerMünsterschatz*. Historisches Museum Basel (Hg). Basel, 2001, pp. 37-42
- S.A. "Statuette of King David", en *Ausstellungskatalog: The Treasury of Basel Cathedral*.The Metropolitan Museum of Art. New York 2001, pp.101-102
- S.A. "Goldene König David-Figur", en *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*.Band II. Basler Münsterschatz. Basel, 1933, pp.165-168
- S.A. "Das goldene König-David-Bild" en, *Erlesenes aus dem Basler Münsterschatz*.Schriften des Historischen Museum Basel, Basel, 1990, pp. 50-51
- Agradezco esta información a Nicole Eller del Historisches Museum de Basel.
39. En *Europäische Kunst um 1400*. Wien, 1962, p.418 se relaciona con Leopoldo III y se sitúa antes de 1386, fecha de la muerte de éste en la batalla de Sempach
40. Según algunos, este Salmo sería un canto profano para las bodas de un rey israelita. Salomón, Jeroboam II o Ajab. Pero la traducción judía y cristiana lo interpreta de las bodas del Rey Mesías con Israel (figura de la Iglesia) y la liturgia, a su vez amplía la alegoría aplicándolo a la Virgen María y a las Vírgenes. Anotación hecha al Salmo en la *Nueva Biblia de Jerusalén*.. Bilbao 1978, p.754
41. Ver al respecto: G.M. ROSCHINI, "Royauté de Marie", en *María. Etudes sur la Sainte Vierge*. Paris, 1949, t.I, pp.603-618
42. M. POZA YAGÜE, "Santo Domingo de la Calzada- Silos- Compostela. Las representaciones del Árbol de Jesé en el Tardorrománico Hispano: particularidades iconográficas", en *Archivo Español de Arte*, nº 295, 2001, p. 305
43. M.L. THEREL, "Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. A propos de l' Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint Denis", en *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe- XIIIe siècle*, nº 2, 1963, p. 152.
44. J.R. JOHNSON, "The Tree of Jesse Window of Chartres: *Laudes Regiae*", en *Speculum*, vol. XXXVI, nº 1, 1961, p.4
45. MALE, *op. cit.* 1922, p.171
46. S. de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Ed. Madrid, 1982, vol. 1, p. 24
47. L.M. CARDOSO ROSAS, "La Virgen con el Niño" en *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la Monarquía*, Madrid, 1992, pp. 216-217

El debate sobre la imagen en la España del siglo XV: judíos, cristianos y conversos*

Felipe Pereda

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Este artículo analiza la polémica de la imagen religiosa en la España del siglo XV y edita dos textos fundamentales para su reconstrucción: sendos capítulos apoloéticos de las obras del fray Alonso de Espina y del converso Pablo de Santa María, los cuales demuestran la ausencia de un criterio homogéneo en un momento en el que las imágenes jugaron un papel importante en el enfrentamiento religioso.

ABSTRACT

This article analyzes the polemic on religious images in Spain during the XVth century, and edits two nuclear texts for its reconstruction: two chapters from the apologetic works of Fr. Alonso de Espina and Pablo de Santa María. These texts represent opposite attitudes toward the "image problem" in a moment when images became a major issue of the religious conflict between jews, "conversos" and old christians.

En 1480 comenzó a circular por Sevilla un libelo anónimo redactado por un converso renegado en el que se acusaba violentamente a los cristianos de prácticas impiadosas. Al parecer, en su escrito, aquel judío sevillano se ratificaba en los mandamientos de la ley judía e incitaba a la comunidad conversa a retomar las costumbres de sus hermanos de raza. No hemos conservado este documento, pero a juzgar por lo que podemos deducir de la contestación que se apresuró a escribir fray Hernando de Talavera, una de las acusaciones que más peso tenía en

su argumentación era la denuncia de que los cristianos incurrieran en el pecado de idolatría. Las formas piadosas de los cristianos -el culto a los santos, las procesiones a los santuarios y la guarda y veneración de imágenes religiosas- eran, según este criptojudío, una herencia idólatra de los gentiles.

El folleto del converso respondía a su vez a la nueva presión a la que había tenido que enfrentarse la comunidad conversa sevillana, donde no tardaría en instalarse el primer tribunal de la Inquisición. Los orígenes del con-

* Agradezco a Inmaculada Rodríguez la revisión, tanto de mi edición de los textos de Fray Espina y Pablo de Santa María, como de las traducciones de los mismos que se ofrecen a lo largo de este artículo.

flicto se remontan algunos años, hasta 1477-78, cuando durante su visita a Sevilla, los reyes quedaron desagradablemente sorprendidos al comprobar cómo la comunidad de los conversos apenas ocultaba su fidelidad a las prácticas de la abandonada religión mosaica, lo cual les determinó a emprender una tarea de catequización en la ciudad. El arzobispo de Sevilla, a la sazón el cardenal Pedro González de Mendoza, y el confesor de la reina, el ya citado fray Hernando de Talavera, él mismo converso, y heredero de la tradición evangelizadora más moderada que en la generación anterior habían protagonizado, entre otros, los burgaleses Pablo de Santa María y Alonso de Cartagena o su propio hermano jerónimo fray Alonso de Oropesa, fueron los encargados de esta primera fase indulgente de evangelización que no tardaría en verse frustrada, entre otros motivos por la aparición del libelo del que ahora nos ocupamos.

Una de las medidas adoptadas por los encargados de vigilar la tibia religiosidad de una parte de la sociedad sevillana, fue la publicación de unas "Ordenanzas"; éstas fueron redactadas por Talavera y aprobadas acto seguido por Mendoza, quien las mandó clavar en las puertas de las iglesias¹. Uno de sus capítulos estaba dedicado íntegramente a las imágenes y constituye un documento excepcional del apoyo político de las autoridades religiosas y de los monarcas a la extensión de la imagen de devoción privada como prueba de la ortodoxia católica. Los reformadores ordenaban que los habitantes de Sevilla guardasen imágenes en sus casas:

"Yten, porque es cosa razonable que las casas de los fieles cristianos sean munidas y guardadas de la memoria de la pasión de nuestro Redentor Jesucristo y de su Bendita Madre, queremos y ordenamos que cada fiel cristiano tenga en la casa de su morada alguna imagen pintada de la cruz, en que nuestro Señor Jesucristo padeció, y algunas imágenes pintadas de nuestra Señora o de algunos santos o santas, que provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción" ?

Medidas como la que acabamos de copiar fueron las que desbordaron la paciencia de algunos judaizantes y decidieron a aquel cristiano nuevo, o mejor apóstata, a escribir el libelo anónimo. Hemos perdido aquel escrito, pero sí conservamos la contestación que provocó de forma inmediata. En unos pocos meses Fray Hernando de Talavera tenía lista la réplica. La *Católica Impugnación* no fue impresa hasta 1487³, pero empezó a leerse mucho antes entre sus destinatarios más inmediatos: los judíos y criptojudíos sevillanos. De acuerdo a su propio testimonio, Talavera tuvo conocimiento del libelo en 1481 por mediación de la propia reina, quien se lo hizo llegar cuando él se

encontraba en el Monasterio del Prado en Valladolid⁴ y ese mismo año ya tenía preparada la contestación, que suponemos circularía por Sevilla con la misma celeridad que lo había hecho el panfleto difamatorio de su contendiente.

Buena parte de la *Católica Impugnación* está dedicada a la espinosa cuestión de la imagen, donde Talavera, además, recoge y refuta las acusaciones del libelo. Por Talavera sabemos que aquél, además de soportar su argumentación en que Cristo mismo había sido el primer converso, atacaba las prácticas más arraigadas de la población cristiano-vieja sevillana, y en particular las que habían salido reforzadas con las ordenanzas; llamaba "ídolos" a las imágenes de devoción y calificaba las iglesias de los cristianos de "casas de ídolos y osarios para muertos", sumando capítulos en los que, con un tono abiertamente saduceo, se execraban además las prácticas funerarias de los cristianos, tan relacionadas por otro lado con la proliferación de la imagen en la sociedad urbana de la alta Edad Moderna.

La réplica de Talavera es contundente en lo que se refiere a la refutación de los argumentos del converso pero, paradójicamente tal vez, resulta ambigua en su defensa de la adoración de las imágenes. Por una parte, reconocía que en ello "verdad es que puede aver y de hecho hay en esto muchas burlas y mucho sacadinerio"-lo que le aproxima a una sensibilidad que no tardarán en retomar los erasmistas- pero al mismo tiempo desarmaba a su adversario con un arsenal de razones que explicaban, justificaban y a la postre exigían como necesarias, estas mediaciones de la fe.

Cinco capítulos completos de su libro se concentran en las imágenes, los que llevan los números 27, 28, 29, 53 y 54. Talavera comenzaba rebatiendo cualquier paralelo con la idolatría pagana, pues "... la iglesia no adora a aquellas imágenes, agora sean de pincel, agora de bulto, quier sean de palo, quier de piedra, quier de algún metal, ni adoran las personas, que por esas son ideadas, imaginadas y representadas, como las adoraban los paganos idólatras y necios gentiles", sino que los cristianos "tenemos y honramos las imágenes porque nos reducen a la memoria y nos representan a aquellas personas y cosas, cuyas imaginaciones son, y nos recuerdan de ellas"⁵. Talavera se apoyaba en la distinción clásica de Santo Tomás, que veremos luego, entre la adoración al objeto en sí, y su adoración en tanto que imagen de otra cosa, entendiéndolo que los cuadros o esculturas, del material que fuesen, no son sino "medianeros e intercesores" entre el cristiano y la divinidad⁶.

El segundo de sus argumentos ya no es meramente defensivo. El Prior del Prado recordaba al converso que los judíos también habían tenido imágenes, testimoniando el Antiguo Testamento multitud de ocasiones en las que Yahveh había ordenado explícitamente su construc-

ción (como la serpiente de bronce) o bien había sido honrado con ellas en la decoración del Templo, donde Dios mismo determinó “que hobiese imágenes y figuras en su tabernáculo y .. y que les fuese hecha reverencia y mucho acatamiento”, y así, el rey Salomón “cuando edificó el templo, puso muchas imágenes de querubines y otras figuras, entalladas en las paredes y puertas de aquel muy solemne edificio y puso doce imágenes de bueyes, que sustentan la gran bacina o tina, llamada mar, en que se lavaban los sacerdotes a las puertas del templo”⁷. Además, aunque Talavera compartía sin condiciones que “Dios nuestro señor no tiene cuerpo, ni cosa corporal en su propia esencia”, también era verdad que en varias ocasiones se había aparecido a los profetas pintándose en su “imaginación”, de modo que no podía ser “inconveniente ni especie de idolatría que agora sea pintado o esculpido, como si toviere cuerpo en su propia esencia”.

El confesor de la Reina insistía una y otra vez en que las imágenes son memoria de los santos, simples mediadores entre dos realidades inconmensurables⁸. Ahora bien, ¿ninguna de ellas? Talavera era perfectamente consciente del diferente estatus que tenían las imágenes de acuerdo a la formulación escolástica. Por ello, aunque es verdad que Dios “parece claramente que no vedó del todo las imágenes y figuras, mas que vedó solamente que nos las honremos como dioses”⁹, y por lo tanto “cesante la tal adoración cesa la prohibición”, también es igualmente cierto que, aunque “[el cristiano] no adora a ninguna de ellas”, esta regla tiene una excepción: “la de nuestro redentor, Jesucristo, o a la que figura y representa a la esencia divinal o a cualquiera de las personas de la Santísima Trinidad o la figura de la santa cruz, en que obró el misterio de nuestra Redención”¹⁰, y estas mismas “[no] por sí mismas, como si toviere en sí alguna divinidad, mas por respecto de aquel Dios verdadero, uno y trino, cuyas imágenes son y a quien es debida toda adoración”.

Más adelante precisaremos en qué consiste esta sutil diferenciación que al mismo tiempo admite y reconduce la adoración de ciertas imágenes privilegiadas. Lo cierto es que Talavera juega comprometidamente en una situación de la que es juez y parte. Pues si por un lado admitía que en algunas ocasiones las imágenes eran objeto de prácticas poco convenientes, por otra debía justificar la completa ortodoxia, y aun necesidad, de su tenencia y uso. El caso más elocuente se presenta en la acusación que, a propósito de la “ordenanza” del Cardenal Pedro González de Mendoza que hemos comentado más arriba, lanzara el converso contra las imágenes milagreras. La respuesta de Talavera es contundente, y merecedora de citarse por extenso:

“También ha este necio por inconveniente que se diga que la imagen ríe y que llora y que suda.

Verdad es que puede haber y de hecho hay en esto muchas burlas y mucho sacadinero, pero bien es posible que ría y llora y suda y hable, que es más, y se mueva y se absente presente, entendiéndolo todo esto sanamente; digo sanamente, porque las imágenes no ríen, ni lloran, ni hablan propiamente, como estas operaciones sean operaciones propias del hombre, mas hacen o padecen las imágenes actos y obras semejantes a estas operaciones y pasiones”¹¹

Qué “operaciones” análogas a las de las de reír o llorar hagan las imágenes no queda completamente claro del largo discurso que sigue. Fray Hernando se refiere a aquellos signos milagrosos de la presencia de Dios en la historia, desde la zarza ardiendo, el vellocino de Josué al que no podía mojar la lluvia, o el repentino temblor de la tierra el día de la muerte de Cristo; signos que son “memoriales” vivos del poder de Dios y de la reverencia que le es debida. Tomando el efecto por la causa, el jerónimo reconoce el poder emotivo depositado en las imágenes de devoción, el cual, como se deduce de su defensa del libelo, estaba directamente relacionado con el nuevo ilusionismo pictórico de la pintura de devoción privada. En un párrafo que contiene un interesante testimonio de la recepción de la nueva moda pictórica, y del creciente interés por la excelencia artística de las imágenes, Fray Hernando se ratifica en la importancia de la calidad ilusionista de la pintura, si no en la virtud parasacramental¹² de la imagen, sí en la bondad de su representación: “Piensa este necarrión [el autor del libelo] que es grande inconveniente escoger de hacer nuestra oración ante las imágenes mejor pintadas y más adornadas, mas no es inconveniente, ni yerro alguno, porque esto no se hace creyendo que aquella imagen, mejor pintada, tenga más virtud que las otras, más porque naturalmente huelga nuestro entendimiento en lo mejor y más apto, y como todo el bien que la imagen tiene, cualquier que ella sea, consista en representar bien aquello que representa, cuanto mejor lo hace, tanto más aplice, como los que se miran en espejo quieren y escojen aquel que hace mejor cara”¹³.

Es sencillo leer entre líneas, para descubrir algo de verdad en las acusaciones de su contrincante de dialéctica. No resulta difícil compartir que los castellanos y sevillanos de la década de 1480 pudieran creer que las virtudes de las imágenes que por ordenanza del Cardenal se les obligaba a tener en sus casas, pudieran depender parcialmente de la calidad de su pintura, ni que la introducción del nuevo ilusionismo llegado desde allende los Pirineos, pudiera estar relacionado con motivos indistiguiblemente estéticos a la par que religiosos. En cualquier caso, no es este nuestro problema por el momento. Lo que sí resulta incuestionablemente cierto es que los

contemporáneos de Fray Hernando de Talavera vivían un momento histórico en el que convergían dos fenómenos que se nos antojan profundamente imbricados: la expansión -casi inflación- de imágenes tanto en la devoción privada como en los grandes despliegues catequéticos de las catedrales (los retablos narrativos), y el de un nuevo sentido dado a la custodia de imágenes: el de signos visibles de la irreprochable calidad de cristiano-viejos de sus propietarios o promotores. Hasta aquí nuestra hipótesis de trabajo. Para poder ahora comprender más profundamente los lazos que unían a estos dos fenómenos y comprender las opiniones de Fray Hernando de Talavera con una perspectiva histórica, es necesario ahora que repasemos algunos hitos de las relaciones entre cristianos, judíos y conversos en conexión con este problema de la idolatría.

LOS ORÍGENES DE LA DISPUTA.

En dos ocasiones prohíbe el Antiguo Testamento de forma taxativa el uso de imágenes¹⁴. Primero en el libro del Éxodo, y más adelante en el Deuteronomio. Respetando esta prohibición bíblica, el pueblo hebreo ha prescindido tradicionalmente del empleo de imágenes figurativas, mientras que el Cristianismo, desde una fecha relativamente temprana, aprendía a sortearla e iba poniendo los cimientos de la gran cultura figurativa que iba a eclosionar en la baja Edad Media. Tan imbricados iban a llegar a estar el problema judío con la defensa de la imagen que, como se ha hecho notar, buena parte de las crónicas del occidente medieval sitúan el origen de la controversia iconoclasta en el odio de los judíos hacia las imágenes, y muy en particular a las imágenes de la Virgen María, alineando a los hebreos con los herejes iconoclastas frente al partido ortodoxo de los iconódu-los¹⁵.

La *idolatría*, término cuyo campo semántico en el Antiguo Testamento no es primordialmente el de la imagen, sino que resulta mucho más amplio, abarcando en general la traición del pueblo judío a su Dios (desde la veneración de otros dioses al culto de la avaricia), se fue reduciendo a lo largo de la Edad Media a este único aspecto. A partir de este momento, a los ojos de los judíos, es la fabricación de imágenes por parte de los cristianos la que incurre fundamentalmente en el pecado de idolatría.

No obstante, aunque el debate entre los judíos y los cristianos se remonta a la antigüedad, la idolatría no ha sido siempre uno de los temas de fricción entre las dos religiones. Como ha demostrado Jean-Claude Schmitt es a partir del siglo XII cuando, al tiempo que se intensifica el debate entre judíos y cristianos, la idolatría va adquiriendo un progresivo protagonismo¹⁶. Es ahora

cuando, simultáneamente a la proliferación de la literatura *adversus iudeos*, los autores cristianos, pertenecientes fundamentalmente a ambientes monásticos, comienzan a emplearse en la refutación de la acusación de idolatría; es el caso de Gilbert Crispin (†1117), Guibert de Nogent (†1124) o Rupert de Deutz (†1130)¹⁷. España no escapa a esta regla, aunque los testimonios de esta actitud de defensa sean algo más tardíos y, como es lógico, contemporáneos del enrarecimiento de las relaciones entre las dos comunidades. A comienzos del siglo XII, Pedro Alfonso, por ejemplo, llega a acusar a los judíos de fomentar la representación antropomórfica de Dios¹⁸; y todavía en el célebre *Pugio Fidei* (1278), el más completo y escolástico de los tratados españoles, el dominico Raimundo Martí se refiere a ella como al pecado de la traición de los judíos al verdadero Dios, y no al contrario¹⁹. Sin embargo, la acusación de culto idolátrico no tardaría en convertirse en uno de los frentes más erizados de la colisión entre estas dos culturas.

La acusación de idolatría en sentido estricto, es decir, con el que triunfará en la Edad Media y Moderna, lo encontramos ya, por ejemplo en el Catecismo de Pedro de Cuéllar donde se reproduce la crítica de los hebreos; aunque sin llegar a elaborar réplica alguna, su sola presencia demuestra que se trataba de un terreno sembrado por la susceptibilidad y en que algunos cristianos de a pie requerían explicaciones²⁰. Es a partir de estas fechas cuando empezamos a encontrar más densos y frecuentes testimonios del encrespamiento de las discusiones en torno a este espinoso punto de debate. No obstante, las respuestas a la crítica vertidas por los judíos sobre el pueblo cristiano, tienen signos muy diferentes y, como veremos a continuación, seguirán teniéndolo a lo largo de todo el siglo XV. Dos posturas bien diferenciadas, y en cierto modo incompatibles entre sí, parecen haber tomado los apologetas cristianos. La de quienes se defendían de la acusación de idolatría minimizando la importancia de las imágenes, considerándolas simples ayudas a la memoria desprovistas de cualquier otro contenido espiritual oculto; y la de aquellos que consideraban que su valor de representación de la divinidad era más profundo y, en consecuencia, que cualquier atentado contra ellas era una afrenta directa contra la presencia de Dios depositada en ellas.

La primera postura puede ilustrarse con la Disputa de Mallorca, celebrada antes de 1286. En esta ocasión, el mercader genovés Inghetto Contardo, en representación de los cristianos, se defendía de la acusación de un judío argumentando que las imágenes son un simple espejo para recordar, llegando incluso a decir que, en caso de necesidad (por ejemplo si hubiera que ayudar a calentarse a un hombre enfermo) podría sin dudarse hacer fuego con la leña de un crucifijo o de unas imágenes sagradas, sin que este acto constituyera ningún tipo de falta²¹.

En el extremo opuesto San Vicente Ferrer, quien protagonizó a comienzos del siglo XV una de las campañas proselitistas más importantes de su tiempo, la cual abocaría a la Disputa pública de Tortosa (1413-1414) entre teólogos cristianos y rabinos judíos; en un sermón predicado en 1411 no solo defendía que cuando se “adora” la imagen de Cristo en la cruz, se adora en ella “a Dios verdadero, que nos es representado en la cruz”, sino que, exactamente al contrario que el anterior, interpretaba la afrenta a las imágenes apoyándose en el siguiente ejemplo: “Buena gente, grand peccado sería si un omne con yra o con malicia diesse una bofetada o una cochillada a una ymagen de Dios fecha de madero o de piedra o de otra cosa. Digo que mayor peccado faze aquel que por venganza o por yra fiere o mata algún omne, porque aquel tal mata o fiere la propia ymagen de Dios”.²² Parece evidente que faltaba el acuerdo.

EL ARGUMENTO ICONOCLASTA.

En continuidad histórica, que no necesariamente ideológica, con el último de los textos citados, una nueva fase parece haberse abierto a mediados del siglo XV. Esta fase coincide grosso modo con el recrudecimiento de las tensiones entre los judíos y los cristianos durante el reinado de la dinastía Trastámara. Por un lado, las propias fuentes judías acometen en este momento una defensa sin paliativos del aniconismo en dirección contraria a la tolerancia que el judaísmo de la diáspora había demostrado repetidas veces a largo de Edad Media, lo mismo por escrito como por el testimonio de su importante legado de manuscritos iluminados. Por otra parte, las fuentes apoloéticas cristianas, tanto las escritas por cristianos viejos como las de los conversos, dedican en estos años una minuciosa atención a las acusaciones que sobre ellos vierten los judíos y elaboran una teoría más razonada de su uso, la cual, si por un lado constituye un compendio de las teorías que en su defensa había ido formulando la iglesia, por otro aporta nuevos y originales puntos de vista.

La importancia de estos textos, su contenido, y sobre todo, su contemporaneidad, indican que la imagen a mediados del siglo XV, al tiempo que se convertía en un nuevo foco de interés por parte de las dos partes enfrentadas, también demostraba de una manera muy particular y en unas circunstancias no menos señaladas, en qué medida -una vez más en palabras de Jean-Claude Schmitt-: “la question de l’image a joué un rôle subtil de identification des religions entre elles et, à l’intérieur de l’Église, des divers courants de pensée”²³. Matizando esta afirmación, resulta no menos interesante comprobar que, tal y como muestran los textos que vamos a comentar (algunos de los cuales se editan en forma de apéndice en este artículo) más que una única corriente monolítica,

nos encontramos en estas fechas con posturas divergentes e incluso enfrentadas entre sí dentro de la propia Iglesia.

Los textos que analizaremos a continuación²⁴, además de ayudarnos a situar correctamente la inclinación ideológica de Fray Hernando de Talavera en esta cuestión, abren también un largo prólogo que confirma que a mediados del siglo XV, coincidiendo con el enrarecerse de las relaciones entre las dos culturas, las imágenes focalizaron una parte de la discusión contribuyendo, no solo a que se convirtieran en un vehículo privilegiado de propaganda, sino también a definir los perfiles culturales de la sociedad cristiana, muy en concreto, de la cultura “de fronteras” castellana en el último tramo de la Reconquista.

APOLOGÍAS, Y CRÍTICAS, DE LA IMAGEN EN LA LITERATURA POLEMISTA DEL SIGLO XV.

No disponemos de nada parecido a una historia de las imágenes en España para los últimos siglos de la Edad Media; sin embargo, parece indiscutible su creciente importancia en la religiosidad rural y urbana a lo largo de este periodo. El trabajo de William A. Christian demuestra por ejemplo el peso que, al menos desde 1400²⁵, tuvieron las imágenes en las apariciones milagrosas en dos categorías diferentes: prodigios de imágenes que manifiestan *signos* de vida; y su *hallazgo* milagroso en circunstancias excepcionales con la consecuente fundación de santuarios donde pudieran ser veneradas²⁶.

Aunque la actitud de control de estos fenómenos suele vincularse a la intervención de la Inquisición²⁷, en los primeros años del siglo XV ya se dejaron oír voces rotundas de denuncia ante estas manifestaciones de la piedad popular. Una temperamental crítica de estas prácticas podemos encontrarla en los interminables escritos de Alfonso de Madrigal Tostado (1400-1445). El prolífico abulense dedica en su *Confessional* durísimas líneas contra diversas manifestaciones de esta religiosidad, con líneas precisas dedicadas a las imágenes aparecidas, a las que sirven para la redención de cautivos y a las que son halladas en “peñas, o en fossaduras de tierra, o en [los] coraçones de árboles”²⁸; para él, todas ellas no son sino argucias para sacar dinero. Pero no debemos confundir la actitud del Tostado con una mentalidad pre-ilustrada. La preocupación que subyace a la crítica de Alfonso de Madrigal se enraza en una reflexión más compleja acerca de los argumentos esgrimidos por la iglesia para supe- rar la prohibición bíblica. En su Comentario al Deuteronomio, el Tostado ya había discutido prolija y eruditamente este aspecto, manteniendo por un lado la necesidad de utilizar “imagines et statuae” [sic] para los iletrados (“propter simplices”), aunque con limitaciones

que expone de forma rigorista, defendiendo por ejemplo la imposibilidad total de representar o “circunscribir” la Trinidad, a causa de la radical incomensurabilidad entre la imagen y lo representado (*propter difformitatem signi & signati*)²⁹.

No hemos encontrado sin embargo signos de polémica antijudía en los escritos del Tostado, al menos referidos a las imágenes, pese a que el lugar en el que las discute (el libro del Deuteronomio) se prestara a ello³⁰. Esto no significa que la tensión se hubiera rebajado. Contemporáneamente, a mediados del siglo XV, fueron escritos dos textos que por su interés intrínseco, pero sobre todo por la importancia que cada uno de sus autores desempeñó en la evolución de la cuestión conversa, resultan de una gran ayuda para esclarecer este aspecto concreto del lugar que ocuparon las imágenes en la polémica judeo-cristiana. Los capítulos pertenecen a dos de los tratados más influyentes de su época; además, las estrategias retóricas de cada uno de los personajes son enteramente diferentes, como opuestas eran las orillas desde las que desembarcaban en la polémica.

Uno de ellos es un converso, mientras que el segundo es un cristiano viejo. El primero de los dos fragmentos fue escrito por el célebre Pablo de Santa María (ca. 1350/55-1435)³¹, también conocido como Pablo de Burgos, después de su conversión al cristianismo. Selomó ha-Leví —que era su nombre judío— había sido una de las figuras prominentes de la aljama de Burgos, llegando a convertirse en su gran rabino cuando solo contaba treinta años. Tenía cuarenta cuando renunció a su fe y se hizo bautizar en la catedral de Burgos, diócesis de la que años más tarde, después de regresar de un largo periplo de viaje y estudios que le llevaría primero a la Universidad de París y más tarde a la corte de Benedicto XIII en Aviñón, sería nombrado obispo.

El *Scrutinium scripturarum* fue escrito a lo largo de los primeros años treinta, y se concluyó en 1434. Al igual que otros textos de la polémica medieval anti-judía está escrito en forma dialogada. La discusión la mantienen aquí el judío *Saulo* y el cristiano *Pablo*, siendo la función de este último la de demostrar que Jesús es el verdadero Mesías. Para ello echará mano de sus conocimientos en la exégesis literal de la Biblia, pero también de otros escritos judíos como el Talmud. Se conocen multitud de manuscritos de la obra de Pablo de Santa María. Además, el libro llegó muy pronto a la imprenta: Estrasburgo, 1470; Roma, 1470, Mantua, 1475, Mainz, 1472 y 1478, etcétera.

El capítulo trece está dedicado íntegramente al problema de las imágenes: “En el cual se defiende que los cristianos no transgreden la prohibición de idolatría”³². Saulo comienza su ataque recordando directamente la prohibición veterotestamentaria: los cristianos transgreden la prohibición mosaica tal y como le fue entregada

en el decálogo (Ex, 20, 4) y se repite de nuevo en el libro del Deuteronomio (Dt 5, 8): *No te fabricarás imagen esculpida ni de otro tipo*. En opinión de Saulo, los cristianos violan dos de los preceptos del decálogo. Primero el de la prohibición de la idolatría; pero también el de la observación del Sábado.

Saulo estructura su argumentación en tres puntos. La prohibición de idolatría contiene a su vez otras tres prohibiciones, todas las cuales son transgredidas por los cristianos. Por un lado, la del monoteísmo. No tendrás otro Dios que aquél que sacó a su pueblo de Egipto. Saulo se adelanta a una posible réplica y afirma que, aunque los cristianos ven en Jesús al Mesías, en cualquier caso éste nunca podría ser el mismo Dios del Éxodo y por lo tanto, toda representación suya debe ser prohibida. Con este argumento, Pablo de Santa María vincula la discusión al contenido del resto de su tratado, esto es, a la demostración de que Jesús era el mesías anunciado por los profetas. Los dos siguientes juicios nos llevan directamente al fondo de la cuestión: Éxodo 20, 4, dice explícitamente “Non facies tibi sculptile”, por lo tanto no puede hacerse imagen de ningún tipo; y además añade, “Non adorabis ea neque coles”, no te postrarás ante ellas ni las adorarás, de modo que en ninguna circunstancia debieran ser permitidas las imágenes en el culto.

¿Qué grado de verdad guarda este texto acerca de la actitud de sus contemporáneos? A lo largo de la Edad Media, la postura del pueblo judío ante las imágenes no había sido ni mucho menos monolítica. Aunque la diáspora obstaculizó la formación de una cultura figurativa importante, también favoreció la proliferación de la imagen en los manuscritos, como ilustración o con un papel meramente decorativo, y es bien conocida la importancia en calidad y en número de la colección de manuscritos hispanohebreos iluminados en este centuria³³. Un contemporáneo de Pablo de Santa María, el mallorquín Profiat Duran, había animado a sus hermanos de raza a utilizar manuscritos ilustrados con el argumento de que “la visión de las hermosas figuras [de los manuscritos] recrea el alma y la reconforta”³⁴. Sin embargo, a mediados del siglo XV, se dejaron oír voces radicalmente contrarias a cualquier tipo de representación figurativa.

La crítica hebrea aparece erudita y sustanciosamente elaborada en las páginas de la famosa “Biblia de Alba”³⁵ que, como es bien sabido, fue encargada traducir por el gran maestro de la Orden de Calatrava don Luis de Guzmán a Rabbi Mose de Guadalajara en 1422. En la introducción de su trabajo el traductor judío justificaba que no se hubiera encargado de la ilustración sino solo del texto apoyándose en la prohibición veterotestamentaria³⁶. Moses Arragel dedicaba un apartado a explicar “cómo e por qué los judíos evitaron e fuyen de en sus templos e libros e casas e ystorias poner ninguna ymagen”³⁷. Lo mismo que en su presentación de los trece

artículos de la fe, sigue aquí de cerca en su argumentación a Maimónides, en cuya "Guía de Perplejos" - la cual, por cierto, había traducido ya al castellano un Pedro de Toledo entre 1419 y 1432³⁸- se encuentra una refutación sin paliativos de la representación figurada de la divinidad³⁹.

Siguiendo a Maimónides, Moses Arragel de Guadalajara presenta un Dios completamente lejano e inefable, incompatible por lo tanto con cualquier representación, ya que toda imagen ocupa un lugar, y en Dios no puede haber pluralidad ninguna ya que el es infinito y único. En definitiva, "en Dios non ha ninguna figura o ymagen" y no puede argumentarse como hacen los cristianos que las imágenes son un medio de catequesis necesario para los menos ilustrados, sino que todos, tanto el "científico" como también el "rústico", las mujeres o los niños, deben empezar por aprender esta verdad fundamental⁴⁰.

Las palabras del rabino alcarreño son rigurosamente contemporáneas de las de Saulo en el *Scrutinium scripturarum*. Éste recuerda a su contrincante que las iglesias y las capillas de los cristianos se encuentran llenas de esculturas e imágenes con representaciones figuradas que están "manifiestamente" contra la prohibición bíblica. La defensa de Paulo está elaborada sobre dos pilares complementarios. El antiguo rabino, ahora obispo burgalés, se defiende utilizando los argumentos tradicionales. En primer lugar con la afirmación de que siendo Cristo "verdadero dios y verdadero hombre" y de acuerdo a su condición divina, es Él el mismo Dios que sacó a su pueblo de Egipto, el mismo Dios creador del Génesis. En segundo lugar, las dos premisas de Ex 20, 4 -la prohibición de crear imágenes y la de adorarlas- no son independientes sino que están conectadas, de tal modo que la prohibición atañe solo a aquellas imágenes que son realizadas para la adoración, no al conjunto de las imágenes sin distinción de su uso.

La discusión se encamina entonces inevitablemente hacia el problema de la distinción entre la *latria* o adoración y la *dulia* o veneración que solo se debe a los santos. Saulo se defiende diciendo que si las imágenes se hubieran prohibido solo en el caso de ser adoradas, entonces hubiera bastado con la segunda parte de la prohibición -*non adores sculptilia neque colas ea*- siendo superflua la orden que le precede; a lo cual contesta Pablo que la distinción no es superflua ya que las imágenes de los cristianos están hechas para que la *memoria* pueda así revivir sus hechos y sus gestas virtuosas, *excitando* de este modo el ánimo de los fieles a la adoración de Dios y a la imitación de sus santos. El cristiano utiliza varios ejemplos sacados de las Escrituras en los que Yahveh se dirige a los patriarcas a través de su imaginación, de su *oculo mentali*, y afirma que, de la misma manera, sería lícito emplear la imagen del

Sacrificio de Isaac para ayudar a seguir el ejemplo de este patriarca.

La defensa de Pablo de Santa María está fundada en razonamientos característicamente escolásticos. Sin embargo, como se desprende de la comparación con la argumentación más elaborada de su contemporáneo fray Alonso de Espina que veremos luego, su postura es bastante conciliadora. El Obispo de Burgos introduce la distinción entre la "latria" y la "dulia", sobre la cual giraba cualquier discusión de la imagen desde la contribución a la polémica de Juan Damasceno († 749)⁴¹. Estos términos no siempre han servido para identificar las mismas actitudes, de modo que resulta imprescindible abrir un pequeño paréntesis. En su origen, la distinción entre *latreia* por una parte y *doulia* por la otra, separaba la actitud de adoración que estaba reservada a Dios (*latreia*), de la que se manifestaba ante su representación o imagen (donde el término "dulia" sustituye al griego "proskynesis", veneración o postración). El vínculo que soportaba esta gradación entre una y otra estriba en que, de acuerdo al trasfondo platonista del pensamiento de Juan Damasceno, la imagen "participa" de su referente; de esta manera, como hubiera escrito san Basilio, recogido luego Juan Damasceno y hecho famoso el II Concilio de Nicea: "el honor que se dirige a la imagen, se refiere al prototipo"⁴².

No es este, sin embargo, el sentido en que Pablo de Santa María utiliza estos términos, sino de acuerdo a la redefinición a que habían sido sometidos en la escolástica, donde *dulia* y *latria* son grados diferentes de adoración de acuerdo a si es el creador o sus criaturas quienes están representados en las imágenes. Este cambio, como veremos de inmediato, es especialmente significativo para el estatus de la imagen. Pero antes es necesario notar que el converso no se detiene a explicar el fundamento de su sustitución -como sí hará fray Alonso de Espina- ya que lo que él pretende es más sencillo: justificar, sin más, la introducción de imágenes en las iglesias. Su razonamiento va encaminado a demostrar que la *latria*, para los judíos lo mismo que para los cristianos, está reservada únicamente a Dios, en lo que parece coincidir por completo con Saulo. ¿En qué se diferencian entonces? Pablo defiende que efectivamente la adoración de Dios es un acto fundamentalmente interior -*principaliter ... in corde*- y que su lugar natural es la mente -*adoratione mentalis*-; sin embargo, puesto que es normal que las ideas -*conceptos suos interiores*- se expresen por *aliqua signa exteriora* (recurriendo aquí obviamente al Aristóteles del Perihermeneias) entonces es normal que la adoración a Dios se encarne en alguna suerte de "signo" exterior.

En nuestra opinión, lo más interesante del razonamiento del Obispo de Burgos es que, a pesar de que a lo largo del diálogo se apoya en la explicación que había

fabricado santo Tomás de la imagen como “signo”, en la cual se distinguía entre la adoración que se refiere a la parte material de esta imagen-signo (hoy diríamos su significante) y por tanto incurre en pecado de idolatría, de la adoración debida a aquello que representa (su referente); como digo, a pesar de utilizar esta distinción escolástica, Santa María minimiza el valor de la adoración que se debe a una imagen de la divinidad, hasta el extremo de traicionar por completo la verdadera opinión del Aquinate. Pues si para Tomás de Aquino el signo exterior debe ser objeto de “latría”, Pablo de Santa María compara el “signo” con cualquiera de los signos exteriores de respeto que los patriarcas del Antiguo Testamento expresaban ante la presencia de la divinidad, sin ir más lejos, el de descalzarse (cfr. Jos 5; Ex 3). Y lo que es más importante, la comparación le sirve para hilar un elaborado discurso en el que defiende que todas las imágenes de la divinidad, como cualquier otra representación, incluido el lenguaje, son relativas a cada uno de los periodos de la historia, lo que coloca al gesto de descalzarse y a la representación icónica en el mismo nivel, como alternativas históricas, simples medios diversos de canalizar exteriormente la adoración que reside en el corazón: “Por lo tanto, conviene que la adoración mental, en tanto que principal, sea manifestada por algún signo exterior, como por ejemplo las inclinaciones corporales, las genuflexiones y otras. Sin duda, los signos exteriores no son entre los hombres ni en todo lugar ni siempre las mismas, sino diversas de acuerdo a la diversidad de los tiempos y de las regiones. Así pues, las palabras y las locuciones son diversas según la diversidad de las lenguas en tiempos y regiones diversas, siendo el mismo el concepto y lo que significan; y lo mismo ocurre con la adoración exterior ...”⁴³.

En definitiva, la postura que toma Pablo de Santa María es de compromiso. El obispo de Burgos evita conceder a la imagen otro valor que el de mediadora con la divinidad, la considera solo una ayuda de la debilidad de la naturaleza que debe expresarse a través de los sentidos, y relativiza el valor numinoso de la imagen; lo hace por omisión, evitando comparar el nexo imagen-referente con la relación padre-hijo sobre la que solía girar la discusión antijudaica; pero también lo hace de forma explícita, al formular sin paliativos la arbitrariedad del signo pictórico. Al contrario que en los escritos del franciscano Espina, para Santa María no existe ningún lazo específico entre la imagen y aquello que representa. Hasta aquí las opiniones de Pablo de Santa María.

El segundo caso muestra una alternativa completamente diferente. Fray Alonso de Espina O.F.M.⁴⁴ es conocido por haber sido uno de los instigadores fundamentales en la creación del santo tribunal de la Inquisición. Su obra *Fortalium Fidei* o “Fortaleza de la Fe”, fue escrito en 1459 y es un ataque despiadado con-

tra la raza judía, extensivo a los conversos, en el que se recomienda el uso de la fuerza para reconducir *in extremis* a esta comunidad sobre cuyas prácticas demoníacas iba a sembrar el franciscano toda suerte de fantásticos y fanáticos rumores. Espina amalgama en un sólido tratado la ya para entonces larga tradición apologética, ligando entre sus páginas fragmentos procedentes de la *Disputa* de Tortosa, las *Postillae* de Nicolás de Lyra, el *Scrutinium* de Pablo de Santa María o el *Contra iudeos* de Lorki⁴⁵ convirtiendo su arma en una poderosa y nefasta influencia dentro y fuera de España, a lo que ayudó decisivamente la imprenta. La obra de Espina fue impresa por primera vez en latín en 1471, y de nuevo en 1475, 1485, 1487 y 1494, antes de finalizar el siglo. Además de las ediciones incunables, fue traducido al francés y, fragmentariamente, al alemán, lo que evidencia la importancia de este texto cuyo peso específico en la evolución de la problemática conversa resulta hoy irrefutable⁴⁶.

Lo primero que debemos destacar en el análisis del problema de la imagen realiza fray Alonso de Espina es que comparte un amplio capítulo con el de la Eucaristía: “El vigésimo cuarto y último de los argumentos de los judíos es contra la adoración de Cristo y del sacramento del altar, y también contra la adoración de las imágenes”⁴⁷. Al vincular las dos polémicas y utilizar argumentos semejantes en uno y otro caso, Espina concede un inevitable carácter “sacramental” a la imagen.

La primera parte del capítulo está íntegramente dedicada a este aspecto de la disputa antijudaica en torno al cual, como sabemos, iban a girar numerosas leyendas que atribuían a los judíos prácticas sacrílegas. Pero lo que preocupa fundamentalmente al franciscano es defenderse del ataque de idolatría en la comunión, aplicando luego parecidos argumentos al caso de las imágenes. La polémica en este sentido no pertenece exclusivamente al enfrentamiento con los judíos, sino que se encuentra en la formulación clásica de la teoría de la transustanciación⁴⁸. En cualquier caso Fray Alonso de Espina va más allá de la mera defensa de la eucaristía, y argumenta, con el Antiguo Testamento en la mano, que su institución puede apoyarse directamente en la ley judaica. Primero, en aquellos casos en los que en Yahveh se presentó a su pueblo a través de algún signo visible —como el fuego en el monte Sinaí, o la brisa en 3 Re 19-; y segundo, en aquellos pasajes del Antiguo Testamento que, después de una correcta traducción, anticipan alegóricamente la institución del sacramento.

De lo anterior podemos anticipar que para Espina, el problema de la adoración debida a las imágenes va a ser el de justificar que pueda serles debida la misma *latría* o adoración que a la Sagrada Eucaristía. Como el converso Santa María, también Espina parte de una distinción *latría/dulía* que depende de la imagen representada pero, al contrario que aquél, no piensa que lo que une a la ima-

gen con su referente sea una relación meramente arbitraria. Por el contrario, el franciscano ofrece una teoría de la imagen cuasi-sacramental, fundada por una parte en el platonismo de Juan Damasceno, y por otra en la *Summa* del Aquinate: la adoración que dirigimos a la imagen se refiere al “prototipo” ya que existen básicamente dos formas de venerar las imágenes:

“Acerca de la veneración de las imágenes, es decir las imágenes de Cristo, la cruz y las de los santos, pueden ser consideradas de dos formas diferentes. En un modo, en tanto que son imágenes de Dios, de la Virgen María y de los santos que representan a Dios, la Virgen María o algún otro santo. En segundo lugar, en tanto que son cierta cosa, como oro, plata, madera o piedra. Y en este segundo modo no debe manifestarse veneración ninguna, porque [las imágenes] en tanto que cosas solamente, se veneran como tales. Otro modo de considerarlas es en tanto que representan a Jesu Cristo o la Virgen María o a los santos del paraíso y así deben ciertamente ser veneradas con la misma veneración que se les debe en la imaginación, y así la cruz de Cristo y su imagen debe ser venerada con adoración de latria, mientras que la imagen de la Virgen María y de los restantes santos debe ser de dulia, porque todo honor se refiere al prototipo, esto es, a la [imagen] ejemplar o imaginativa, y esta es la opinión de Tomás en el tercer libro de las Sentencias, distinción segunda”⁴⁹.

La teoría de la imagen del Aquinate a la que se adhiere Fray Alonso de Espina constituye la más radical e inequívoca postulación a lo largo de toda la Edad Media de que las imágenes deben ser adoradas⁵⁰. Lo que no significa que hubiera pasado sin ser contestada, entre otros por el dominico Robert Holkot, a quien Espina trae a colación⁵¹, aunque solo sea con el ánimo de corroborar que debe evitarse confundir el objeto con lo representado, lo que no es sino ratificar la distinción clásica de Santo Tomás entre la adoración de la imagen como cosa, y de ella como imagen de otra cosa⁵²: “Así pues —dice Espina— no adoro la imagen de Cristo en tanto que madera, sino que adoro a Cristo en presencia de la imagen de Cristo, en tanto que es imagen suya y me mueve [*excitat*] a la adoración de Cristo”.

Además de sus recursos escolásticos, Espina apoya sus opiniones en otras fuentes del magisterio y en la historia misma de la Iglesia. Es interesante contemplar cómo en su repaso de la defensa de la imagen hecha por la Iglesia de Occidente, el franciscano recoge el episodio iconoclasta, del cual tan sólo conoce a través de las crónicas de los pontífices la adhesión de Roma a las tesis

iconódulas del II Concilio de Nicea (787), desconociendo sin embargo la fuerte oposición que la adoración de las imágenes allí sustentada había provocado en la corte de Carlomagno, así como los llamados *Libri Carolini*, la respuesta que a petición del emperador fue escrita por los teólogos carolingios y en la que podía encontrarse un rechazo sin paliativos de cualquier forma de adoración a favor de su utilización como “biblia de los iletrados” en la más pura tradición gregoriana⁵³.

Cessante causa, cessare debet effectus. Este es el punto de partida del polemista franciscano. Espina intentará probar que la prohibición mosaica ha quedado invalidada con el nacimiento de Jesús, y que el Dios irrepresentable de los judíos se ha hecho visible con Cristo, un argumento de la patrística que había sido utilizado frecuentemente contra los judíos⁵⁴. De este modo, Fray Alonso vinculará su defensa de la imagen —y con ella del arte religioso— al hilo fundamental de su polémica, esto es, al hecho de que Jesús era el verdadero mesías, y que con él había quedado sustituida la vieja ley por el Nuevo Testamento. Para él, las imágenes, pero sobre todo unas muy particulares que veremos a continuación, adquieren entonces un inevitable significado polémico.

Para sustanciar su defensa de la *latria*, resucitará el platonismo de Juan Damasceno, un texto largamente olvidado pero cuya influencia se había hecho creciente a partir del siglo XII⁵⁵, pero lo apoyará en sus propios ejemplos de imágenes *acheiropoietai* o *non manufacta*, aquellas imágenes en cuya creación no intervino materialmente un artista, sino que fueron creadas de forma milagrosa. Me refiero, en concreto, a la famosa imagen del Rey Abgar, el *Mandylion*, y a la Verónica, formadas, la primera por la impresión (*coruscationem*) de la luz que emanaba el rostro de Cristo; la segunda, directamente por el contacto de su rostro sobre el paño que sujetaba aquel mítico personaje que, según los apócrifos, se le acercara en su camino al calvario. Las imágenes *acheiropoietai*, cuya importancia y extensión a lo largo y ancho de en la baja Edad Media ha sido resaltada en varios trabajos recientes⁵⁶, podrían tener entonces en el contexto polémico español de la segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI, un sentido análogo al que Ernst Kitzinger le atribuyera en los albores de su nacimiento en Bizancio. En sus palabras “La imagen comienza a ser pensada no como un simple recuerdo de la encarnación, sino como una parte orgánica, o extensión, o incluso como su representación (*re-enactment*) ... El rol de la imagen deja de ser puramente didáctico y se encuentra en el proceso de sacramentalizarse, como el sacrificio de la misa”⁵⁷.

Aunque Espina expone la clásica división escolástica de la función triple de la imagen (*deleitare* o *deleitare*, *excitare* o *excitare* y *recordare* o *memoria*)⁵⁸ el peso de su argumento va dirigido a consolidar la relación que en el

signo pictórico se establece con el objeto o la naturaleza significada, en nuestro caso, la divinidad. En este contexto, los ejemplos acheiropoiéticos que propone el franciscano tienen una triple virtud.

En primer lugar, demuestran, como él mismo afirma, que las imágenes fueron instituidas por Cristo mismo, de esta manera pasan de ser una costumbre arraigada en la iglesia histórica, para convertirse en un elemento intrínseco al cristianismo, ligado a la esencia misma de la Ley Nueva.

Por otra parte ilustran de una forma extraordinariamente clara la manera en que las imágenes —o algunas de ellas— pueden participar de los modelos a los que se refieren, y por lo tanto ser efectivas en virtud de la “similitud” con su prototipo, que es Cristo, lo cual como hemos visto anteriormente al analizar la *Católica Impugnación* de fray Hernando de Talavera, está estrechamente vinculado al problema de la calidad ilusionista de la pintura, o al menos lo estaba para la generación de castellanos que entraron en contacto por vez primera con el nuevo realismo de la pintura flamenca importada⁵⁹. La Verónica o el Mandylion del Rey Abgar, tan presentes por ejemplo en la colección de Isabel la Católica, son imágenes religiosas que se caracterizan porque en ellas la distinción que había establecido Juan Damasceno (y que por lo tanto conocía perfectamente Espina) entre la imagen natural o generada —la que se establece entre el Padre y el Hijo— y la imagen como *mimesis* que ha sido creada artificialmente por las manos del hombre —la propia de una imagen religiosa— se desvanece⁶⁰. De este modo las imágenes de devoción no solo muestran catequéticamente en virtud del contenido de la representación que encierran, sino que se convierten ellas mismas, en tanto que representaciones, en ilustraciones vivas de la Encarnación.

Lo cual, al menos para Fray Alonso de Espina y potencialmente para el resto de sus contemporáneos, hacía de las imágenes de devoción un campo especialmente sembrado para la polémica religiosa, no tanto en los términos de la propaganda —lo que damos por descontado— cuanto en virtud de su propia existencia y proliferación como elementos característicos de la Cristiandad frente a las minorías iconoclastas.

UNA VEZ MÁS, FRAY HERNANDO DE TALAVERA

Las diferentes posturas que representan Pablo de Santa María y Fray Alonso de Espina nos permiten ahora comprender con algo más de perspectiva la actitud del fraile jerónimo en la coyuntura de 1480. Heredero del converso burgalés también en este aspecto de la imagen, de la misma forma en que encontramos paralelos importantes entre las ideas de Espina y, por ejemplo, las que

hubiera defendido San Vicente Ferrer algunos años antes, el análisis de estos textos nos permite atisbar la complejidad de un mundo en el que lejos de encontrarnos con una postura oficial y monolítica hallamos posiciones no solo diversas, sino incluso incompatibles entre sí.

Por el momento, no resulta fácil diagnosticar estas corrientes ideológicas detrás de los encargos artísticos de la España del siglo XV. Aunque parece indiscutible el peso de la comunidad judeo-conversa entre las filas de los distintos movimientos espirituales que en la primera mitad del siglo siguiente se caracterizaron por un estricto aniconismo⁶¹, no es menos cierto que también podía darse un fenómeno compensatorio de sentido contrario, donde los conversos se apuntaran con un renovado entusiasmo a las formas de piedad de los cristianos viejos con el fin de conseguir su definitiva integración social⁶².

Lo que sí puede afirmarse con cierta seguridad de los textos que hemos analizado de mediados del quattrocientos, y como confirma a la postre tanto la *Católica Impugnación* de Talavera como lo que sabemos de las “Ordenanzas” de Pedro González de Mendoza, es que en la particular coyuntura de la España finisecular las “imágenes”, después de un largo periodo de polémicas acumuladas, se habían convertido en uno de los signos distintivos de la ortodoxia frente a las tendencias anicónicas de los criptojudíos. No debe extrañar entonces que aquel mismo año de 1480, en el nombramiento de Francisco Chacón como “pintor mayor” de los Reyes Católicos, éste quedara obligado de “vigilar que ningún judío ni moro sea osado de pintar figura ninguna que toque a la religión católica”⁶³. De la misma forma, no creo aventurado relacionar nuestra conclusión con los avatares que siguieron a la publicación de la *Católica Impugnación* en Sevilla.

Como es sabido, ante el fracaso de la política conciliadora de Fray Hernando de Talavera, los monarcas decidieron cambiar radicalmente de estrategia, decidiéndose finalmente a hacer efectiva la bula papal que les autorizaba a instituir la Inquisición en la ciudad. En septiembre de 1480 fueron nombrados Juan de San Martín y Miguel de Morillo inquisidores sevillanos. Los primeros conversos ajusticiados arrieron públicamente el 6 de febrero de 1481. Uno de los sectores sociales de la ciudad que más sufrieron la persecución fue el clero, y en él, resulta sorprendente comprobar la importancia del número de canónigos y beneficiados que fueron perseguidos por el Santo Oficio: los hermanos Alonso de Benaveda, canónigo, y Juan de Benaveda, beneficiado; también el arcedianos de Jerez Juan de Góngora; poco después los canónigos doctor Nuño Álvarez de Cepeda, Rodrigo de Jaén y Gabriel Martínez fueron juzgados de criptojudasismo y sus bienes confiscados entre abril de 1480 y enero de 1482⁶⁴. Todavía a finales de 1484 era

juzgado, condenado y quemado públicamente el canónigo hispalense Diego Alonso de Jaén. En esta situación, sobran razones para lucir signos distintivos de ortodoxia religiosa.

Sorprende constatar que en estas mismas fechas, en este contexto de persecución y vigilancia, el resto del cabildo sevillano comenzara en la catedral la primera de las grandes máquinas retabísticas del arte español, la empresa de su altar mayor. La obra, que fue al parecer una iniciativa del Cabildo, sin que conste la intervención directa o indirecta del arzobispo y cardenal don Pedro González de Mendoza, parece haberse iniciado con el nombramiento de Pieter Dancart en octubre de 1481, aunque no fue hasta septiembre de 1482 cuando el maestro de carpintería se reunió con una comisión de canónigos para decidir su ubicación⁶⁵. A falta de otros documentos, basta cotejar las fechas de estos acontecimientos para reconocer entre el comienzo de las obras del retablo y la crisis que se estaba viviendo en el seno mismo de la mesa capitular, una inquietante correspondencia.

La empresa sevillana tiene, además, una singular importancia, ya que su retablo pondría en marcha un proceso emulador cuya primera estación es la construcción del retablo mayor de la Catedral de Toledo por iniciativa personal del Cardenal Cisneros. El franciscano quien, como es bien sabido, habría de suceder a Fray Hernando de Talavera y a su política de mano blanda en la evangelización de los moriscos granadinos (empeño, por cierto, en el que Talavera puso en marcha la primera campaña de catequesis que conozcamos con utilización masiva de estampas, pinturas y esculturas⁶⁶) fue rápidamente desplazado, poco antes de que el propio arzobispo de Granada fuera denunciado ante la Inquisición acusado de criptojudasismo⁶⁷.

En definitiva, el retablo sevillano, que con sus 44 relieves y más de doscientas figuras exentas es el retablo de escultura más grande de los realizados en España, estaba ya en marcha a finales de 1482. Aunque su obra se prolongara hasta bien entrado el siglo XVI, su máquina de imaginaria nos recuerda que antes de la voluntad catequética, o del deseo de competir en magnificencia con otras diócesis, motivos ambos frecuentemente repetidos para explicar su extraordinario desarrollo a fines de siglo, los retablos, y muy en particular el de Sevilla, nacían con un significado mucho más preciso y, quizá por demasiado evidente, frecuentemente olvidado: la ostentación de la imagen como símbolo de una religiosidad no contaminada.

APENDICE I

Pablo de Santa María
Scrutinium scripturarum [Maguncia, 1472]⁶⁸

Capitulum xiii. In quo ostenditur quod fideles Christi non sunt redarguendi de transgressione precepti de ydolatria eo quo adorant sculptilia et imagines contra iudeos quam eos conveniter esse existimant.

Saulus. Et si dimittamus loqui de ceremonialibus seu iudicialibus de quibus posses aliquantulum subterfugere quomodo posses evadere manifestam transgressionem vestram circa quodam precepta decalogi quae temerarie inter vos non observantur im[m]o violantur et non servantur a tuis fidelibus. Decalogus autem datus fuit solemniter a deo ut supra per te fuit allegatus, et eius precepta perpetuo sunt observanda non enim data fuerunt cum aliqua limitatione tacita vel expressa ut patet exo xx [Ex 20, 4] ubi eorum datio primo narratur et deuterio v [Deut 5, 8] ubi in tempora datio decalogia moyse repetitur.

Paulus. Ostende quomodo aliqua precepta decalogi a fidelibus violantur seu non observantur.

Saulus. Duo precepta de principalibus decalogi in prima tabula contenta, id est, preceptum de prohibitione ydolatrie quod apud vos est primum preceptum apud nos vero secundum. Similiter preceptum de observatione sabbati apud vos est tertium, apud nos quartum manifestum est quod fideles neutrum eorum servant secundum ea communiter et publice transgrediuntur.

Paulus. Ostende michi quod dicis primo de precepto ydolatrie et continenter procedamus ad preceptum de sabbato.

Saulus. In precepto de prohibitione idolatrie supra dicto tria leguntur esse prohibita unum est quod nullus accipiat in deum nisi solus deus ille secundum qui eduxit populum israel de egipto quod sic patet. Nam cum dixisset, "ego sum dominus deus tuus qui eduxi te de terra egipti statim subdit non sint tibi alli dii coram me" [Ex 19, 2]. Secundum est quod nullus faciat sculptile nec imaginem eorum qui in celo sunt nec in terra etcetera quod patet cum dicitur "non facies tibi sculptile". Tertium quod nichil talium sculptilium seu imaginum adoretur quod patet cum sequitur "non adorabis ea neque coles". Quodlibet autem istorum trium transgrediuntur fideles tui manifeste enim habent fidem in deum Christum tuum qui quidem licet concedatur quod fuit messias non tamen est ille deus qui eduxit populum israeliticum de egipto unum manifestum est quod recipiendo illum messiam in deum estis transgressores illius prohibitionis in quod dicitur "non sint tibi alli dii coram me". Item ecclesie et oratoria vestra plena sunt sculptilibus et simulacris atque hominem imaginibus quod est manifeste contra prohibitionem secundam in quod dicitur

“non facies tibi sculptile”. Item prescripta sculptilia sev simulacra adoratis et colitis et sic manifeste transgredimini terciam prohibitionem quod dicitur “non adorabis neque coles ea”.

Paulus. Preceptum de prohibitionem ydolatrie in decalogo contentum observatur a fidelibus prout decet obiectionibus tuis non obstantibus. Nam habendo Christum nostrum in deum non transgredimur prohibitionem deuteronomam qua dicitur non sint tibi dii alii coram me, ipse enim Christus secundum veritatem catholice fidei est verus deus sanctum et verus homo et in deo ipse est qui eduxit populum israeliticum de terra egypti, similiter qui creavit celum et terram et legem dedit moysi in monte synay et ideo secundum deitatem ipsius secundum quam omnia predicta ei compeunt [Ms: competitum] ipsum habemus in deum nec habemus secundum hoc nisi unum deum et sic non transgredimur predictam prohibitionem.

Saulus. Audio verba tua que tamen non comprehenduntur ab intellectu humano. Quomodo enim possem non solum verificari sed etiam intelligi sev imaginari quod una et eadem res sit creator et creatura, finitum et infinitum et multa alia impossibilia/ 85v/ qua in predicta tua assertione includuntur.

Paulus. Certus sum quod ista qua ad diversitatem Christi pertinet tibi videntur impossibilia. Secundum quod ut supra dixi tibi quia de hoc misterio quod singularem difficultatem in credendis importet maxime apud te qui nondum lumine fidei es illustratus infra est tractandum ubi inter me et te est agendum de deitate Christi; ideo ad primus de hoc supersedeamus usquam ad proprium locum secundum de secundo in quo dicis nos transgressores esse secunde prohibitionis in quo dicitur non facies tibi sculptilia hominem ymages et huiusmodi respondeo tibi quod illa prohibitio secunda de non faciendo sculptile simulacra et ymages ordinatur in sequentem prohibitionem secundum terciam qua dicitur non adorabis ea neque coles. Facere enim ymages et simulacra non ad adorandum ea secundum ad representandam aliquam veritatem utilem ad contemplandum de divinis misteriis sev miraculis et de aliis similibus qui non inducunt errores secundum ad mores proficiunt non intelligitur esse prohibitum in hoc precepto de prohibitionem ydolatrie.

Saulus. Littera simpliciter prohibitum facere huiusmodi sculptilia etiam si non adorentur neque colantur. Non enim dicit non facies sculptile ad adorandum, se precise prohibet non facies sculptile unde tua responsio non habet locum.

Paulus. Si bene consideres necessarie est ut prohibitionem de faciendo simulacrum et ymages intelligatur modo predicto id est, quod talia non fiant ut adorentur sev colantur. Constat enim in fabricationem tabernaculi exodo xxv quod duo cherubini erant supra

propiciatorium cum aliis extensis qui quid erant in forma humana et mutuo se respiciebant, et ista erant in sancta sanctorum in loco sanctiori ceteris ubi dabantur divina responsa unum numeri viii capitulo dicitur quod cum ingressus esset moyses in tabernaculum sederis audiebat vocem loquentem sibi in medio duorum cherubim. Adverte igitur si ymages humane ponebantur in loco tam sanctissimo ubi sedes dei representabatur quomodo posses dicere quod ymages simpliciter prohibentur in decalogo, unde oportet te concedere quod ymages quod dixerant, id est, quod solum prohibentur fieri ut adorentur sev colantur ut deus, non autem si alia ratione ac accomoda sev utili fiant.

Saulus. Responsio tua non valet. Primo quia non probas quod cherubim essent ymages humane. Secundo quia non ostendis quod tales ymages secundum humane in illo loco aliquid utile spiritualiter representarent.

Paulus. Quod autem ymages illorum cherubim essent humane habentes alas extensas in sancta sanctorum satis declaratur in iii regum vii [3 Re 7] ubi in fabricationem templi legitur Scripsit⁶⁹ quoque in tabulatis illis quae erant ex ere cherubim et leones et palmas quasi in similitudinem hominis stantis [3 Re 7, 36]. Et idem paralipomenon iiiii [2 Cro 4]. Ex quibus manifeste patet quod cherubim erant ymages humane, et in translationem caldaica denominatur iuvenes et sic habes primum quod quaerebas. Ad secundum vero quod quaeris ut ostendam tibi quid tales ymages spiritualiter representarent respondeo quod quia propiciatorium representabat sedem dei et deus erat ibi quasi loquens moysi ut dictum est idcirco cherubim circumstantes representabant angelos qui assidue assistunt deo unum ysaie vi [Is 6, 2] cum dicitur. Vidi dominum sedentem super thronum etcetera [Is 6, 1] Sequitur Seraphim stabant super eum sex ale uni et sex ale alteri [Is 6, 2]. Similiter et daniel vii capitulo de deo dicitur. Milia milium assistebant ei, id est, angelorum [Dn 7, 10]. Unde ad hoc quod Moyses vel summus sacerdos intras sancta sanctorum elevaret mentem suam in divinorum contemplationem conveniens erat ut essem ibi representatio divine maiestatis in propiciatorio quasi super thronum sedentis cum assistentia angelorum qui frequenter in imagine humana consueverunt apparere ut designetur eorum intelligentia similiter et cum aliis ut designetur eorum promptitudo et accelerationem ad exequendum divina mandata ut patet per daniellem. Et in psalmo dicitur. “Et ascendit super cherubim et volavit” [Sal 17, 11]. Ymages autem leonum intra sancta sanctorum ponebantur ut summus sacerdos illuc intrans adorandum memoriam haberet de regno iude quod erat principale in israhel. Ista enim tribus portabat in vexillo suo leonem unde dicitur de iuda genesis xlix. “Catulus leonis iuda” [Gn 49, 9]. Et inter orationes quas summi sacerdotes intrantes sancta sanctorum faciebant una de principalibus est “Non auferetur sceptrum de iuda etcetera” [Gn

49, 10] ut *habetur* in libro Iana [Ms.: Jonna]. In *qua* oratione *per* perseverantia regni iuda orabat etiam *per* adventum messie ibi *cum dicitur* donec veniat qui mittendus est. Et de illo verificatur. Surget leo de tribu iuda. Et sic habes *quod* imagines ponebantur a veteri lege in loco sanctiori et etiam orationes *quas* petis.

Saulus.

Si in sculptilibus sev simulacris non prohibeatur *factione* sed sola adoratio suffecisset hoc solum prohibere dicendo non adores sculptilia neque colas ea. Superfluum fuit ergo dicere non facies tibi sculptile si *factione* sola sculptilium esset prohibita.

Paulus.

Non est superflua illa prohibitione de *factione* sculptilium *quia* qui fac sculptile et illud adorat est transgressor duorum preceptorum, si autem adorat [86v^o] sculptilia iam facta *qua* ipse non fecit est transgressor unius precepti tantummodo. Qui autem facit et non adorat nec cum intentione adorandi hoc facit non est transgressor alicuius precepti et sic habes planum sensum harum prohibitionum ex quo non potes nos arguere de earum transgressionem. Simulacra enim et ymagine *qua* communiter fiunt in orationis nostris non adorantur neque coluntur ut deus *secundum* fiunt principaliter ad hoc ut homines *praesertim* simplices ad memoriam reducant gesta sev facta sanctorum virtuosa sev meritoria, ut inde excitentur ad laudem dei et ad eorum imitationem hoc enim est perutile communiter desiderantibus iuste vivere unde ysaie li capitulo. "Audite me qui sequimini iusticiam et quaerentes dominum intuemini abraham patrem vestrum, etcetera" [Is 51, 1]. Si igitur considerari sev intueri abraham oculo mentali consultitur sev praecipitur a propheta ad ipsius abrahe imitationem depingere abraham cum immolatione ysaac perutile esta ad reduendum memorie virtutem ipsius abrahe et eius obedientiam ad deum. Ex visis enim *secundum* philosophum movetur animus, unde ad istum finem ymagine sanctorum in ecclesiis nostris ponuntur *secundum* ut eorum opera virtuosa memorie reducantur ut *per* hoc provocentur homines ad sanctorum imitationem. Non autem ponuntur ymagine praedictae ad hoc *quod* adorentur ut deus.

Saulus. Etsi non ponantur ymagine in oratoriis vestris prout tu asseris ad hoc *quod* adorentur, adorantur tamen de facto ut est manifestum et sic estis transgressores praedictae prohibitionis divinae in decalogo contentae et hoc communiter et frequenter.

Paulus. Non omnis adorazione factam creaturis est prohibita, sed sola adorazione illa *qua* soli deo debetur *qua* apud vos vocatur adoratio latrerie. Si enim nulla adoratio posset licite creaturis fieri abraham amicus dei non adorasset. Et his *quod* tamen legitur fecisse Genesis xxii. Neque David qui fuit sanctus adorasset Saulem quod tamen fecit, ut habetur i Regum xxiii [1 Sam 23] et sic de multis aliis. Ex quibus constat *quod* aliqua adoratio pos-

sit fieri creaturis et talis adorazione apud nos vocatur adoratio *dulie*. Adoratio tamen latrerie soli deo est exhibenda, non autem creaturis inquantum sunt creature et ideo adoratio *quam* nos exhibemus sanctorum ymaginibus non est intelligenda adorazione latrerie sed adorazione *dulie* *qua* creaturis excellentibus posset sine peccato exhiberi ut in exemplis supradictis.

Saulus. Video *quod* indifferenter adoratis deum et sanctorum virorum imagines et *quod* deterius est crucem et ymagine crucifixi vestri summa adorazione adoratis ut est manifestum.

Paulus. Ut clarius ista intelligantur scire debes *quod* adorazione latrerie principaliter consistit in corde, id est, cum homo cordialiter se subicit deo adherendo ei tanquam prime veritati in credendis et tradendo se suis obsequiis sev preceptis in agendis. *Quod* quidem vere sit cum homo timorem dei filialem sev sanctum in corde habet. De *qua* vera adorazione dicit psalmista. "Adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo" [Ps 5, 8]. Talis enim adorazione mentalis cum timore dei sancto qui permanet in seculum seculi sit et in hoc principaliter consistit vera adoratio. Et *quia* naturale est homini significare conceptus suos interiores *per* aliqua signa exteriora, unde philosophus in primo periarmentias [sic]. Voces sunt erarum *quae* sunt in anima passionum note. Ideo oportuit ut adoratio mentalis *qua* principalis est *per* aliqua signa exteriora manifestaretur ut puta *per* inclinationes corporales vel genuflexiones et huiusmodi. *Que* quidem signa exteriora non eadem sunt apud nos omnes nec ubique et *semper* sed diversa *secundum* diversitatem temporum et regionum. Voces enim sev locutiones diverse *secundum* diversitatem linguarum in diversis temporibus sev regionibus eosdem conceptus sev similes signant et sic est de adorationibus exterioribus id est *quod* licet adorazione mentalis supradicta eadem sit sev eiusdem rationis apud omnes adorazione tamen exterior *quam* interior signat adorazione non est eadem sed diversa *secundum* diversitatem temporum et regionum. Constat autem *quod* reverentia *quod* erat exhibenda locis sacris tempore antiquo significabatur *per* amotionem calciammentorum ut habetur exodi iii et Josue v *quod* a magnis iam temporibus talis reverentia exterior non exhibetur locis sacris. Ratione huius diversitatis est *quia* signa exteriora non naturaliter sed ad placitum signant conceptus interiores et ideo talia signa exteriora frequenter variantur unum in proposito inclinationes corporales sev genuflexiones *quae* forte aliquando significabant adorazione latrerie interiori iam a magnis temporibus non proprie hoc significant sed communiter adorazione communem tam latrerie *quam* *dulie* et ideo licite possint fieri tales adoraciones exteriores creaturis excellentibus ut sanctis et etiam potentibus salva tamen rectitudine intentionis in conceptu interiori *secundum* *quam* nunquam adorazione latrerie supradictam debet fieri nisi ad

solum deum et hoc observatur *seu supra debet* observari apud catholicos et sic non debent notari de transgressione prohibitionis predictae *secundum neque adorabis ea etcetera*.

Saulus. Quid dicis de adoratione crucis et crucifixi qua ut audivi a doctoribus tue gentis adorantur adoratione patrie et tamen constat quod non sunt /87v^o/ dii ergo per talem adorationem manifeste transgredimini prohibitionem decalogi dicentis non adorabis.

Paulus. In qualibus imagine possunt duo considerari. Unum est quod est illa imago *secundum se*, aliud vero quid representat illa imago. Primo modo crux vel crucifixus ligneus *seu metallicus et huiusmodi* non adorantur nec debent adorari *cum secundum se non sunt aliud nisi res elementares et corruptibiles*. Secundo modo sunt adoranda adoratione patrie, representant enim deum crucifixum de cuius deitate tractandum est inter me et te ut dictum fuit supra in multis locis. Unum presupposito quod crucifixus ille quem representant est verus deus manifestum est quia illa imago ipsum representans in quantum talis est adoranda ut ipse deus, eodem enim motu movetur animus in representantem et representatum in quantum secundo modo supradicto considerantur.

APENDICE II

Fray Alonso de Espina
Fortalitium Fidei [1487]

Vicesimum quartum et ultimum argumentum iudeorum est contra adorationem Christi et sacramenti altaris, ac etiam contra adorationem ymaginum. Dicunt ei iudei quod christiani sunt pessimi ydolatre adorantes Christum purum hominem tanquam deum, et quod peius est hostiam de frumento ab eis formatam et coctam adorant sicut deum quod est derisibile, et post ea comedunt opera manuum hominum. Illud autem est contra legem dei Deuteronomio vi [Dt 6, 8]. Dominum deum adorabis, id est, maiestatem divinam in eo solo profitendo. Item Exodo xx. "Non facies tibi sculptile nec omnem similitudinem que est in celo desuper et que in terra deorsum, nec eorum que sunt in aquis sub terram, non adorabis ea nec coles" [Ex 20, 4]. Item deuteronomio liber et Levitico xxvi. "Non facietis ydolum et sculptile nec titulos erigetis nec insignem lapidem ponetis in terra vestri ut adoretis eum". Item Deuteronomio xxvii "Maledictus qui facit sculptile et conflatile" [Dt 27, 15] non ergo debet adorari homo nec panis nec aliqua ymago sive creatura. Ad istud argumentum respondetur quo ad primum id est de Christo quod fuit ostensum plenissime in primo libro et in solutionibus argumentorum predictorum huius tercij libri quod Ihesus nazarenus est verus messias in lege et prophetis promissus. Ostensum est etiam quomo-

do est verus deus homo sicut patuit in solutione xxii argumenti. Et in primo libro consideratione iii articulo primo in quadruplici examine. Et consequenter Ihesus nazarenus est patrie adorandus nec ex hoc ydolatre sunt christinai adorantes verum deum. Ad illud autem quod dicunt de adoratione eucharistie quod ibi sit ydolatria. Dicendum quod non est verum secundum Nicolaum de Lyra in tractatu contra iudeum nequiter arguentem. Non enim adoratur panis, quia non est ibi, sed eius substantia conversa est in substantiam corporis Christi virtute divina ad prolationem verborum consecrationis que sunt ipsius Christi veri dei effective *seu principaliter*. Ipsius autem sacerdotis prolative *seu ministerialiter*. Verbum autem divinum est tante virtutis quod per ipsum factum est celum et terra de nihilo ut patet Genesis i et psalmo cxlviii dixit et facta sunt et multo fortius possit convertere unam substantiam in aliam. Patet etiam per exemplum Exodo xxiii capitulo ubi dicitur quod divina virtute virga moysi conversa est in serpentem. Et Exodo vii aque egypti converse sunt in sanguinem. Et si dicas quod ista non sunt conversa virtute verborum falsum est. Legimus enim numeri xx quod deficiente aqua dixit dominus ad sacerdotes Moysen et aaron loquimini ad petram, et illa dabit vobis aquas, et ad verbum eorum secundum psalmo "convertit petram in stagna aquarum et rupem in fontes aquarum" [Ps 113, 8], facilius autem videtur panem in corpus, et vinum in sanguinem quam petram in aquam mutare. Quod autem posset convertere unam substantiam in aliam manentibus accidentibus probatur quia deus non attingit substantiam mediantibus accidentibus, sicut facit agens naturale sed eam attingit immediate et immo possit illam substantiam in aliam convertere manentibus accidentibus eadem virtute. Ad hoc autem habetur aliquo modo exemplum Genesis xix ubi dicitur quod uxor Loth rescipiens retro versa fuit in statuam salis. Per hoc enim quod dicitur statua videtur quod remanserit figura substantie corporalis substantia in sal mutata, sic igitur divina virtute convertitur panis substantia in corpus Christi accidentibus remanentibus panis. Anima vero Christi realiter coniuncta est suo corpori et similiter deitas in persona filii, et sic sub speciebus panis et corpus christi ex vi conversionis vel transubstantiationis anima eius et deitas ex concomitantia reali et inseparabili et per consequens ibi est totus Christus verus homo et verus deus patrie adorandus et sic non est ibi ydolatria non enim adorantur species panis visibilis tanquam deus sed ipse christus invisibilis existens sub illis. Simile habetur quodammodo Exodo iii ubi dicitur quod Christus apparuit moysi in flamma ignis in medio rubi et non est dubium quin moyses adoravit deum quando dominus dixerat moysi. Solve calciamentum de pedibus tuis etcetera nec tamen adoravit ignem illum sive flamam tanquam deum sciebat enim moyses hoc impossibile esse sed adoravit deum invisibilem sub similitudine visibili apparentem. Et

idem dicendum est de aliis apparitionibus divinis factis sanctis patribus sicut in iii Regum xix apparuit Helye sub sibilo aure tenuis. Quod autem arguitur ultra quod christiani comedunt corpus christi quod est horribile. Dicendum quod verum esset si acciperent in propria specie, sed ipsum accipere sub speciebus panis non est horribile sed magis suave et venerabile. Non enim ipse Christus vel eius corpus in ista comestione frangitur vel atteritur dentibus sive laceratur sicut ymaginantur iudei, sed sola species panis franguntur et atteruntur quibus consumptis desinit ibi esse corpus Christi, secundum remanent huius sacramenti effectus qui est anime refectio per augmentum gratie et sic patet quod comestio ista suavis est et veneranda et propter hoc salvator dicit Johannis vi “Ego sum panis vivus qui de celo descendi si quis manducaverit ex hoc pane vivet in eternum”. Hoc etiam fuit predictum psalmo lxxi qui secundum doctores antiquos hebreorum exponitur de Christo. In principio enim huius psalmi cum dicitur “Deus iudicium tuum regi da” [Ps 71, 2]. Glossa hebraica dicit “Iste est rex messias” de quo dicitur Isaias xi capitulo “Egreditur virga de radice yesse etcetera”. Et in processu huius psalmi dicitur de ipso. “Erit firmamentum in terra in summus montium” [Ps 71, 16], ubi littera hebraica habet “erit placenta tritici in terra in capite montium”, et translatio hyeronimi iuxta hebraicum “Erit memorabile triticum in terra in capite montium”. Translatio chaldaica habet “Erit oblatio frumenti in terra”, ex istis tribus videtur quod lectura nostra fuerit corrupta per scriptores ponentes firmamentum per frumentum ex similitudine dictionum. Patet igitur ex dictis quod rege messia dictum fuit in hoc psalmo quod futurus erat frumentum in terra in summis montium vel oblatio frumenti in terra in capite montium quod impletum est in sacramento eucharistie in quo Christus sub speciebus panis tritici continetur et super capita sacerdotum ut adoretur a populo elevatur. Qui sacerdotes propter altitudinem status montes appellantur propter quod salvator Johannes xii grano frumenti se comparet et dicit “nisi granum frumenti cadens in terra mortuum fuerit” [Jn 12, 24], etcetera. De bonitate autem sacramenti eucharistie dicit rabi moysen hadarsam exponens super Genesis illud Osee xi “et declinavi ad eum ut vesceretur” [Os 11, 4]⁷⁰. Littera hebraica talis est “inclinabo ad eum escam” quod exponens iste doctor et loquens in persona dei sicut et Osee propheta, rabi ille dicit in fine “inclinabo ad eum, id est, ad populum israel, escam bonam et suavem cui non est alia similis de qua dicitur psalmo lxxi Erit placenta frumenti in terra in capite etcetera [Cfr. Sal 71, 16: erit abundantia frumenti in terra]. De ista materia vide quedam pulchra supra argumento xiiii. Patet igitur ex supradictis quod adorare eukaristiam [sic] non est derisibile sed sanctum et venerabile nec eam sumere est horribile, sed devotum et delectabile bene dispositis ad hanc escam propter quod apostolus in Corinthios xi “pro-

bet autem seipsum homo et sic de pane illo edat, et de calice bibat” etcetera [1 Cor 11, 28]. Et hoc fuit figuratum in manna populo israel dato Exodo xvi de quo Sapientia xvi “Panem paratum de celo praesitisti eis sine labore. Omne delectamentum in se habente et omnis saporis suavitatem” [Sap 16, 20]. De ista materia amplius dicitur cum dei auditorio infra cum movebitur bellum iudeorum per argumenta ex natura assumpta. Ad illud autem quod arguunt iudei de sculptilibus et ymaginibus. Respondetur et primo declaro quid est adoratio. Secundo quot modis sumitur, et tandem quali veneratione sanctorum ymagine venerante sunt ex quibus patebit solutio ad allegata per iudeos. De primo dicitur quod adoratio nihil aliud est quam quedam veneratio seu reverentia alicui exhibita ratione dignitatis superioris et excellentis. Pro secundo iuxta doctorum sacre theologie traditionem nos habemus adorationem seu venerationem que latria dicitur, et habemus que dulia nominatur. Latria enim dicitur cultus soli deo trino et uno debitus, hoc etiam exprimitur in omni republica observari, quod summus rector aliquo signo singularis preceteris honoratur quod si alicui alteri deferretur foret crimen lese maiestatis. Et ideo in sacro codice statuitur pena mortis his qui divinum honorem aliis exhibent ut patet Exodo xxii nec istum honorem sive adorationem ipsi deo exhibemus propter ipsum quia ipse est gloria et honore perditissimus cui nihil a creatura addici possit sed propter nos, quam per hoc quod deum reveremur et adoramus mens nostra ei subiicitur et in hoc eius perfectio consistit. Res enim quelibet proficitur propter hoc quod suo superiori subditur sicut corpus per hoc quod ab anima vivificatur et aer per hoc quod a sole illuminatur. Dulia vero dicitur cultus vel reverentia debita rationali creature superiorem ordinem tenenti sicuti sunt prelati domini vel magistri. Yperdulia est cultus sive honor dignior dulia debitus carni Christi assumpte a verbo divino teste glosa supra illud psalmi. “Adorare scabellum pedum eius” [Sal 98, 5]. Circa vero ymaginum venerationem dicitur quod Christi ymago et crux et alie sanctorum ymagine dupliciter possunt considerari. Uno modo ut sunt ymagine dei aut virginis marie seu sanctorum, deum vel virginem mariam aut aliquem sanctorum representantes. Secundario ut sunt quedam res puta aurum et argentum lignum sive lapis, et illo secundo modo considerando nulla veneratio eis exhiberi debet immo crimen ydolatrie incurreret qui ut sunt [folio mii v^o] solum res quedam ipsas veneraretur. Alio modo possunt considerari ut representant Ihesum Christum aut virginem mariam seu sanctos paradisi et sic utique venerari debent etiam eadem veneratione qua ymaginatum veneratur et ita crux Christi et eius ymago venerari debet adoratione latrie ymago autem virginis marie aliorumque sanctorum venerari debent veneratione duliae quia totus honor refertur ad prototypum id est, ad exemplar seu ymaginatum et hec est opinio Thome in iii sententiarum

distinctione ij⁷¹. Sed contra eam obiicit magister Robertus holgot super libro sapientie lectione *capitulo* lviii⁷² sed nulla ymago est deus ergo nulli ymagini debetur talis honor immo *contradictionem* includit vel inducit dicere quod latria sit honor soli deo debitus et tamen quod debeatur ymagini Christi *praeterea* si idem honor debeatur ymagini Christi et Christo idem honor debetur lapidi et Christo et per consequens debetur idem honor deo et creature quod non est dicendum. Preterea qui honorat aliquid honore latrie confitetur illud esse deum ergo si aliquis possit licite ymaginem honorare cultu latrie possit licite protestari et confiteri aliud a deo esse deum. Immo aliter possit dici quod nulla adoratio debetur ymagini nec licet ymaginem adorare. Vera enim adoratio est in spiritu et devotione et amore summo et istum nullo modo debemus in aliquam creaturam dirigere quia tamen propter ymaginem Christi excitamur ad adorandum Christum et coram ymagine adorationem nostram facimus. Dicitur large loquendo per ymaginem adoramus. Unde dicit predictus doctor videtur mihi dicendum quod nec adoro ymaginem Christi quia lignum nec quia ymago sed adoro Christum coram ymagine Christi quia est ymago Christi et excitat me ad adorandum Christum et sic exponit Johannes Damascenus⁷³ libro iiii *capitulo* iiii ubi videtur dicere quod sanctorum ymages adorari hoc intelligo sic quod propter ymaginis representationem licet mihi coram ymagine sanctum cuius est adorare et eo modo intelligo Thomam et basilium et totum ecclesie ritum hec ille licet hoc rationabiliter videatur dictum et posset satis sustineri ac per hoc iudeis satis facere quia tamen loquendum est ut plures sapientum vero ut pauci et communis opinio tenet oppositum ideo eam sequendo ad ea que iudei dicunt restat respondere. Cum ergo dicant iudei quod sacra scriptura vetat facere sculptile et illud venerari. Dicitur quod antequam deus esset humanatus facere ymaginem dei erat impietatis cum secundum divinam naturam sit infigurabilis invisibilis et insensibilis, sed per carnis nostre assumptionem factus est visibilis, sensibilis et palpabilis et ita figura non est impietatis sed pietatis et hoc propter doctrinam et instructionem nostram ac passionis Christi recordationem immo ipse deus factus homo sicut Christus Iesus eas primo tradidit. Nam ipse primo pinxit ymaginem suam traditque pictori non potenter eam pingere misso ab abagoro [sic] rege ut dicto regi traderet ut patet in ecclesiastica historia et notat Damascenus in sententiis libro iiii *capitulo* cviii cum enim pictor non posset in faciem Christi aciem visus sui defigere propter claritatis chouscationem Christus devotionem regis attendens vestimentum pictoris faciei applicuit et sic sui ipsius ymaginem ei misit. Item in die passionis ipse pinxit vultum suum tradiditque veronice et nunc ymago illa habetur rome in magna reverentia et veneratione. Item post sancti apostoli pinxerunt ymaginem Christi et matris

suae ut lucas apostolus et evangelista. Habentur ymages rome teste damasceno ubi supra. Ideo ergo prohibite sunt ymages in lege veteri quia tunc deus non erat figurabilis ergo cessante causa cessare debet effectus. Ex quo deus est figurabilis potest ymago eius fieri ad venerandum ut dictum est. Sic enim iubet propheta adorare non solum deum, sed et scabellum pedum eius quoniam sanctum est. Psalmus lxxxviii. Unde quia non omnes noscunt litteras nec lectioni vacant. Ideo sancti patres ad velociorem memoriam habendam de triumphis sanctorum ut sic alliciantur ad bonum ymages invenerunt. Sic ergo triplex fuit causa institutionum ymaginum in ecclesia. Primo ad instructionem laicorum quibus ymages adhibentur loco librorum. Secundo ad incarnationis mysterium et ut sanctorum exempla nobis et frequentius et recentius infigerentur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui magis ex visis quam ex auditu causatur.

Et quamvis nulla sit scripturarum de adorandis ymaginibus traditio. Tamen apostoli familiari consilio spiritu sancti nonnulla tradiderunt ecclesie observanda que non relinquerunt in scripturis secundum in ecclesie observatione per successionem fidelium sunt ordinata. Unde ipsemet apostolus ad Tessalonicenses, vi ait "state et tenete traditiones qua didicistis sive per sermonem sedundum ab ore prolatum sive per epistolam" [2 Tes 2, 15] id est scriptam transmissam inter quas traditiones est ymaginum veneratio. Quod autem placeat domino ymaginum veneratio eo modo quo dictum est et discipulat oppositum sive earum ablatio patet ex pena philippi et multorum aliorum. Unde legimus in cronicis imperatorum et summorum pontificum quod philippo heretico⁷⁴ anno domini septingentesimo tricesimo [713] regnante iussit ymages auferri⁷⁵. Anastasius⁷⁶ eum de regno expulit et lumine oculorum privavit. Ita et Leo tercius⁷⁷ a beato Gregorio tercius⁷⁸ acriter correptus est ex excommunicatus et totam a domino illius subtraxit ytaliam. Relicto filio suo Constantino quinto⁷⁹ prime in destruendis ymaginibus peiore qui etiam in nullo auxiliabatur ecclesiam propterea imperium romanum a grecis ad francos extitit translatum⁸⁰. Ratio ponitur extra de electione c. cum venerabilem francorum enim favorem et beneficia iam romana ecclesia per pipinum in multis necessitatibus experta fuit. Iste pipinus rex francorum fecit magnum synodum⁸¹ congregari ubi fuit magna altercatio circa venerationem ymaginum⁸² et fuit diffinitum christi ac sanctorum ymages esse venerandas licet heretici contrarium suaderent quia eis species ydolatrie videbatur, sed non est verum ut dictum est quia ymago fert intellectum humanum in ipsum ymaginatum. Unde eas licite adoramus et debita veneratione colimus, nec est eadem ratio de ymaginibus et sculpturis ydolorum, quia ibi malignus spiritus iungebatur qui in eisdem dabat responsa cui nulla debetur reverentia sed non sic de sanctis ymaginibus. Satis igitur claret quomodo non repugnat

sacre scriptura ymaginum veneratio eo modo quo dictum est, videlicet propter ymaginatum. Et quantum deo displiceat earum ablatio expensis non solum spiritualibus sed etiam corporalibus et temporalibus divina ordinatione iusticia inflictis et ex assertione venerationis earundem facta per vicarium ihesu Christi cum sacra synodo ubi error intervenire non possit cum talis sancta congregatio dirigatur a spiritu sancto. Sed restat unum dubium de ymaginibus astronomicis que fiunt certis temporibus planetis existentibus in quibusdam locis celi determinatus. Utrum liceat tales ymagines facere et talibus factis uti sicut temporibus suis ut dicit Robertus Holgot super librum sapientie lectione lx quidam in londonis dicebatur curare a quartana per ymaginem leonis auream secundum certas constellationes factam. Hic est difficile dicere quid est verum propter mirabiles operationes corporum quia hoc est certum quod nihil est homi-

ni illicitum quod per naturam compleri potest, dicit tamen Tho[mas] secunda secunde questione lxxxvi et allegat Augustinum x de civitate dei⁸³ quod opinio fuit falsa de ymaginibus talibus construendis verum est tamen quod res naturales formas suas consequuntur ex corporibus celestibus sed ymagines artificiales nullam virtutem consequi possunt ab arte, nisi ratione materie quamvis secundum Augustinum aliquando operatio ne demonum aliquid efficiunt singularibus characteribus illis impressis qui naturaliter ad nihil valent et tacita pacta cum demonibus suffragantur quibus ab nigromanticarum ymaginibus differunt que expressa cum demonibus peragunt pacta. Hec autem xxiiii argumenta iudeorum sumpta ex lege sufficiant pro primo bello que ut visum est nullius vigoris sunt contra nostrum fidei fortalitium immo integrum et incorruptum manet ab ictibus eorum quia est turris fortitudinis a facie inimici.

NOTAS

- ¹ GIL, Juan, *Los conversos y la inquisición sevillana*, I, Fundación el Monte, Sevilla, 2000, p. 46 y 90.
- ² FRAY HERNANDO DE TALAVERA, *Católica Impugnación*, Francisco Márquez, ed., Juan Flors, Barcelona, 1961, p. 186.
- ³ ASENSIO, Eugenio, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, Salamanca, 2000, p. 55 (antes en la Revista de Filología Española, 36, 1952).
- ⁴ Para este y otros detalles de su composición, véase el Estudio Preliminar de Francisco Márquez en la *Católica Impugnación*, pp. 28 y ss.
- ⁵ *Católica Impugnación*, pp. 137-138.
- ⁶ "Ni adoramos las imágenes, ni a los santos que representan por sí mismo, como ellos hacían, mas adoramos y honramos en ellos a Dios verdadero al cual derechamente sirvieron", *Católica Impugnación*, p. 139.
- ⁷ *Católica Impugnación*, p. 145.
- ⁸ "... la Iglesia y pueblo cristiano no adora las imágenes, pensando que aquellas sean sus dioses ... ni adoran como dioses a aquellas personas, que por ellas son representadas, mas hacen reverencia y honra a los santos y santas, cuyas imágenes son ... como memoriales y representantes de aquéllos o de aquéllas", *Católica Impugnación*, p. 187.
- ⁹ *Católica Impugnación*, p. 145.
- ¹⁰ *Católica Impugnación*, p. 145.
- ¹¹ *Católica Impugnación*, p. 190.
- ¹² Utilizo el término "sacramental" en el sentido clásico de la escolástica, como un signo o realidad material que en virtud de su "similitud" representa, y "contiene" o "confiere" la gracia.
- ¹³ *Católica Impugnación*, p. 189.
- ¹⁴ Una visión general del problema en, Besançon, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'icône*, Fayard, 1994, pp. 123-205.
- ¹⁵ TRACHTENBERG, Joshua, *The Devil and the Jews. The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1943, p. 120..
- ¹⁶ SCHMITT, Jean-Claude, "L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle", en F.Boespflug y N.Lossky, ed., *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Actes du Colloque International ... Paris les 2, 3, 4 Octobre 1986, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, (pp. 271-311), p. 288.
- ¹⁷ *Ibidem*. De acuerdo a este mismo autor, anteriormente solo Agobardo (†840) se había ocupado de este problema.
- ¹⁸ PEDRO ALFONSO DE HUESCA, *Diálogo contra los judíos*, John Tolan, et alt., ed., Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1996.
- ¹⁹ MARTÍ, Raimundo, *Pugio Fidei adversus mauros et iudeos*, Paris, 1651, Secunda pars. Caput VIII. Qualiter Dominus noster, Iesus Christus destruxerit statuam Danielis, & idolatriam per miracula, p. 289. Hay dos ejemplares en la Biblioteca de la Universidad de Comillas 2689 y 2585.
- ²⁰ JOSÉ-LUIS MARTÍN y ANTONIO LINAGE CONDE, *Religión y Sociedad Medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Valladolid, 1987, p. 174: "E en este mandamiento [el primero] se defiende que non fiziésemos ymágenes que adorásemos; e por esto nos reprehenden los judíos, que fazemos imágenes en el templo; onde defiéndese de fazer para adorar las ymágenes así como ellos". Agradezco la amable referencia a Isidro Bango Torviso.
- ²¹ VALLE RODRÍGUEZ, Carlos DEL, *La controversia judeocristiana en España. Desde los orígenes hasta el siglo XIII. Homenaje a Domingo Muñoz León*, Madrid, CSIC, 1998, p. 299.
- ²² CÁTEDRA, Pedro M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994, p. 411.
- ²³ SCHMITT, Jean-Claude, *art. Cit.*, p. 289.
- ²⁴ El lector podrá encontrar como apéndice de este artículo dos textos de extraordinaria riqueza (sin duda dos de los más extensos y complejos dedicados a este problema en la Edad Media española) con el ánimo de contribuir al mejor conocimiento de las fuentes de la historia de la imagen, una tarea comenzada de forma pionera en nuestro país hace ya algunos años, pero en la que se reservan todavía hoy capítulos importantes. Cfr. YARZA, Joaquín et alt, ed., *Fuentes y Documentos para la historia del arte. Arte Medieval I & II*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, constituye un singular modelo de trabajo. Con un carácter más especializado, véase la antología de Daniele MENOZZI, *Les Images. L'Église et les arts visuels*, Du Cerf, Paris, 1991.
- ²⁵ Un capítulo anterior lo constituyen las leyendas asociadas a imágenes en las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Para el aspecto concreto de su utilización en un contexto polémico, CORTI, Francisco, "La Guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las *Cantigas de Santa María*", en Jesús MONTOYA MARTÍNEZ y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ed., *El Scriptorium Alfonsí: de los libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, Editorial Complutense, Madrid, 1999, pp. 301-326, con amplia bibliografía sobre el discutido problema de la representación de los judíos en las Cantigas, que no tratamos aquí.
- ²⁶ WILLIAM A. CHRISTIAN, JR., *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI)*, Nerea, Madrid, 1990.
- ²⁷ *Ibid.*, pp. 199-236.
- ²⁸ "El primero mandamiento es amar a dios sobre todas las cosas e no tener dioses agenos [...] contra esto pecan los que adoran ydolos, assi como adoravan otro tiempo los gentiles, y en esto pecan los que adoran las ymagines de las yglesias, ca si las ymagines no tienen casi virtud alguna mas que las piedras del campo como sean fechas por mano de hombres, mas son puestas por remembrança de las cosas passadas porque son simples que no conocen por los libros las cosas passadas las conozcan por las ymagines pintadas. [...] E por ende quando toman especial devocion mas con una ymagen que con otra pecan. Ca ya esto es adorar ydolos como una ymagen no tenga mas virtud que otra, ca ambas juntas no tienen virtud alguna, mas podemos tener mas devocion en un santo del cielo que en otro, e tomarlo por especial abogado. Esso mesmo podemos tener mas devocion en una yglesia que en otra, y esto no por las ymagines ni por las paredes de la yglesia mas porque parece una mejor que otra en ser en mejor lugar para orar. E los hombres muevense mas a devocion e bien vivir en unos lugares mas que en otros. Esso mesmo porque a dios plazze de mos-

trar sus maravillas en unos lugares mas que en otros, e assi guardese todo hombre de honrar las ymages creyendo que en ellas esta alguna virtud, ca no puede ser mayor pecado e por esso pecan muchos algunos quando en algunas yglesias ay ymages algunas mas antiguas que otras que fueron falladas desde el fundamento de la yglesia, e dizen que fueron falladas aquellas por milagros e que aquellas van a sacar cativos e aquestas ponen en lugar mas alto e honranlas mas e a ellas fazen algunas oraciones e se encomiendan, de aquesta tal se siguen grandes pecados y errores y escandalos, y el pueblo menudo se torna ydolatra, ca puesto que algunas ymages por revelacion de dios fuesen falladas en peñas, o en fossaduras de tierra o en coraçones de arboles, en lo qual ay muchas mentiras e muy pocas verdades. Mas fue y es lo mas dello introduzido por sacar el dinero de las bolsas ajenas. Empero dado que fuesse assi en verdad aquella ymagen no es de mas virtud que las otras, ca por manos de hombres es fecha, e no de angeles ni menos cayo del cielo porque alla no ay piedras ni maderos, e dado que fuesse fecha por manos de angeles no podria ser fecha, salvo de piedra, o de madera, o de algun metal. E assi no pueden tener mayor virtud que las otras ymages de piedra, o de madera, ni mas que los palos del campo, e assi si honrramos a aquella ymagen mas que a las otras entendiendo que tiene mayor virtud y con mayor devocion delante della nos inclinamos pecamos de ydolatria, e quando dicen de algunas ymages que van a sacar cativos e que no las fallan en sus lugares entonce por algunos días, e que despues que vienen mojadas, estas son muy grandes abusiones e muy grande cargo de animas e de conciencia de aquellos que tal cosa levantan e fazenlo por sacar dinero e diezen que lloran las ymages e que echan lagrimas muy dulces y ello es agua e miel que por detrás les echan, lo qual seria assaz de consentir en el tiempo que a los ydolos adoravan”, [Alfonso de Madrigal], *Confessional del Tostado* [Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1517], ff. e v-vi.

²⁹ Alfonso DE MADRIGAL TOSTADO, *Commentaria in Deuteronomium* [Opera Omnia, vol. IV], Venecia, 1615, pp. 36-37.

³⁰ Desconozco la fuente en que se fundan quienes afirman que el Tostado fuera converso. Cfr. BŒSPFLUG, FRANÇOIS, *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Du Cerf, Paris, 1984, quien, por otra parte, ha sido el primero en llamar la atención sobre este capítulo.

³¹ Klaus REINHARDT y Horacio SANTIAGO-OTERO, *Biblioteca Bíblica Ibérica Medieval*, CSIC, Madrid, 1986, pp. 240-249.

³² Véase en Apéndice I.

³³ Véase, con una valoración del peso de la prohibición, Bezalel NARKISS, “Manuscritos iluminados hispanohebreos”, en *La vida judía en Sefarad*, Cat. Exp. Sinagoga del Tránsito. Toledo, 1991-1992, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 169-196; y Katrin KOGMAN-APPEL, “Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition”, *The Art Bulletin*, LXXXIV, 2, junio 2002, pp. 246-272.

³⁴ Citado por SED-RAJNA, Gabrielle, “L’argument de l’iconophobie juive”, en F.Boespflug y N.Losky, ed., *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d’images religieuses*. Actes du Colloque International ... Paris, Octobre 1986, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, pp. 81-88.

³⁵ Véase ahora: *La Biblia de Alba. An illustrated manuscript bible in castilian*, Madrid, Fundación Amigos de Sefarad, 1992.

³⁶ Para las condiciones del encargo, véase: FELLOUS-ROZENBLATT, Sonia, “The Biblia de Alba, its Patron, Author and Ideas”, en *La Biblia de Alba*, pp. 49-64.

³⁷ “Capitulo 11. De nuevo contra mi muy alto señor se levanta otro inconveniente por do yo desta tu demanda me devo retraer, non aceptor. Es de notar que la tu reverencia non de nuevo viene en los de dios diez mandamentos es mandado non fazer ymages nin menos las adorar. E el mayor peligro ende concurrente poner ymagen a dios e dios es incorporeo syn ninguna forma a nos comprehensible nin a la natura angelical, e en el poner figura seria contra de lo por su misma boca divina dicho en la data de la ley e en el deuteronomio original de las formales palabras guardaredes mucho a las vuestras animas en dios figura poner que non bistes ninguna figura en el día que fablo el señor con bos en el monte ysayas a quien semejades a dios o a qual ymagen lo podedes proporcionar e sobresto es fundada toda la philosophia metafisica e santa theologia. Que la ymagen ocupa lugar e quien ocupa lugar el lugar es mayor que el e por consecuencia seria dios finydo. E este mandamiento nos torna a la memoria e non dando ymagen en dios las syguientes utilidades theologales. Una que en dios non es pularidad que sy dos o mas dioses fuesen non se podria convenir en rre que tanto dezir quiere como que sy fuesen muchos dioses non han cosa con que se puedan convenir nin concordar como sea cosa que dios non aya nescesario de otro dios que sy lo oviese non seria dios que dios non ha cosa menguada, onde sy non se pudiesen en cosa convenir concordar convenia que el uno fuese contrario al otro como sea cosa que todo quanto es es diferente con otro, o concorde o contrario onde sy son muchos dioses non diferentes el uno al otro o sson contrarios e sy sson contrarios el uno al otro convienese que el uno dixtruya al otro e lo consuma como sea cosa que contrallydat non puede durar onde como sea provado por la theologia seer dios de nescesidad por ende es manifesto e provado que solo un dios es de nescesidad e poniendole figura a dios yriamos contra toda sciencia e verdat. Et puesto caso lo que muchas vezes dezir oy a los reverendos maestros theologos cristianos que estas tales ystorias se fazen en los templos e libros por la popular gente se suprensionen en dios aver que sy a dios segund lo que ellos sson non lo apropiassen alguna ymagen ante lo negarian que lo cognoscerian e dizen que para estos le ovieron en los templos e ystorias de oratorios de apropiat ymagen humana por el ovien ser el mejor animal a comparacion de angelica racional e aun segund la romana egleja por quanto la divinidad rescibió la humanitat de guisa tal que la tal ymajen les da a dios.

Et señor los judios a estos todo non sson conformes, que non entienden nin creen que dios humanitat rescebido aver. Yten dizen que bien assy acomo el scientifico el rustico e los niños e las mugeres deven ser enformadas en que dios non ha ninguna figura o ymagen e que non ha cosa que a dios semeje nin sea el su e seer como el su eeser nin su vida como su vida nin sciencia de cosa segund la ssa sciencia e que non es la division entre dios e ellos de mas a menos mas en ynfinido. E el científico cobrara esto asy en dios seer por sus devidos principios e la patria comun rescebirlo ha por en formacion de sus spirituales padres. E por este modo los judios ser dios mas glorificado que apropiandole ymagen. Por donde segund yo figuras o ymages non ende de poner o mandar lycenciado seria syn en mi ley pecar en lo a los pintores mandar pues que yo non sse cosa en el ystoriar remanesçeria el mandar lo qual a my syn cargo es muy impossible”, *Ibid.*, f. 9.

³⁸ BNE, Ms. 10.289. Cfr. SCHIEFF, Mario, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, pp. 428-444.

³⁹ Cfr. Moše ben MAIMON (Maimónides), *Guía de Perplejos* [*Môrêh nêbûkîm*], David Gonzalo Maeso, Trotta, Madrid, 1994.

⁴⁰ Cfr. Moše ben MAIMON (Maimónides), *Guía de Perplejos*, cap. 35 [Todos deben saber que Dios es incorpórea y exento de pasiones], *Ibid.*, pp. 113-115.

⁴¹ Juan DAMASCENO, *Oratio apologetica prior adversus eos qui sacras imagines abjiciunt*, Patrologia Graeca, XCIV, J.-P.Migne, ed., Paris, 1854, cc. 1231-1420.

⁴² Para todas estas distinciones, véase ahora WIRTH, Jean, “Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu’au concile de Trente”, en *Idem.*, ed., *Iconoclasme. Vie et mort de l’image médiévale*, Cat. Exp., Berne-Strasbourg, Berna, 2001, pp. 28-37.

43 Nuestra traducción.

44 Sobre el *Fortalium Fidei*, véase Amador de los Ríos, José, *Historia de los Judíos de España y Portugal*, III, (1875), Madrid, 21984, pp. 135-144. Klaus Reinhardt y Horacio Santiago-Otero, *Biblioteca Bíblica Ibérica Medieval*, pp. 63-64. Netanyahu, "Alonso de Espina. Was he a new christian?", *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, 43, 1976, pp. 107-165, quien corrige con sobrados argumentos la extendida creencia de sus orígenes judíos. Azcona, Tarsicio de, *Isabel la Católica*, Madrid, BAC, 1993, pp. 489-491.

45 NETANYAHU, Benzion, "Alonso de Espina. Was he a new christian?".

46 Véase en particular la valoración de Netanyahu, Benzion, *Los orígenes de la inquisición en la España del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1999, pp. 659-667, 672-675 y 739-761.

47 Véase como Apéndice II.

48 En la teoría de la transubstanciación elaborada por santo Tomás ya se había considerado su virtud para ahuyentar toda posible crítica de idolatría: la mutación de la sustancia desplaza la del pan –dice santo Tomás en su comentario a las Sentencias- dejando solo sus "accidentes" (*species* en nuestro texto), por lo cual no puede decirse que los cristianos adoren, y en consecuencia idolatren, en la sagrada forma una sustancia que no sea la divinidad (la sustancia del pan que permanece en ella). Cfr. Tomás de Aquino, *In IV Sent.*, d.11, q.11, a.1. Citado por Gesteira Garza, Manuel, *La eucaristía misterio de comunión*, Salamanca, 41999, p. 534. La argumentación de santo Tomás va dirigida a refutar la teoría de la consubstanciación, ampliamente extendida hasta el Concilio de Trento.

49 Cfr. Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, III, q. 25, a. 3.

50 WIRTH, Jean, "Structures et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin", p. 56. La proximidad de Santo Tomás al pensamiento griego a través de Juan Damasceno es destacada también por Kollwitz, Johannes, "Bild und Bildertheologie in Mittelalter", en Wolfgang Schöne et al., ed., *Das Gottesbild im Abendland*, Eckart-Verlag, Berlín, 1957, (pp. 109-138), pp. 125-126.

51 "Pero contra esta opinión [la de Santo Tomás] se opone Rober Holgot en el Libro de la Sabiduría, capítulo 53, porque ninguna imagen es Dios, y por lo tanto a ninguna imagen es debido tal honor. Ciertamente se encierra [en ello] una contradicción, [puesto que] induce a decir que la latria es un honor que solo a Dios es debido y, sin embargo [también] se debe a la imagen de Cristo. Además si el mismo honor se debe a la imagen de Cristo y a Cristo, entonces, el mismo honor se debe a la piedra y a Cristo, y por lo tanto, se debe el mismo honor a Dios y a una criatura, que no es lo que quiere decirse. Además, quien rinde honor de latria a algo, confiesa que aquello es Dios, por lo tanto si algo puede ser lícitamente honificado con culto de latria, entonces puede lícitamente manifestarse o confesarse que algo distinto de Dios es Dios. [Por ello] ciertamente puede decirse que no se debe ninguna adoración a las imágenes, ni es lícito adorarlas. La verdadera adoración está en el espíritu y en el amor sumo, y esto de ningún modo debemos dirigirlo a otra criatura porque por causa de la imagen de Cristo somos movidos a la adoración de Cristo, y en presencia de la imagen hacemos nuestra adoración".

52 *Summa Theologica*, III, q. 25, a.3.

53 Para el olvido de los *Libri Carolini* hasta su recuperación en el siglo XVI, véase, con una lectura enteramente novedosa del proceso de redacción de los mismos: FREEMAN, Ann, "Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini", *Viator*, 16, 1985, pp. 65-108, autora de la reciente edición para la *Monumenta Germaniae Historica*. Para la reacción carolingia, véase además WIRTH, Jean, *L'Image Médiévale. Naissance et développements (VI^e - XV^e siècle)*, Méridiens, Paris, 1989, pp. 112-166 y BOUREAU, Alain, "Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825", en *Nicée II, 787-1987*, pp. 247-262..

54 Para los orígenes paulinos de la metáfora, LADNER, Gerhart, "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", en *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in the History of Art*, Roma, 1983, pp. 72-111. Para su uso en el debate iconoclasta Kitzinger, Ernst, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *Dumbarton Oak Papers*, 8, 1954, (pp. 85-150), pp. 141-142; y Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago University Press, Chicago, 1994, pp. 149-155, con amplia bibliografía.

55 El *De fide orthodoxa* había sido traducido al latín en 1150, pasando de forma inmediata a las *Sentencias* de Pedro Lombardo, donde comenzaría su nueva popularidad: Wirth, Jean, "Structures et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin".

56 Véase ahora la excelente colección de ensayos de Herbert L.KESSLER & Gerhard WOLF, ed., *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Nuova Alfa, Bologna, 1998.

57 KITZINGER, Ernst, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", p. 143.

58 Para una visión general, KOLLWITZ, Johannes, "Bild und Bildertheologie im Mittelalter". Un intento de discriminación en, Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

59 Recientemente, Carlo Ginzburg ha explorado la supervivencia de la distinción establecida por Orígenes entre "ídolo" e "imagen" en Santo Tomás, de donde podría deducirse la virtud de la mimesis para sortear el riesgo de idolatría, tesis que no llega a desarrollar este autor, "Ídolos e Imágenes. Un pasaje de Orígenes y su fortuna", en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Península, Barcelona, 2000, pp. 125-143.

60 Cfr. LADNER, Gerhart, "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", p. 75.

61 Me refiero, obviamente a los alumbrados. Desde las páginas que le dedicara Marcel BATAILLON, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 21991, especialmente pp. 179-182, la discusión permanece abierta. Para una valoración historiográfica más reciente, véase Angela Selke, "El iluminismo de los conversos y la inquisición. Cristianismo interior de los alumbrados: resentimiento y sublimación", en Joaquín PÉREZ VILLANUEVA y Bartolomé ESCANDELL BONET, ed., *Historia de la Inquisición en España y América*, I, BAC, Madrid, 1984, pp. 617-636. Las tesis iconoclastas de los alumbrados en, MÁRQUEZ, Antonio, *Los alumbrados. Orígenes y filosofía (1525-1559)*, Madrid, 1980, p. 158. Para la identidad religiosa de los conversos y el debate historiográfico tejido en torno, véase la iluminadora perspectiva de HUERGA CRIADO, Pilar, "El problema de la comunidad judeoconversa", en *Historia de la Inquisición en España y América*, III, Madrid, BAC, 2000, pp. 441-497.

62 Valga el testimonio de Fernán Pérez de Guzmán "... he visto algunos [conversos], así en edificios de monesterios como en reformation de algunas ordenes que en algunos monesterios estaban corrutas e disolutas, trabajar e gastar asaz de lo suyo ...". Citado por Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ,

La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna, CSIC, Madrid, 1955, p. 183.

- ⁶³ GÓMEZ MORENO, Manuel, "Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, pp. 359-360.
- ⁶⁴ Todos mis datos de GIL, Juan, *Los conversos y la inquisición sevillana*, I, pp. 70-72 y Klaus WAGNER, "La Inquisición en Sevilla, 1481-1524", en *Homenaje al Profesor Carriazo*, III, Sevilla, 1973.
- ⁶⁵ Los canónigos Luis SÁNCHEZ y Juan DE SAAVEDRA fueron comisionados para precisar el lugar donde debía ser levantado el retablo. Se informó de la decisión tomada, y el deán, el protonotario arcediano de Écija, el Obispo de Mondoñedo, el licenciado Porras y los canónigos Luis Sánchez de las Torres, Pedro de Toledo y Alonso Moreno quedaron comisionados para buscar los maestros que la ejecutasen, María Fernanda MORÓN DE CASTRO, "Análisis histórico estilístico", en Manuel FERRAND, et alt., ed., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 153-172. Véase además, Manuel GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, *El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas*, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1927.
- ⁶⁶ Véase nuestro artículo, "Imágenes para los moriscos granadinos: Fray Hernando de Talavera y la política "artística" de los Reyes Católicos" (de próxima publicación).
- ⁶⁷ Ambas cosas, como ha mostrado Albert A. SICROFF, estaban relacionadas, *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 13-15.
- ⁶⁸ Para la edición del texto hemos utilizado la incunable así como el manuscrito 5.1 de la Biblioteca de la Catedral de Toledo.
- ⁶⁹ Vulgata: *sculpsit*
- ⁷⁰ El Midrash *Bereshit rabbá*, o Génesis Magna, de Moisés Ha-Darshán fue uno de los instrumentos fundamentales de la polémica antijudía, en particular en la Disputa de Tortosa, 1412-13, donde fue utilizado como prueba de los argumentos cristianos. Cfr. PACIOS LÓPEZ, Antonio, *La disputa de Tortosa*, Instituto Arias Montano, Madrid-Barcelona, 1957, I, pp. 180-187.
- ⁷¹ *Scriptum super quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*.
- ⁷² Robert HOLKOT († 1349), *Praelectiones in librum Sapientiae*.
- ⁷³ Juan DAMASCENO (ca.675-741), *De imaginibus orationes*, Patrologia Graeca, XCIV, cc. 1231-1420..
- ⁷⁴ PHILIPPICUS BARDANES emperador.
- ⁷⁵ Cfr. MANSI, XII, 187-196, sobre el Concilio de 712.
- ⁷⁶ ANASTASIO II ARTEMIO emperador, sucesor de Philippicus Bardanes en el año 713.
- ⁷⁷ LEÓN III (717-741)
- ⁷⁸ GREGORIO III PAPA (731-741), convocó un sínodo en Roma en 731 denunciando la iconoclastia y amenazando de excomunión a cualquiera que la practicara.
- ⁷⁹ CONSTANTINO V (741-775)
- ⁸⁰ La *translatio imperii* se refiere a la alianza entre Esteban II y Pipino el Breve apoyada en la célebre falsificación de la *Donacion de Constantino*, sellada con la coronación de Carlomagno por León III el año 800.
- ⁸¹ Se refiere al *Sínodo de Gentilly (767)*, reunido por Pipino el Breve en contestación al movimiento iconoclasta bizantino.
- ⁸² Con toda probabilidad, Espina recuerda la polémica habida entre Claudio de Turín, cuyo *Apologeticum* es un ataque directo a la iconodulia, y la contestación de Jonás de Orleans en su *De cultu imaginum*.
- ⁸³ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, X, 11.

Don Gil Rodríguez de Junterón: Committente Architettonico e Artistico tra Roma e Murcia

Marzia Vilella
Arquitecto

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Este artículo intenta subrayar la influencia de un comitente, prelado de la catedral de Murcia, que cumple un papel fundamental en la historia de la arquitectura renacentista española facilitando desde su regreso de la corte papal, un lento proceso que acabará con la introducción de las formas renacentistas en España. Se ha intentado reconstruir la estancia de d. Gil Rodríguez de Junterón (1480?-1552), arcediano de Lorca y protonotario apostólico, una personalidad polifacética e inquieta, en la corte romana de Julio II della Rovere (1503-13) en uno de los decenios más floridos de la capital del catolicismo. A su vuelta a España, Junterón fue elegido fabriquero mayor de la catedral de Murcia. Ordenó la construcción de una revolucionaria capilla fúnebre en la catedral de Murcia, una de las primeras obras arquitectónicas "a la antigua" en España e identificó su nombre con el de Julio II, del cual recibió muchas prebendas. Se opuso a la institución de una nueva diócesis en Orihuela, participó en la revuelta de las comunidades y fundó un rico mayorazgo en la huerta murciana (Beniel, Azeneta y Villoria) que se mantuvo hasta el s. XVIII.

La labor de investigación en el Archivo Secreto Vaticano y en los archivos de Murcia, Madrid y Valladolid ha permitido un importante avance en la reconstrucción de la biografía de Junterón, que se resume en este artículo al tiempo que se reflexiona sobre la importancia del comitente en la historia del arte y de la arquitectura

ABSTRACT

This article underlines the influence of the orderer, a prelate of Murcia's cathedral, who plays a fundamental role in the history of renaissance architecture in Spain as he encourages the slow process of introduction of this style after his stay in the court of Julius II in Rome. We have tried to reconstruct the life of d. Gil Rodríguez de Junterón, (1480?-1552), archdeacon of Lorca and apostolic protonotary and his stay in the Roman court of Julius II della Rovere (1503-13) during one of the most florid decades of this city. When he came back to Spain he was appointed "fabriquero mayor" (The officer in charge of all construction and maintenance works) of the cathedral of Murcia. He ordered a revolutionary burial chapel in the cathedral of Murcia, one of the first buildings "in the ancient style" in Spain. He linked his name to Julius II who had given him important sinecures. Then he opposed the institution of a new diocese in Orihuela, he joined the revolution of the communities and founded a rich entailed state in the irrigated region of Murcia (Beniel, Azeneta, Villoria) which stood until the XVIIIth century.

Research at the Secret Vatican Archives, and other archives in Murcia, Madrid and Valladolid permitted us to reconstruct the biography of Junterón summed up in this article and shows the importance of the person who orders a work in the history of art and architecture..

INTRODUZIONE¹

Il soggetto iniziale della ricerca è stato quello di un artista fiorentino poco studiato. Si tratta di Jacopo Torni detto l'Indaco, conosciuto in Spagna come Jacobo Florentín. Seguendo i suoi passi da Firenze (dove nacque nel 1476) fino alla penisola iberica (morì a Villena nel 1526), si è tentato di ricostruire la sua formazione italiana per comprendere il progetto di una delle strutture più sorprendenti e allo stesso tempo poco conosciute nella storia dell'architettura europea del Cinquecento.

Si tratta della cappella funebre che il protonotario apostolico don Gil Rodríguez de Junterón innalzò nella cattedrale di Murcia². L'importanza di questa costruzione risiede nel fatto che, attraverso il committente e l'architetto, vengono collegati due ambiti culturali differenti: quello spagnolo e quello italiano, in un momento storico particolarmente importante che vede la diffusione delle forme architettoniche rinascimentali. L'avanzare di questa ricerca e la fruttuosa indagine svolta nell'Archivio Segreto Vaticano, oltre negli archivi di Murcia, di Lorca, di Madrid e di Valladolid, hanno fatto emergere numerose e interessanti informazioni sulla biografia del committente³. La parte più oscura della vita di Junterón riguardava il soggiorno romano e il rapporto con Giulio II: la cappella nella cattedrale di Murcia è manifesto di elogio ed esaltazione del Pontefice.

L'avanzamento della conoscenza del ritratto storico di Junterón e la pubblicazione della trascrizione del suo testamento si rendono particolarmente interessanti in un momento di fortunati casi. La cappella stessa ha restituito infatti, nell'ottobre del 1998, il sarcofago romano di marmo che conteneva i resti del protonotario apostolico. Il ritrovamento è avvenuto in seguito a dei lavori di restauro che si stavano compiendo nella cattedrale e alla creazione di un vespaio aerato sotto la cappella, da sempre affetta da problemi di umidità. Questa notevole scoperta e l'attenta lettura storica ed archeologica che è stata fatta del manufatto ha permesso un considerevole avanzamento nelle ricerche, anche se alcuni nodi restano tuttora da sciogliere⁴.

Jacopo Torni e Junterón si trovavano contemporaneamente a Roma durante il pontificato di Giulio II della Rovere (1503-13) (fig. 1). Non abbiamo alcuna prova, però, che i due si fossero già conosciuti personalmente prima dello stretto rapporto che ebbero a Murcia, anche se un loro incontro appare alquanto verosimile.

Entrambi furono partecipi, fra il 1505 e il 1510, della rivoluzione architettonica che si stava compiendo nella *urbs sancta*. Per renderci conto di quella che fu loro comune esperienza, a prescindere da un ipotetico incontro, dobbiamo tenere presente che essi videro porre le fondamenta del nuovo San Pietro e l'inizio della sua costruzione (fig. 2), in una città dove per il programma di rinnovamento edilizio, le rovine dell'antico davano



Fig. 1. Ritratto di papa Giulio II (Raffaello, olio su tavola, 1512-13, Londra, National Gallery).

direttamente indicazioni a Giulio II e ai suoi architetti⁵. Sono gli anni d'oro di Roma: nel 1505 Bramante inizia la costruzione del tempio di San Pietro in Montorio, della loggia di Castel Sant'Angelo e del Cortile del Belvedere in Vaticano. Sono gli anni in cui Giulio II affida a Michelangelo la realizzazione della propria tomba e nel 1506, sempre a Roma, viene scoperto il celebre gruppo marmoreo del *Laocoonte*. Il 1508 è l'anno che vede Raffaello iniziare ad affrescare la Stanza della Segnatura nell'appartamento Vaticano di Giulio II e Michelangelo la volta della cappella Sistina.

Oltre alle novità artistiche, per Junterón deve essere stato impressionante il contatto con il nuovo contesto politico e culturale del pontificato di Giulio II, che portò fino alle estreme conseguenze l'opera di Nicolò V e di suo zio Sisto IV, che già un secolo prima tentarono di creare delle dinastie pontificie e di secolarizzare la curia. Egli propose una *renovatio imperii*, una rifondazione, dove il papa si poneva imperatore con il potere assoluto, temporale e spirituale.

Contemporaneamente nella Santa Sede dilagava la simonia, la compravendita di beni spirituali (indulgenze,



Fig. 2. Medaglia di fondazione del nuovo San Pietro, recto e verso, (1505-1506).

cariche religiose, sacramenti) e si osò aprire per questo scopo degli uffici specializzati. Era permesso ai vescovi di non risiedere nelle proprie diocesi, essendo i titoli puramente onorifici. Così fece, ad esempio, Matteo Lang, tedesco, *obispo absentista* della diocesi di Cartagena-Murcia, dove non mise mai piede⁶. L'elargizione di prebende ai vescovi e il lusso con cui Giulio II permetteva che essi vivessero, aveva come fine ultimo quello di aumentare il potere assoluto papale e di annullare quello del collegio cardinalizio. Obiettivo che Giulio II raggiunse: i prelati vaticani si disinteressarono totalmente dei fatti religiosi, e alcuni non erano neanche consacrati.

Era questo lo scandalo contro cui Erasmo da Rotterdam e Martin Lutero si ribellarono violentemente, dando così inizio, il secondo, alla Riforma Protestante e, il primo, a un movimento di rinnovamento evangelico nel seno della Chiesa Cattolica.

DON GIL RODRÍGUEZ DE JUNTERÓN A ROMA

L'arrivo di Junterón a Roma può essere fissato approssimativamente tra il 1504 e il 1505, in quanto la prima prebenda datagli da Giulio II e riguardante la chiesa di San Nicola di Alicante, risale al dicembre del 1505⁷. Si è potuto comprovare che la quasi totalità delle prebende vennero conferite a Junterón durante la sua permanenza a Roma. L'esperienza alla corte di Giulio II come *familiaris noster et continuus commensalis* - così è appellato nelle bolle - deve essere stata per Junterón sconvolgente. Egli visse a stretto contatto con la curia papale, con Giulio II e con l'u-

niverso artistico romano prima descritto. È impensabile la costruzione della sua cappella funebre "a la antigua" nella cattedrale gotica di Murcia senza il lungo soggiorno a Roma, il contatto con le opere e l'esperienza diretta dell'Antico. Non è da escludere che in Vaticano abbia potuto conoscere personalmente i principali artisti della corte pontificia come Bramante, Peruzzi, Raffaello e Michelangelo fra i quali operava anche Jacopo Torni.

Junterón tornò a Murcia nel 1510, prima che la strategia di Giulio II avesse una battuta d'arresto decisiva. Il pontefice lo ricoprì letteralmente di prebende: ne abbiamo trovate nell'Archivio Segreto Vaticano più di venti. Quasi non c'è chiesa della diocesi di Cartagena dove Junterón non avesse un beneficio e potesse esercitare la sua influenza. Nell'aprile del 1506 gli fu assegnata la cantoria della chiesa di San Salvatore ad Orihuela⁸, ad ottobre dello stesso anno una bolla emessa ad Imola gli assegnò i benefici ecclesiastici di tre chiese differenti, di cui una nella diocesi di Toledo, per un totale di centotrenta ducati d'oro di Camera⁹. Nel 1507 prese il canonicato e la prebenda corrispondente nella cattedrale di Murcia¹⁰. Fu il 1508 l'anno in cui vennero concesse a Junterón la maggior quantità di benefici ecclesiastici: a gennaio la cantoria della chiesa di Cartagena¹¹, a marzo una parte dei benefici ecclesiastici nella chiesa di San Eulalia a Murcia¹², altri nella chiesa parrocchiale di Alcalá del Rio, sempre nella diocesi di Cartagena¹³, e poi uno nella parrocchia di San Bartolomeo a Murcia con un reddito 24 ducati d'oro¹⁴, un altro in quella di San Michele a Mula con lo stesso reddito¹⁵, e infine uno nella parrocchia di Santa Maria di Melina¹⁶. In aprile arrivò la nomina di arcidiacono di Lorca, carica vitalizia in cui

Junterón sostituì Francisco de Onteniente, accompagnata dal beneficio ecclesiastico nella parrocchia di San Domenico a Mula¹⁷. Una bolla emessa a Viterbo nel dicembre del 1508 concesse a Junterón il beneficio della chiesa parrocchiale della Beata Maria ad Almansa¹⁸. Nel 1509 vennero confermati il Canonicato, la Cantoria e il rispettivo reddito nella chiesa di Cartagena¹⁹.

Il 27 luglio del 1509 la carriera ecclesiastica di Egidius de Junterón culminò con la nomina a protonotario apostolico²⁰. Nel Vaticano, durante il XIV secolo, vennero aggiunti ai sette notari regionali altri sette notari col titolo di protonotari, primi notai, formanti un collegio, con l'incarico di registrare tutti gli atti emanati dalla curia di Roma e detti perciò apostolici. Il loro ufficio fu sempre importantissimo, e per molti secoli fu una via aperta al cardinalato. Avevano l'uso dei pontificali, firmavano le bolle papali, funzionavano negli atti dei concili generali, dei concistori e delle beatificazioni e canonizzazioni, e potevano nominare un protonotario onorario ogni anno.

Nel 1509 gli fu assegnato il canonicato, la prebenda e la cantoria della chiesa di San Salvatore ad Orihuela²¹, il beneficio perpetuo della chiesa di San Pietro a Murcia²², e in una causa che aveva in due chiese della diocesi di Calahorra, Giulio II darà ragione ad Egidius de Junterón concedendogli il canonicato e la prebenda²³. Alla fine del 1509 gli concessero una pensione perpetua per l'arcidiaconato di Lorca²⁴.

Junterón a Roma difese attivamente gli interessi della cattedrale di Murcia: il 28 settembre del 1509 il Capitolo decise di dare a lui e a Pero Pérez, anch'egli protonotario apostolico e alla corte romana, il potere di intervenire in una causa contro il vescovo di Jaén²⁵. Nell'aprile del 1510 con una bolla papale emessa a Bologna, gli vennero assegnati i benefici della chiesa di San Jacopo a Lorca²⁶ e della chiesa di Alameda nella diocesi di Toledo²⁷.

Nell'aprile del 1510²⁸ don Gil Rodríguez di Junterón, dopo una permanenza di almeno cinque anni alla corte papale di Giulio II, fece ritorno a Murcia dove venne accolto solennemente.

LA CITTÀ DI MURCIA E DON GIL RODRÍGUEZ DE JUNTERÓN

La regione di Murcia era stata fino alla fine del XV secolo una regione di frontiera, base della resistenza e dell'avanzata per la conquista spagnola delle terre di Granada. Nel 1492 la firma dei Re Cattolici alla pace di Granada e la conseguente apertura delle frontiere terrestri e marittime, favorì il passaggio della regione ad una nuova epoca²⁹. La pace e la stabilità determinarono la crescita demografica, lo sviluppo economico e l'inters-

cambio di merci, persone, ed idee nuove con il Mediterraneo attraverso i porti d'Alicante e Cartagena. Erano sempre più frequenti, difatti, i contatti con il nord Africa e soprattutto con l'Italia, i cui porti liguri erano raggiungibili in tre settimane di viaggio in nave. L'importazione del marmo di Carrara, il più delle volte già lavorato, facilitò la conoscenza delle innovazioni artistiche e culturali in quanto fu possibile il contatto diretto con le forme decorative e architettoniche italiane.

Si avviò nella regione di Murcia, all'inizio del Cinquecento, un processo che vide la lenta ma inesorabile disgregazione del potere feudale e degli ordini militari. Nobili e signori lotteranno ancora molto per tentare di mantenere i loro privilegi, ad esempio attraverso l'istituzione di maggioraschi legati a possedimenti terrieri. Nonostante ciò, il centralismo dell'autorità monarchica avrà il sopravvento, anche a causa della fallita rivolta dei *comuneros* (1520-22). Quest'ultima fu un'insurrezione sotto molti aspetti complessa che presentò caratteristiche diverse a seconda delle zone in cui esplose.

A Murcia fu una protesta contro le tasse imposte dal re Carlo I sui suoi regni e vide la partecipazione, accanto alle classi più povere, di potenti personalità aristocratiche come don Pedro Fajardo, marchese dei Vélez, e dello stesso don Gil Rodríguez de Junterón. La sommossa fu rivolta anche contro il malgoverno e lo strapotere delle più potenti famiglie locali per tentare di restaurare una concezione medievale di comunità urbana basata su un'ampia partecipazione. L'insurrezione si concluderà in definitiva con il ristabilimento ufficiale dell'autorità reale e l'indebolimento dei poteri locali. L'aumento degli abitanti della città, che raggiunse il numero di 14000 all'inizio del XVI secolo, la crescita della ricchezza economica e della disponibilità di denaro, assieme all'espansione urbana e alla circolazione delle nuove idee umanistiche negli ambienti culturali, avranno una ripercussione immediata nella domanda artistica e nell'architettura. Numerosissimi furono i casi di modificazione nel tessuto urbano e di ampliamento o di riedificazione di chiese esistenti, a causa dell'aumento di domanda di nuovi spazi di sepoltura.

La città di Murcia era, assieme a quella di Cartagena, sede della diocesi di Cartagena-Murcia, che si formò nel 1250 e non subì trasformazioni sostanziali fino al 1564, anno in cui fu creato il vescovado di Orihuela. Il potere ecclesiastico fu sempre molto forte in questa regione e fece della conversione obbligata dei *moriscos* il proprio cavallo di battaglia. La chiesa riconquistò il ruolo di guida spirituale e l'architettura religiosa fu espressione della sua supremazia. Ci fu un grande investimento di denaro in retabli ed immagini sacre. I contributi più originali dell'architettura avvennero in cappelle private, come in quella della famiglia Vélez, di Junterón o dei Grasso nella cattedrale di Murcia che furono edificate

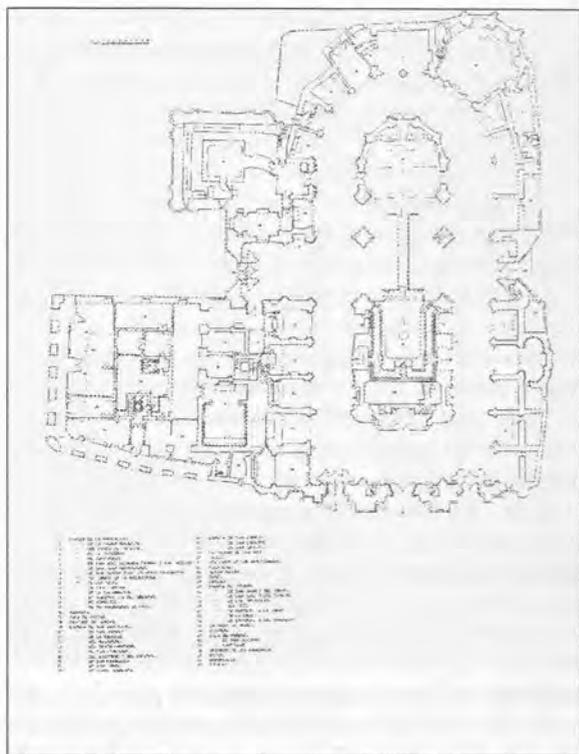


Fig. 3. Pianta della cattedrale di Murcia (disegno dell'architetto A. Vera Botí).

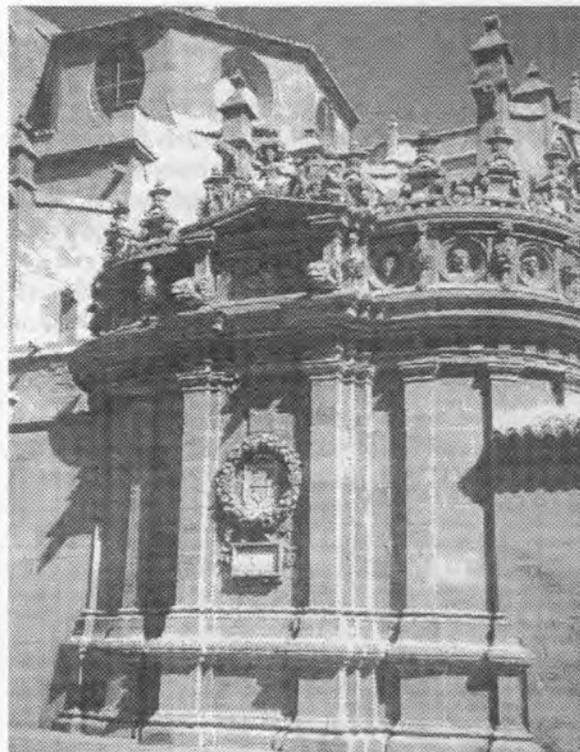


Fig. 4. Esterno della cappella di don Gil Rodríguez de Junterón, fianco meridionale della cattedrale.

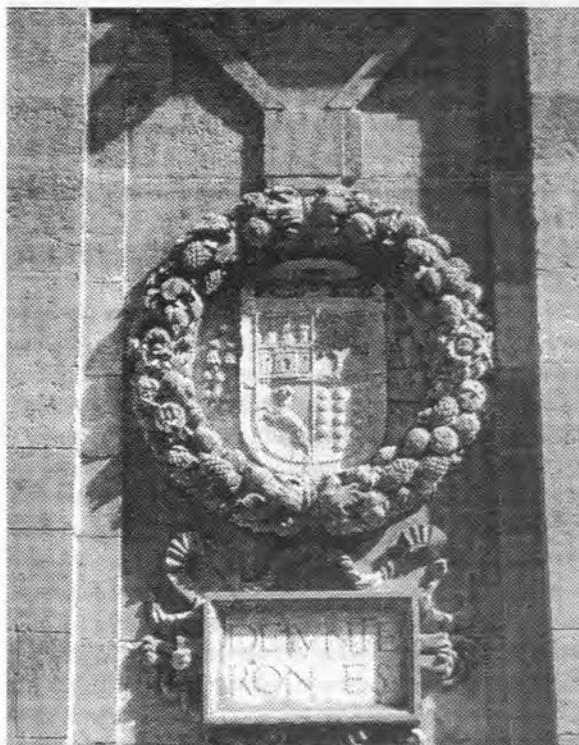


Fig. 5. Simbolo araldico di don Gil Rodríguez de Junterón, all'esterno della sua cappella.

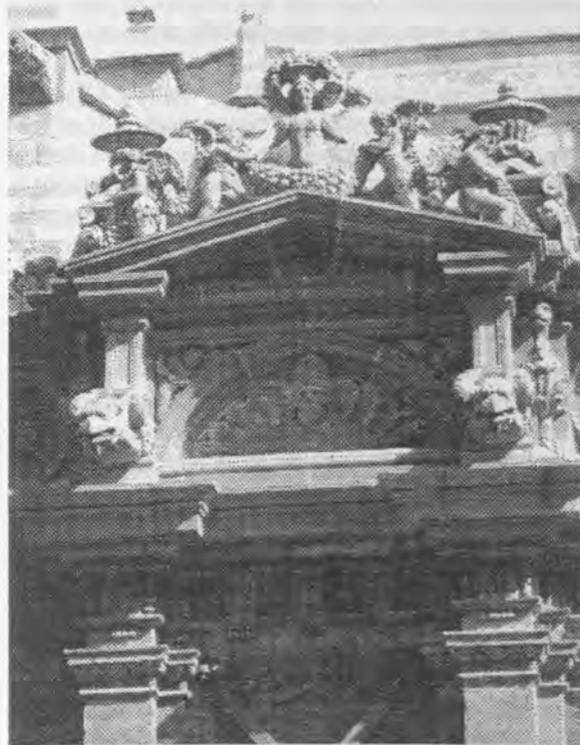


Fig. 6. Particolare dell'attico della cappella, al centro il busto di Giulio II.

con una chiara intenzione di esaltare la gloria personale e della famiglia attraverso l'architettura e la ricchezza decorativa.

Nulla si sa degli studi condotti da don Gil Rodríguez de Junterón, né della data dell'ordinazione sacerdotale. Il primo incarico che ebbe fu quello di canonico nella città di Lorca³⁰, ma lasciò questa città relativamente presto per completare la sua formazione ecclesiastica alla corte del papa Giulio II della Rovere. A Lorca gli successe don Sebastián Clavijo, anch'egli protonotario apostolico alla corte di Giulio II e successivamente a quella di Clemente VII, che sarà poi in stretto contatto con Junterón molti anni dopo per l'erezione della collegiata di Lorca.

IL RITORNO DON GIL RODRÍGUEZ DE JUNTERÓN A MURCIA

Nell'aprile del 1509, in una riunione del capitolo della cattedrale, Junterón prese possesso a distanza di una prebenda attraverso un suo rappresentante e parente: Juan Rodríguez de Bustamante³¹, colui che l'anno prima aveva rinchiuso sua sorella Aldonza Rodríguez de Junterón nel monastero di Santa Chiara a Murcia. Nell'agosto del 1509 si preparò l'entrata dell'arcidiacono³².

La stessa estate, però, nell'agosto del 1510, il protonotario apostolico dovette lasciare Murcia per ritornare a Roma dove lottò per l'interminabile causa di Murcia contro la collegiata di Orihuela. Non fece ritorno nella sua città prima del giugno del 1511. Durante il XVI secolo furono molto numerosi i problemi che dovette affrontare la diocesi di Cartagena e fra questi, uno dei più urgenti e che si mantenne per quasi tutto il secolo, fu la riduzione del territorio diocesano a causa della creazione di una nuova diocesi, quella di Orihuela. Si trattava di un antichissimo desiderio della città e di una lunga disputa che esplose verso la fine del XV secolo.

Dopo la creazione dell'Arcivescovado di Valencia da parte di papa Alessandro VI Borgia, fu assegnato ad Orihuela un vicario dipendente dalla diocesi di Cartagena-Murcia³³. Questa decisione non venne mai accettata e si susseguirono per molti anni scontri verbali ed armati. Nel 1510, su richiesta del re Fernando il Cattolico, Giulio II emise una bolla che innalzava al rango di cattedrale la collegiata di Orihuela, che continuava però a rimanere sotto la giurisdizione spirituale e il governo ecclesiastico del vescovado di Cartagena³⁴. Vennero assegnati a Orihuela i territori che si trovavano nel regno di Valencia, fu creato un suo proprio capitolo e nominate tutte le persone che dovevano occuparsi della liturgia nella cattedrale. Il vescovo continuava, però, ad essere unico per Murcia e per Orihuela.

Una serie di proteste e di petizioni ai monarchi, inter-

venti nella stessa curia romana si susseguirono ininterrottamente senza riuscire, però, a spezzare il processo in atto a creare una nuova diocesi totalmente indipendente. Il 14 giugno del 1510 il Capitolo della Cattedrale di Murcia decise di mandare a Roma una delegazione con a capo Junterón e il Decano don Martín de Selva, per lottare per la causa di Murcia e per respingere la bolla che concedeva ad Orihuela i diritti ad avere una cattedrale³⁵. Fortunatamente per i murciani, lo stesso re Fernando V, che aveva sollecitato la bolla, cambiò parere e tentò di ritrattare con il papa, in quanto considerò che venivano lesi gli interessi di Cartagena: inviò a Roma nel 1511 una lettera attraverso il suo intermediario Jerónimo Vique. Il 25 ottobre del 1510, il re mandò una lettera al consiglio comunale di Murcia³⁶ con la quale comunicò che, quando supplicò il papa di elevare al rango di cattedrale la collegiata d'Orihuela, non pensò agli svantaggi che poteva subire Murcia e per questo motivo si opponeva ora all'erezione della cattedrale. Disse anche che se nel frattempo fosse arrivata la bolla a Murcia, la città poteva considerarsi autorizzata ad ignorarla. Molti furono gli interventi dei papi, fra cui quelli di Leone X e di Clemente VII, che cercarono di mettere pace tra le due parti. Nel 1530 Clemente VII minacciò di scomunicare non solo il capitolo di Orihuela, ma tutto il popolo e la *huerta* di Valencia³⁷: una rappresentanza di Orihuela fece atto di sottomissione al capitolo di Cartagena. Nonostante ciò, il 14 luglio del 1564, durante il regno di Filippo II, una risolutiva bolla di Pio IV separò le due diocesi e creò la nuova sede vescovile d'Orihuela con un suo vescovo proprio, ridisegnando i territori di ogni singola diocesi. Questa bolla stabilì inoltre l'integrazione della diocesi di Cartagena con l'arcivescovado di Toledo. Nonostante ciò, i contrasti continuarono ugualmente, anche se per ragioni differenti.

La permanenza stabile di Junterón a Murcia avvenne a partire dal giugno del 1511. Il capitolo della cattedrale di Murcia³⁸ fino al concilio di Trento fu composto da canonici strutturati gerarchicamente: sei con cariche ecclesiastiche (un decano, due arcidiaconi, un direttore del coro o *chantre*, un tesoriere o *tesserono*, e un maestro di teologia o *maestrescuela*), otto canonici semplici, otto possessori di una intera prebenda, *racioneros*, e dodici di metà prebenda, *semiracioneros*. Il decano era la più alta carica dopo di quella del vescovo, le cui veci faceva in caso di assenza. Era il massimo direttore del Capitolo della cattedrale, di cui convocava le sue riunioni. L'arcidiacono era la seconda dignità dopo di quella del decano. Nella diocesi di Murcia erano due: uno di Cartagena e uno di Lorca. Si trattava di una carica onorifica, senza giurisdizione territoriale sui due arcidiaconati rispettivi, che rimanevano sotto il controllo di delegati diretti del Vescovo. Fino al Concilio di Trento dovevano essere diaconi e il loro compito, di tipo prettamen-



Fig. 7. Pianta del progetto originale della cappella di don Gil Rodríguez de Junterón (disegno dell'arch. A Vera Botí).

te amministrativo, era quello di assistere il vescovo nelle solennità liturgiche che si svolgevano nella cattedrale, vestirlo con i paramenti sacri e cantare il vangelo durante le messe. Denominato "occhio del vescovo", l'arcidiacono era suo delegato diretto nelle visite al territorio diocesano. I due arcidiaconi avevano anche il compito di esaminare gli aspiranti sacerdoti e potevano condannare i chierici che avevano commesso dei peccati e assegnare loro le pene corrispondenti. Erano nominati dal vescovo *in solidum*, ossia senza richiedere l'intervento, né il parere del Capitolo della cattedrale. Entrambi avevano delle rendite agrarie fisse. Avevano inoltre l'incarico di ricevere su un mulo il nuovo vescovo quando giungeva per la prima volta nella diocesi e di aspettarlo a Murcia al *Cantón de San Cristobal*, nella calle della Trapería, dove gli veniva consegnava la croce. Don Gil Rodríguez de Junterón ricevette il vescovo Juan Martínez Silíceo, che successe nel 1540 a Matteo Lang, portando la croce e cantando sull'altare maggiore. Il *chantre*, o direttore del coro, era la terza carica e la sua nomina dipendeva sempre dal Vescovo. Doveva selezionare gli aspiranti cantori, scegliere i salmi, le antifone, e gli altri canti della settimana. Doveva controllare che il coro fosse sempre in perfetto ordine, con i libri occorrenti, i candelabri e il focolare acceso durante l'inverno. Spettavano a lui anche l'organizzazione delle processioni, delle celebrazioni ordinarie e solenni. Il *tesorero* era la quinta dignità del

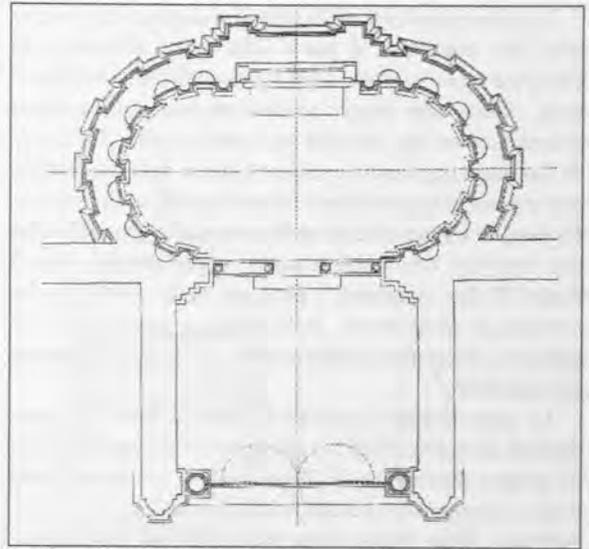


Fig. 8. Sezione longitudinale della cappella (disegno A. Vera Botí).

capitolo, anch'essa nominata *in solidum* dal Vescovo. Il suo compito si avvicinava a quello di un sacrestano maggiore. Il *maestrescuela* era il maestro di teologia e doveva nominare il maestro di grammatica. Nel dicembre del 1511 Junterón venne eletto *fabriquero mayor* della cattedrale ed esercitò questa carica per i due anni successivi, il 1512 e il 1513. Il *fabriquero* aveva il compito di amministrare i fondi della Cattedrale destinati alle opere edilizie. Questa carica si rinnovava ogni tre anni, sotto Natale, tra i differenti membri del Capitolo. Aveva due aiutanti e per le grandi decisioni doveva sentire il parere degli altri canonici.

Junterón fu rieletto *fabriquero* anche nel 1519, 1520, 1521 e poi nel 1543. L'elezione di questo giovane prelado, appena inserito nella comunità dei canonici, a ricoprire questa carica è un'ulteriore conferma del suo potere, nonché del particolare interesse e dell'indubbia esperienza nel mondo dell'architettura.

JUNTERON CONTRO CARLO V NELLA RIVOLTA DEI COMUNEROS

Nel gennaio del 1520 un breve di Clemente VII³⁹ riconfermò Junterón nei suoi benefici ecclesiastici di Toledo. È forse questo il culmine della sua carriera ecclesiastica e della vita del protonotario apostolico, in quanto nel 1520 scoppiò la rivolta dei *comuneros* che coinvolse tutti i territori della corona di Castilla e che lo vide direttamente implicato.

La causa principale della rivolta si deve ricercare nella crisi che coinvolse il paese alla morte d'Isabella la Cattolica e che esplose dopo l'arrivo di Carlo V. Il sovrano, infatti, non mostrò molto interesse per i territori spagnoli come per altri del suo vasto impero. Le *cortes* di Santiago pagarono le tasse richieste dall'imperatore, ma appena vennero chiuse fecero esplodere la protesta. Fu dunque un movimento politico organizzato dalle città che avevano dei rappresentanti in parlamento con lo scopo di fare rispettare i privilegi delle varie regioni, minacciati seriamente dalla politica autoritaria del monarca. Fu contemporaneamente anche un movimento antisignorile.

La guerra delle comunità a Murcia ebbe sfumature distinte da quelle d'altre regioni perché fu capeggiata da un gruppo eterogeneo di 2000 ribelli di cui fecero parte l'unico aristocratico del Regno, il marchese de los Vélez, Junterón, il patriziato urbano escluso dal governo, nobili cavalieri, professionisti molto qualificati, agricoltori medi, allevatori di bestiame, pescatori ed altri membri del terzo stato non poveri⁴⁰. La rivolta venne diretta contro il patriziato urbano che governava le città secondo i propri interessi e senza prendere in considerazione i bisogni generali della popolazione. La rivolta a Murcia scoppiò il 17 maggio del 1520⁴¹. Nell'agosto i ribelli formarono un'assemblea generale giurando di rimanere uniti fintantoché non fossero riusciti a ristabilire il bene generale. Nel 1520 Junterón organizzò riunioni notturne con Diego de Agüera per cacciare i membri dell'antico consiglio municipale⁴². Nell'Archivio Generale di Simancas è conservata una lunga lettera del 23 marzo del 1521 inviata al re dal consiglio comunale della città di Murcia in cui si racconta quello che stava succedendo e l'implicazione di Junterón a Murcia e a Lorca. Il re inviò nella città il sindaco reale Leguizamo come intermediario tra i rivoltosi e il consiglio comunale. In realtà il mediatore voleva soffocare la rivolta e fu immediatamente espulso dal regno. In agosto i *comuneros* mandarono via dalla città coloro che avevano potere nel municipio e tutti coloro che volevano restare a Murcia dovevano giurare fedeltà al movimento. Generalmente così avvenne e, poiché la rivolta non aveva come principale obiettivo il re, i suoi rappresentanti giurarono fedeltà al movimento e poterono rimanere a Murcia. I ribelli iniziarono in questo momento a governare la città e si formarono delle giunte con un capitano e tredici amministratori. Cambiarono il sistema di riscossione fiscale, riorganizzarono il controllo e l'uso delle terre comunali e dell'acqua. Nel dicembre del 1520 la rivolta ebbe però la sua prima grande crisi, quando cadde la fortezza di Tordesillas (Valladolid). A Murcia, invece, la rivolta entrò in crisi per le sue divisioni interne. Nello stesso mese il marchese de los Vélez, don Pedro Fajardo, si mise a capo della Comunità. Probabilmente la sua fu una

mossa tattica: voleva cercare di rimettere la pace nella città recuperando il suo potere e il controllo politico per salvare i suoi possedimenti terrieri. Anche a Mula nei territori del marchese ci furono dei sollevamenti popolari contro i rappresentanti di Fajardo e Junterón che intervennero per sedare la sommossa. I territori, che si erano dichiarati città del re, tornarono sotto l'obbedienza del marchese dopo che quest'ultimo perdonò i rivoltosi e gli concesse il diritto a protestare se fossero stati lesi nuovamente i loro interessi, numerati nell'accordo finale.⁴³ Il movimento continuò la sua azione, ma rimase poco coordinato dopo la definitiva sconfitta di Villalar (aprile del 1521). Il 20 giugno del 1521 tutto il regno di Murcia ottenne il perdono concesso dal Consiglio Reale ma vennero esclusi i capi del movimento, Juan Cabeza de Vaca, Juan Fajardo, il capitano Pedro Sevillón e l'arcidiacono di Lorca, don Gil Rodríguez de Junterón. Questa fu la ragione per cui non vollero restituire il potere al Consiglio deposedo, e come prova che la rivolta non fu contro il re, andarono in aiuto delle truppe reali che nel regno di Valencia stavano combattendo contro un altro movimento rivoluzionario: *las Germanías*.

Nell'ottobre del 1522 ci fu un altro perdono dato da Carlo V in cui è nuovamente escluso Junterón. Ottennero ancora il perdono don Martín de Selva, arcidiacono di Cartagena e don Pedro Fajardo. Il 6 dicembre del 1522 si ordinò la detenzione dell'arcidiacono di Lorca⁴⁴. Junterón rimase assente dal Capitolo della cattedrale dal settembre del 1522 all'ottobre del 1523, periodo in cui fu imprigionato a Madrid⁴⁵. Carlos I all'inizio del 1523 inviò una lettera al consiglio comunale di Murcia ordinando che coloro che avevano fatto parte della rivolta non potessero mai più ricoprire alcuna carica pubblica. Alla fine di quest'anno, ci furono i primi segnali di un vero ristabilimento della normalità. In una lettera del 7 ottobre del 1523, i Re ordinano a coloro che detenevano i beni sequestrati ai *comuneros* di restituire i loro beni⁴⁶.

Junterón nell'ottobre dal 1523, tornò a partecipare alle riunioni del Capitolo della cattedrale e richieste i redditi delle sue prebende che non aveva potuto riscuotere quando era in prigione⁴⁷. Entrambi gli arcidiaconi continuarono il canonicato della cattedrale. Anche se erano titoli vitalizi, non venne decretata l'espulsione, o almeno non se n'è trovata traccia. Dimostra la ripresa delle sue funzioni e almeno in parte il recupero del suo prestigio, il permesso del 24 marzo 1525 concessogli dal capitolo di costruire la sua cappella. Le conseguenze di questa rivolta furono, in ogni caso, pesanti per Junterón. Basti pensare che ancora nel 1532 il consiglio municipale di Murcia aveva una causa contro alcuni suoi possedimenti terrieri, più per dargli fastidio che per i vantaggi che avrebbe potuto avere se avesse vinto la causa. Pedro de Zambrana chiese al consiglio di mettere fine a queste rappresaglie inutili e costose⁴⁸.

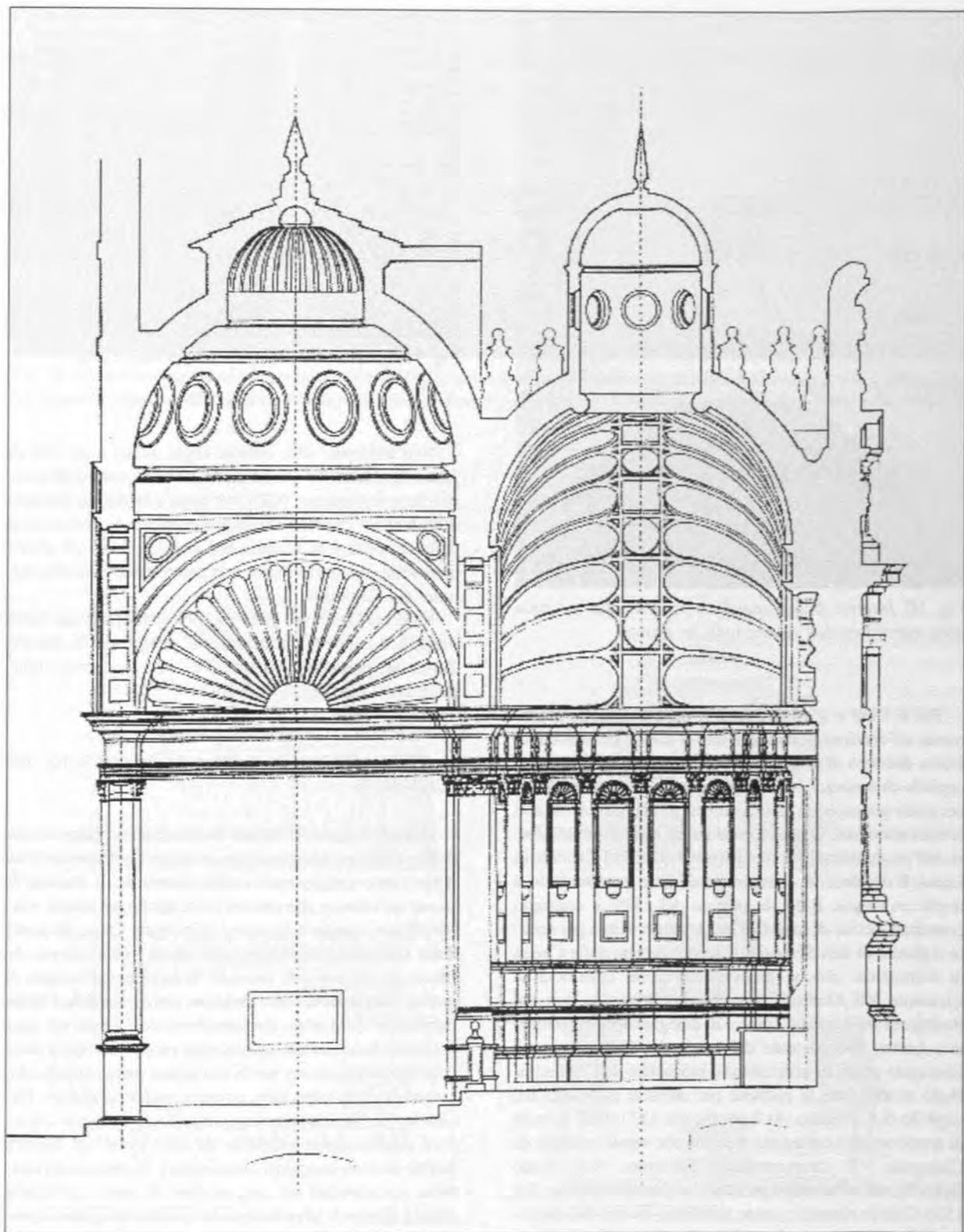


Fig. 9. Ingresso alla cappella dalla navata meridionale con l'originale arco ogivale posto sopra a quello a tutto sesto: si notino le armi di Giulio II e di Junterón.

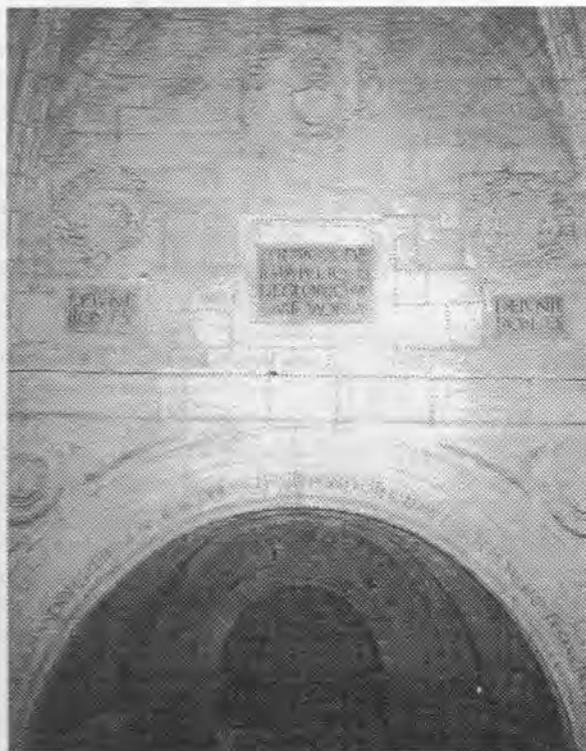


Fig. 10. Interno della cappella, vista sull'altare e sulla pala marmorea dell'Adorazione dei pastori.

Fra il 1530 e il 1533 Junterón partecipò molto attivamente all'erezione della collegiata di Lorca. Gli abitanti di Lorca decisero di erigere una chiesa collegiata (ossia con capitolo di canonici, ma senza vescovo) come primo passo per poter poi aspirare ad una diocesi indipendente, ma non ci riuscirono mai. In questa costruzione conversero gli sforzi dell'amministrazione municipale e quelli del Capitolo di Lorca. Il desiderio di costruire un edificio monumentale si rivelò un'utopia. Il 14 di gennaio del 1529, il consiglio comunale decise di mandare una lettera a Roma per sentire il parere di don Sebastián Clavijo, decano della Chiesa di Cartagena, che si trovava alla corte pontificia di Clemente VII Medici⁴⁹. Fu Clavijo che scelse don Gil Rodríguez de Junterón come suo delegato e rappresentante a Lorca. Specialmente dall'inizio del 1530 divenne il principale punto di riferimento e promotore dell'iniziativa. Portò avanti tutte le pratiche per ottenere la licenza dal capitolo di Cartagena. Al 2 ottobre del 1533 risale la bolla di erezione della collegiata di Lorca che venne mandata da Clemente VII direttamente a Junterón, "suo amato figlio"⁵⁰, che ne avrebbe preso atto al posto di Clavijo. Nel 1535 Clavijo ritornò e venne nominato decano del capitolo di Cartagena senza rinunciare alla dignità di abate nella Collegiata di Lorca. Morì due anni dopo Junterón, nel 1555 e venne sepolto nella Collegiata di Lorca.

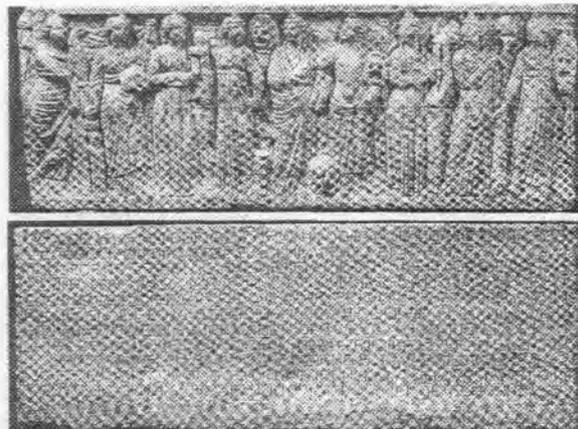


Fig. 11. Interno della cappella, vista sulla volta.

Non abbiamo altre notizie sugli ultimi anni vita di Junterón. Nel 1543 venne eletto un'altra volta *fabriquero* e fece testamento. Nel 1549 pagò a Jerónimo Quijano 400 ducati⁵¹ che sono il pagamento per la costruzione della cappella e la scultura del retablo. Passò gli ultimi anni della sua vita malato e non partecipando più alle riunioni del Capitolo.

Morì nel luglio del 1552 e i suoi resti si trovano nella magnifica cappella "a la antigua" progettata da Jacopo Torni, che perpetua la memoria del suo fondatore e quella di Giulio II (Fig. 3, 4, 5, 6).

IL TESTAMENTO DI DON GIL RODRÍGUEZ DE JUNTERÓN

Dopo le formule religiose di devozione caratteristiche della sua epoca, incarica i suoi esecutori testamentari che il suo corpo venga sepolto nella cattedrale di Murcia, di fronte all'altare e che nessun altro, anche nei secoli venturi, fosse concesso lo stesso privilegio. Dopo un anno dalla sua morte sarebbero state dette tredici messe, le funzioni e le esequie secondo le usanze del tempo. A queste messe dovevano assistere tutti i sacerdoti delle parrocchie di Murcia, che sarebbero stati pagati dai suoi esecutori testamentari. Allo stesso modo sarebbero state celebrate cento messe per la sua anima nella cappella dai sacerdoti della cattedrale, almeno cinque al giorno. Nel caso in cui essi non avessero potuto farlo, le messe sarebbero dovute essere celebrate da altri sacerdoti, sempre pagati dai suoi esecutori testamentari. Il testamento continua prescrivendo un certo numero di messe su diversi altari e chiese di Murcia dove lui godette di diversi benefici e sessanta messe per le anime dei suoi genitori ed altre sessanta per quelle dei suoi nonni. Inoltre, in una speciale postilla, indicava che si celebrassero trenta

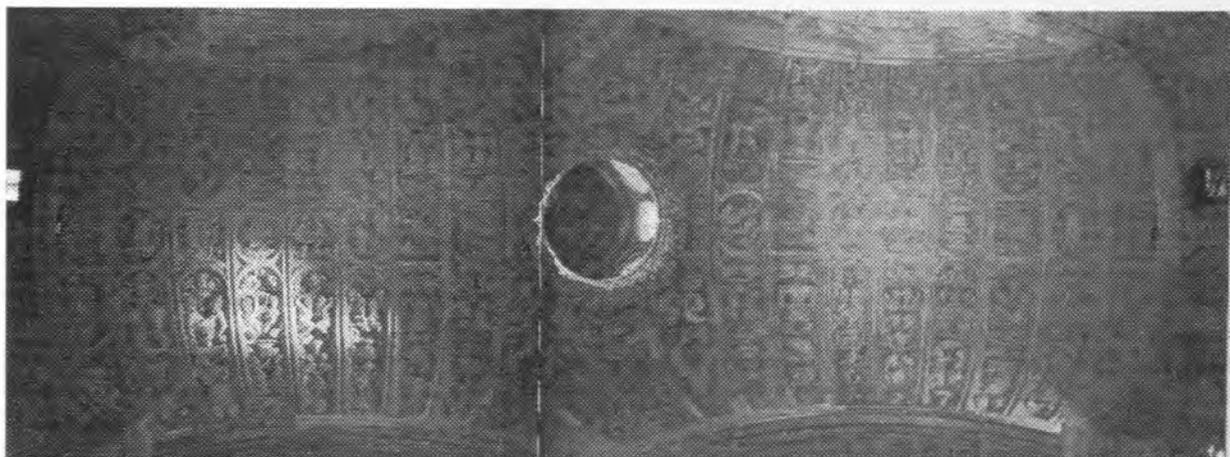


Fig. 12. Fronte e retro del sarcofago romano con il coro delle nove muse riutilizzata per la sepoltura di don Gil Rodríguez de Junterón, Murcia, Museo della Cattedrale. (foto J. Patterson, tratta da J. M. Noguera Celadrán e I. Pozo Martínez,

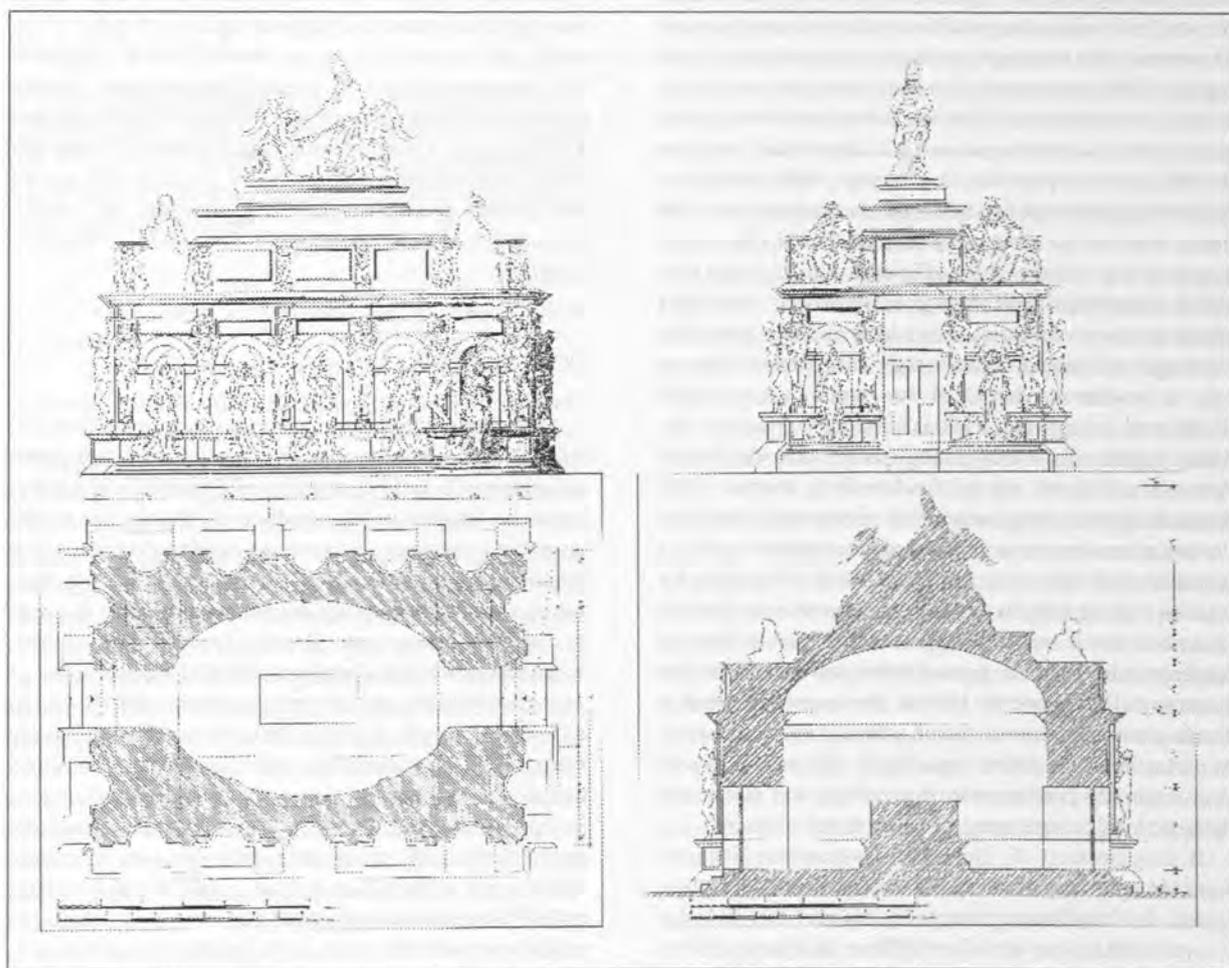


Fig. 13. Ricostruzione del progetto michelangiolesco per la tomba di Giulio II del 1505 (disegno P. Foellbach).

messe nella chiesa di Santa Eulalia per l'anima del suo servitore Rodrigo Austeria. Non dimentica poi le anime del Purgatorio, per le quali sono previste cento messe celebrate nella sua cappella.

Lascia in offerta cento ducati per la Cattedrale e cento a Jerónimo Quijano per il retablo che era stato fatto nella sua cappella (Fig. 7). Ad un altro suo servo, Esteban Sahino, per essergli sempre stato leale e fedele, permette di continuare a vivere nelle case che si trovano vicino alle sue. A condizione che, se egli o i suoi discendenti fossero morti senza eredi, sarebbero passate a chi egli avrebbe scritto nel suo testamento o sarebbe stato riunito nel maggiorasco da Junterón fondato. Lascia inoltre al suddetto servo un pezzo di terra della sua eredità di Beniel. Ed inoltre una spianata con gelsi bianchi appena piantati nelle stesse terre di Beniel che si trovava di fronte all'orto e con la spianata dell'uliveto. Aggiunge inoltre che gli avrebbe consegnato un palazzo fra quelli che possedeva nel podere di Beniel. Queste tre proprietà glielie lasciava in usufrutto e dopo la sua morte sarebbero tornate a far parte del maggiorasco. Agli altri servi che non avrebbero ricevuto nulla della sua eredità ma che avevano ricevuto da vestire e da mangiare, ordinava che gli fossero consegnati 2000 maravedini per tutti gli anni che lo avevano servito, ad eccezione di Esteban Sahino che aveva già la sua eredità. Alla stessa maniera a coloro i quali avessero dovuto ricevere qualcosa, al momento della sua morte fossero liquidati e gli fosse dato da mangiare per un mese intero dopo la sua morte. Per pagare i debiti che avesse avuto, se non ci fosse stato sufficiente denaro, i suoi esecutori testamentari avrebbero potuto vendere i suoi beni che si trovavano a Beniel, i suoi beni mobili e potessero riscuotere o vendere come se egli stesso fosse stato in vita. L'arcidiacono lasciò al suo unico nipote, figlio d'Aldonza, la cappellania nella cattedrale di Murcia e l'eredità legata ad un maggiorasco nelle terre di Beniel, Azeneta e Villoria, da lui fondato il 6 ottobre 1535. Secondo questo maggiorasco⁵² il patrimonio familiare doveva essere trasmesso per successione ad uno solo dei possibili eredi allo scopo di conservarne l'integrità. La priorità l'aveva il figlio maschio primogenito che doveva chiamarsi con il suo stesso nome. La pratica di fondare maggioraschi legati a possedimenti terrieri era molto comune nella regione di Murcia che aveva una vasta e fertile pianura, la *huerta*. Come abbiamo visto, era questo un tentativo del potere signorile di tramandare la propria ricchezza conservando il privilegio e l'autonomia delle città dal sempre maggiore potere della Corona.

Il maggiorasco di Beniel era veramente ingente, Junterón spese per fondarlo più di 6000 ducati. La generosità dell'arcidiacono verso il nipote che divenne Capitano Maggiore del Sant'Uffizio dell'Inquisizione, ha fatto supporre che in realtà si trattasse di suo figlio, come a volte accadeva quando potenti prelati lasciavano

grandi eredità ad un solo nipote. Nei documenti, però, non si menziona il fatto. La famiglia Junterón raggiunse il momento di più alta fama e splendore a metà del XVIII secolo, quando divennero marchesi di Beniel, paese della *huerta* di Murcia. Questo maggiorasco venne fondato nel 1543 dal primo marchese di Beniel: ne esiste un protocollo del 1726 nell'Archivio notarile di Murcia (scrivano Francisco Espinosa).

Lo storico Cascales nel 1621 afferma che il nipote venne sepolto nella cappella fondata da suo zio e così anche don Gil Rodríguez de Junterón dichiarò nel suo testamento che il nipote poteva essere sepolto con lui.

Nella cappella, però, non c'è nessun'iscrizione su questa sepoltura e non sappiamo dove in realtà venne sepolto o se semplicemente si è persa la lapide. L'unica iscrizione, oltre a quella del committente, si trova nel vestibolo della cappella ed è sulla tomba del cugino *chante*, membro del Capitolo della cattedrale, Luis de Bustamante.

Il maggiorasco passò dal nipote, sposato con Luisa de Agüera, al loro primogenito, don Diego Davalos, che si fece prete e divenne anch'egli arcidiacono di Lorca, *consultor del Santo Officio* a Murcia, ossia supplente dell'avvocato dei poveri presso l'Inquisizione, giudice ordinario di Orán e rettore del collegio di San Bartolomé a Salamanca. Il maggiorasco venne riunito nei suoi differenti possedimenti da don Diego Davalos che, poiché non poteva avere discendenti, lo trasmise al fratello, secondogenito maschio, don Gil Rodríguez de Junterón y Agüera.

CONCLUSIONE

Si è tentato di tracciare un ritratto storico del committente il più possibile aderente alle fonti documentarie ritrovate negli archivi, e anche alle architetture che lui stesso ha lasciato nella cattedrale di Murcia. Ne risulta un ritratto variegato, a volte contraddittorio, proprio di uomo che visse a cavallo di un'epoca di profonde trasformazioni, fra due mondi ancora più differenti di quanto possiamo immaginare: Roma e il suo Rinascimento e la diocesi di Murcia-Cartagena nel XVI secolo.

Il ritrovamento del sarcofago romano del III secolo d.C. con il fregio del coro delle nove Muse (Fig. 11) ripropone il problema della sua collocazione ed anche quello del progetto originario della cappella dovuto a Jacopo Torni. Non convince un cambio di volontà del protonotario negli ultimi anni della sua vita, in quanto egli affermò sempre di voler essere sepolto nella sua cappella all'interno del sarcofago che aveva preparato per essere esposto alla vista e all'adorazione dei fedeli. L'epitaffio scritto sul retro e il suo stemma nobiliare sul fianco non fanno che confermare questa ipotesi.

Il sarcofago, verosimilmente, avrebbe dovuto essere sistemato nella cappella *ovalada*, (Fig. 8 y 9) sotto la lanterna centrale della volta, e con il rilievo delle Muse rivolto verso la navata meridionale della cattedrale. Essendo la cappella ovale, i fedeli avrebbero letto l'epitaffio posto sul retro della cassa girandovi attorno. Una soluzione molto simile era prevista per il sacello di Giulio II progettato da Michelangelo (fig. 13).

La seconda sepoltura ritrovata sotto l'altare della cappella e tuttora anonima, potrebbe essere quella del suo diletto nipote, ma anche questo problema non risolto ci fa pensare che negli ultimi anni della sua vita, fra il 1543 e il 1552, o immediatamente dopo la sua morte, ci siano stati degli avvenimenti che abbiano sconvolto i suoi piani, possibilmente ad insaputa del protonotario apostolico stesso.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Roma, 1508, aprile, 8

Breve papale di Giulio II con cui Egidio de Junterón, chierico della diocesi Cartagena, prende possesso dell'arcidiaconato di Lorca e della chiesa parrocchiale di San Domenico di Mula, vacante in seguito alla morte di Francisco de Onteniente.

A.S.V. ARMADIO XXXIX, vol. 28, ff. 196 r-196 v. (fig.16)

"Dilectis filiis decano et capitulo ecclesie cartaginiensi.

Dilecti filii salutem et apostolicam benedictionem. Contulimus que nuper / dilecto filio Egidio de Juncteron clerico cartaginensis / diocesis, familiari nostro continuo commensali archidiaconatus / de Lorca in ecclesia cartaginense situm et parrochiam / ecclesiam Sancti Dominici Opidi de Mula carta/ giniensis diocesis, per obitum quondam Francisci de On/ teniente notarii et familiaris continuus commensalis noster, / volumus possessorum extra / romanam curiam definitivacante utcumque et Apostolice / Sedis disponi reservate, prout in aliis vestris desuper / sub plumbo confectis litteris plenius continetur quarum / devotionem vestram hortamur in domino vobis Nicolao / in virtutis sancte obitum, expressepercipiendo manda/ mus ut, eundem Egidium propter nostris / obsequiis singularem fidem atque solertiam precipuam et / dilectionem prosequimur ad liberam et expeditam / archidiaconatus et parrochialis ecclesie predictorum possessio/ nem iuxta litterarum nostrarum / statum et tenorem quod erit nobis vehementer / gratum.

Datum Rome die VII aprilis millesimo / quingentesimo octavo, anno quarto."

1509, luglio, 27

de prothonotariato

Egidius de Juncteron viene nominato prothonotario.

A.S.V. REG. VAT. 940, F. 169V.

Iulius *etcetera*. Dilecto filio magistro Egidio de Junteron archi/ diacono de Lorca in ecclesia Carthaginensi notario / et familiari nostro salutem *etcetera*. Pii patris altissimi qui prout / victi dispensis singulis et pluribusque merita et requirunt munera / quam vires licet inmeriti gerentes in terribus interdum / honoribus minores effecimus ut fiant inobservantia / domini innumer eorum fortiores. Cum itaque, / sicut accepimus, tu qui etiam credentarius / et continuus commensalis noster existis, / virtutis et Romana Ecclesia obsequiis peramplius disponas / inposterum alius etiam familiari experientia gratum sen/ tentiamus tue salute et probitatis. Nos propterea / personam tuam prosequentes affectu ac inter/ cedentes eam per virtutis dignioris nominem titulo a quibusvis / excommunicationis, suspensionis et interdicti aliis ecclesiasticis sententiis et censuris et penes a iure nec ab homine / quavis occasione nostre et causa earum si quibus quomodo/ libet immodate existis ad effectum presentium dumtaxat consequendum / harum serie absolventes et absolutum fore censentes nec non / ad tuam vel alteris per te super hoc oblate presentium / iuramento sed de mera liberalitate / Apostolice Sedis, auctoritate apostolica tenore presentium / et aliorum auctoritate et dicte Sedis numerant / favorabiliter aggregamus tibi nichilominus non / cedentes ut omnibus vel singulis insigniis / favoribus indulto privilegiis, necessitatibus, / exemptionibus et gravis quibus alii nostre etiam / dicte Sedis et gaudent ac usi potiri / et gaudere postremum absque/ tamen aliorum nostrorum et dicte Sedis numero / participantium preiudicio ut potiri et gaudere / libere et licite valeat, non obstantibus de certo notario- rum / eorum de numero *etcetera*, secum illum / per hoc alius non intendimus derogare ac consti/ tutionibus et ordinationibus apostolice ceterisque contrariis / quibuscumque, cuicumque de studiis / virtutum ut in nostre et dicte Sedis conspectu ad maiora et semper constitutis meritorum studiis digniorem. / Nosque per iudicium faciendum tibi uberiores et honorabiles. Nulli ergo *etcetera*, / nostra absolutione redemptionis aggregamus et non reservamus. Si quis *etcetera*.

Datum Rome apud Sanctum Petrum, / anno incarnationis dominice millesimo quingentesimo nono sexto kalendas augusti, pontificatus nostri anno sexto.

Gratis de mandato sanctissimi domini nostri pape Collationata M. de Campania.

1509, agosto 19. San Pietro

REG. VAT. 983 FF. 89-90

Giulio II nomina Egidio de Juncteron, arcidiacono di Lorca a Cartagena, notaio e familiare, di cui sono conosciuti i meriti e la devozione verso la Chiesa Romana, conte palatino, concedendo privilegi ed immunità, e aggrega notai pubblici, tabellioni e giudici ordinari idonei che siano ammessi ad esercitare l'ufficio con piena podestà.kkk

Iulius *etc.* Dilecto filio Egidio de Juncteron archidiacono de Lorca in ecclesia Carthaginense notario et familiari nostro, salutem *etc.* Ecclesia Romana cuius principatus super omnia divina extulit maiestas et quicumque velut primitivo fonte honorum et dignitatum beneficia proveniunt, tamquam regina in vestitu depurato, circumdata varietate, res quos sibi devotes et fideles ac aliis virtutum meritis insignitos agnoscit, preclaris dignitatum titulis decorat et ornat ac specialis benivolentiae favoribus amplectitur ut exinde magis eorum devotio ad Ecclesiam eandem augeatur, huic est quod nos ad precipua virtutum merita nec non erga nos et eandem Ecclesiam devotionis affectum ac grata devotionis et familiaritatis obsequia que nobis et Apostolice Sedi hactenus impendisti, et ad huc sollicitis studiis impendere non desistis, quibus in nostro et Sedis conspectu prout etiam familiari experientia cognovimus et forme laudabilis commendatione clarere dinosceres, debitum, respectum habens in personam tuam condigni favoris gratia et specialis honoris extra excellentie dignitate sublimare volentes, teque qui etiam continuus commensalis noster existis a quibusvis excommunicationis *etc.*, censentes te Sacri Palatii nostre Aule Lateranensi comitem auctoritate apostolica tenore presentium facimus, creamus, constituimus et deputamus teque aliorum Palatii et Aule huiusmodi comitem, palatinorum numero et consortio favorabiliter aggregamus ac pro tali et ut talem deinceps censemur reputari et nominari volumus tibi nichilominus, concedentes quod omnibus et singulis privilegiis, honoribus, preminentis, exemptionibus, libertatibus, immunitatibus, favoribus, prerogativis et contrariis quibus alii dicti palatii, comites hactenus functi et potiti sunt seu utuntur, potiuntur et gaudeant ac uti, potiri, gaudere potuerunt quomodolibet in futurum uti, potiri, gaudere libere et licite, valeas ea insuper tibi illos quos moribus, scientia et etate aliisque requisitis qualitatibus ad officium tabellionatus exercendi idoneos esse repereris, ad instar aliorum dicti palatii, comitum ubique locorum extra Romanam Curiam, notarios publicos, tabelliones et iudices ordinarios, cum plena potestate exercendi

omniaque ad notariatus et tabellionatus ac iudicatus officia de iure vel consuetudine pertinent per te ipsum creandi, deputandi et constituendi, ac de notariatus et tabellionatus ac iudicatus officii huiusmodi per pennam et calamarem, ut moris est, investiendi qui teneant in manibus tuis, vel aliorum a te deputandorum fidelitatis debite in forma conformes annotata iuramentum prestare teneantur, necnon quoscumque spurios, naturales et bastardos, illauros, notos, incestuosos copulative vel disiunctive de quocumque illicito vel deamato coitu procreatos seu genitos viventibus vel mortuis eorum presentibus parentibus per te ipsum legitimandi ac de primeva geniture iura, necnon actus quoscumque legitimos restituendi et reintegrandi; itaque ad paternam et alios quorumvis agnatorum et cognatorum successoribus quorumcumque bonorum et hereditatum tam ex testamento quam ab intestato sine preiudicio eorum qui illis ab intestato succedere deberent admitti et in illis succedere valent ac etiam ad honores, dignitates, gradus et officia secularia, publica et privata admitti et etiam recipi illaque exerceat possint et debeant, ac si essent de legitimo matrimonio procreati illosque ad iura naturaliter quoslibet actus legitimos restituendi, ut preferatur, plenam et liberam auctoritatem predictam earundem tenore presentium auctoritate concedimus et facultatem, non obstantibus constitutionibus apostolicis ac legibus imperialibus, statutisqueque municipalibus illis presertim quibus inter alia caveri dicitur expresse quod naturales et bastardi legitimari non possint, nisi de consensu legitimorum et naturalium quibus illis aliis in suo robore permissuris, hac vice dumtaxat specialiter et expresse derogamus ceterisque contrariis quibuscumque formam autem iuramenti quod notarii, tabelliones et iudices per te creandi prestabunt, talis est: "Ego N. ab hac hora inantea fidelis et obediens ero beato Petro et Sanctae Romane Ecclesie ac domino meo, domino Julio pape secundo et successoribus suis canonice intransibus. Non ero in consilio *etc.* Sic me Deus adiuvet et hec sancta Dei evangelia". Nulli *etc.* nostre absolutio- nis, creationis, constitutionis, deputationis, aggregatio- nis, voluntatis, concessionis et derogationis infringere *etc.* Si quis autem *etc.*

Datum Rome, apud Sanctum Petrum, anno *etc.* millesimo quingentesimo nono, tertio decimo kalendas septembris, pontificatus nostri anno sexto.

Gratis de mandato sanctissimi domini nostri pape
F. de Vega
L. de Theiamo
Collationata Joannem de Attaviant

A.H.P.
20/IX/1543
Leg. 2761. Fols.62vto.-66vto.
Transcripción: Antonio Gabarrón, Mula (Murcia).

Il testamento risulta in alcune parti deteriorato e dunque di difficile lettura.

TESTAMENTO DE DON GIL RODRIGUEZ DE JUNTERÓN

En el nombre de dios todopoderoso, padre e hijo y espíritu santo, esençia e divinidad y en el nombre de Iesuschristo su hijo natural, Dios e ombre verdadero, mexias en la ley prometido, redemptor universal en el mundo en cuya fe e debaxo de cuya ley e obediencia yo, Don Gil Rodrigues Junterón, Protonotario Apostólico, Arcediano de Lorca en la Iglesia de Cartagena, veçino desta muy noble çibdad de Murcia, el más ynutil siervo en su yglesia, protesto (?) de puro y verdadero coraçon de bivar y morir agora y siempre en la fe católica y si por ventura al tiempo que la mi anima se despidiese del cuerpo con las ansias y fatigas de la muerte o por otra tentaçion alguna hiziere señas o dixere palabras que no sean de catholico christiano, dende agora no consiento en ello como cosa que no será de mi voluntad e todo lo tal doy por ninguno agora e para entonces (?). E quiero que esta protestacion sea valedera por entonces y por siempre e con esta protestacion conociendo que fui criado para morir e para dar quenta de lo que dios me encomendó en esta vida en su justo e temeroso juicio, estando en mi entero y sano juycio? (roto) de que... establezco y ordeno este mi testamento y postrimera? (roto) voluntad, revocando los que hasta ahora tengo hechos por... (roto) o por otra qualquier manera del qual elijo y escojo por mis cabeçaleros y executores? (roto) a los señores don Pedro Hurtado, Chantre en la yglesia de Cartagena y a Don Pedro de Medina, thesorero, y a Juan del Amor y a Lorenço Gil, raçioneros en la dicha yglesia desta cibdad de Murcia, a los quales y a cada uno (roto)... como fuesen menester e cumplan este mi testamento según que de yuso hallaren escrito y ordenado.

Primeramente ofrezco mi anima a mi señor Dios, el qual por su passion y misericordia la quiera perdonar y mi cuerpo cuando sea sepultado en la Iglesia mayor de Santa María desta cibdad, en mi capilla que en ella tengo, alto en la recapilla, delante del altar en una caja de mármol que yo tengo aparejada y mando que ninguna persona se entierre conmigo en la dicha recapilla.

Yten, dexo y mando que en mi enterramiento ... y cabo de año se digan cada quinze (?) (roto) missas y los officios y obsequias según que es uso y costumbre de se dezir a las quales vengan todos los clerigos parrochiales desta cibdad, los quales sean pagados como cabeçaleros paresciere y ansi mismo den la ofrenda que les paresciere.

Yten, dexo e mando que por mi anima se digan en la dicha mi capilla, por los capellanes? (roto) de la dicha

iglesia çient missas rezadas, çinco? cada día a lo menos y si ellos no las quisieren cumplir mis cabeçaleros las hagan dezir y pagen lo acostumbrado.

Yten, dexo e mando que se digan por mi anima en la capilla de Nuestra Señora de... (roto) siete missas rezadas como de los siete gozos de Nuestra Señora, porque ella me sea abogada.

Yten, dexo e mando que se digan en la capilla del Corpus de la dicha yglesia cinco missas rezadas como de las cinco plagas (?) que nuestro señor Iesuschristo rescibio por nos salvar.

Yten, dexo e mando a cada una de las yglesias donde yo e seydo... (roto).

Yten, dexo e mando que se digan en mi capilla sesenta missas rezadas por las animas de mis padres e que mis cabeçaleros las hagan dezir a quien les paresciere y otras sesenta se digan por las animas de mis agüelos como dicho es.

Yten, dexo e mando que se digan en mi capilla treyn-ta missas rezadas por el anima de mosen Cabañas, que dios perdone, como arriba está dicho.

Yten dexo e mando que se digan treyn-ta missas rezadas por el anima de Juan Cabañas como dicho es.

Yten dexo e mando que se digan treyn-ta missa rezadas en la iglesia de Santa Olalla por el anima de Rodrigo Costera (?), mi criado.

Yten dexo e mando que se digan en mi capilla cient missas rezadas por las animas del purgatorio como arriba está dicho.

Yten dexo e mando a la fábrica de la iglesia de Santa María la Mayor cient ducados en limosna.

Yten dexo e mando toda la renta de mi sanamiento, que se dize finamiento, para que mis cabeçaleros la gasten en ella para adereçarla y ornamentos como a ellos paresciere y dexase señalados a maestre Gerónimo Quijano por el retablo que ha hecho para ella cient ducados al qual ruego que se contente con ellos.

Yten dexo e mando a Estevan de Saluçio (?), mi criado, por muchos y leales serviçios que me ha hecho (?) (roto) las casas (?) en que vive, que estan junto a las que yo tengo adelante de mis (roto)... para él e para sus desçendientes del, con tal condiçion que si muriese sin hijos herederos o los que del suçedieren murieren sin hijos herederos tomen las casas a mi heredero que yo dexo nombrado en este mi testamento o al que suçediere en el mayordadgo que yo dexo ynstituydo en este mi testamento.

Yten dexo e mando al dicho Estevan Saluçio (?) un pedaço de tierra en mi heredamiento de Benhiel que yo le tengo dado que está entre el riacho y el açarbe nuevo... (roto) alquerias y la vereda de las membrilleras y mas le mando un bancal de moreras nuevas en el dicho heredamiento de Benhiel que afrenta con la era y con (roto) vereda y con el bancal de las oliveras; y mas le

mando un palacio de los que estan (roto) en el cortijo de Benhiel. Estas tres propiedades en este capitulo contenidas le mando para que goze de ellas todos los días de su vida y despues de sus dias buelvan al que tuviere el mayorazgo que yo dexo ynstituido.

Yten dexo e mando que a todos mis criados que yo tengo que no ganan soldada e yo les e dado de vestir y calçar, les sean dados a cada uno dos mill maravedís cada año, todos los años que me ovieren servido; a Estevan (roto) que ya tiene su manda y a los que e dado bienes no se den.

Yten dexo e mando que a todos mis criados se de luto y a los que ganan soldada se les pague los que se les deviere.

Yten dexo e mando que a todos mis criados den de comer en mi casa un mes despues de mi fin.

Yten dexo e mando que de mis bienes sean pagados todas las deudas que yo debiere y para ello si nescessario fuese y no oviesede otra parte de donde se cumplir (roto) que para las cumplir se vendan todos mis bienes muebles y raices (?) con sus... (roto) y todos los censos que hallare en Benhiel y en mi casa y en qualquier otra parte que pertenescan al tiempo de mi fin y todos estos mis bienes muebles como dicho es donde quiera que se hallaren, ansi en mi casa como fuera della, como dicho es e que mis cabeçaleros los puedan cobrar y vender como yo mismo haría.

Yten mando que las quantas que Juan del Amor diere de todo el tiempo que a tenido la administracion de mi casa le sean rescibidas y no (?) (roto) sea oydo para ellas y sea pedida quenta alguna otra y si dineros oviere tomado prestados para gastar en mis casas sean pagados de mi hazienda y que para esto baste el que él lo diga (?) (roto) y esto mismo se entienda con Lorenço Gil.

Yten dexo e mando que todos mis esclavos y esclavas queden libres... que Luis y Martín y Juanico y... queden luego libres y Pedro y Antón sirvan a mi sobrino don Gil cinco años y al cabo dellos sean libres y de a cada uno dellos diez ducados para que se remedien y en todo de los cinco años les dé de comer, vestir y calçar... (roto)... y Ysabelica y Catalina... queden luego que yo muriese... (roto) se le den veinte ducados y a Catalina cinco.

Yten dexo e mando que sean dados al Hospital General veinte ducados en limosna (?) (roto).

Yten dexo e mando a don Gil Rodrigues Junterón mi sobrino, hijo de Aldonça... (roto) Junterón, mi hermana, y de Alonso Benengud el patronadgo de una capilla que yo tengo en la iglesia mayor desta cibdad que afrenta dicha capilla con capilla del bachiller Bean? y con capilla de Pedro de Zambrana, regidor.

Yten mas unas casas e morada principales que yo vivo como otras casas que están (roto) delante dellas e con diez y ocho tahullas de... (roto)... tierra fechas güertas cercadas... naranjos y limeros, moreras y otros

frutales que afrentan las dichas casas principales y las dichas güertas con el acequia de Aljufia y con el camino que va a Santiago e con tierras morerales de salad (?) e de la otra parte con açequiero arriba... (roto)... formar a la acequia de Aljufia (roto) las casas que están frontero a las principales que afrentan con la dicha acequia de Aljufia camino en medio a (?) (roto) la calle publica e con casas de Cabaça (?) con çiertas moreras que a este mismo... (roto) estan en el... de la açequia le... que va la dicha açequia por medio de las dichas güertas.

Yten mas una heredad de tierra de secano con sus casas y fuente y edificios que se dice Villa (roto) dicha cibdad con ciertos morerales y otros... (roto).

Yten veinte tahullas de tierra olivares en el pago de Churra, güerta e término desta cibdad que afrentan en el camino de los tejares y de la otra parte con tierras de Alonso de (roto) e senda de herederos e con tierras de Gómez de Peñaranda.

Yten mas un heredamiento de tierra secano que se nombra del pareón, con su pozo; ques en el término de la cibdad de Cartagena que afrenta con la rambla del Albuxon e con la heredad de la biuda de Melgarejo e con el pozo del arquillo.

Yten mas otro heredamiento de tierra secano que se nombra del Taveró (?) en la balsa (roto)... de siete pares de bueyes de labor, cerca del estrecho que se afrenta de la una parte con la rambla del Albuxon e de la otra parte con el carril que va del estrecho al (roto) gimenado, según está achicado y amojonado.

Yten mas otro heredamiento de tierras regadío y secano con sus casas y edificios que se dice de Benihiel, guerta e termino desta cibdad, que son treynta y dos quartos de agua... (roto) tahullas por quarto que son tres mill y dosientas tahullas que asientan de la una parte con el río de Segura e con la vereda que es mojón entre esta dicha cibdad y Origüela y de la otra parte con el açarbe de Azeneta e con la vereda que está (roto) Alquerías y Benihiel.

De las quales dichas propiedades e patronadgo de uso afrentadas y declaradas yo hice donación al dicho don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino, propter nuntias, como más largamente parece por la carta de donación y por que me ... el usufructo de las dichas propiedades. Mando que le sean entregadas con todo lo en ellas (roto) al dicho don Gil Rodrigues mi sobrino e sus herederos tengan e posean por vínculo y mayoradgo por la via y forma y con las condiciones e instituciones e submissiones, clausulas, modos y firmezas que yo dexo en este mi testamento que son las siguientes. Passa el dicho contrato ante Pero Lopez, notario, en 6 dias de octubre de mill y quinientos y treynta y cinco años.

Primeramente con condición que el dicho don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino (y sus) herederos o quien

suçediere en las dichas propiedades e patronadgo de suso (decla)rados por la forma que por mi será declarado las tenga e tengan unidas agora e por siempre jamás de manera que no se puedan enajenar... ni apartar, ni traspasar, ni vender, ni obligar por ningun titulo oneroso ni (roto) ni por dote, ni arcas, ni donaçion propter nuntias, ni por redempcion de (roto), ni cumplimiento de anima (?), ni por alimentos, ni por otra razón ni causa (roto) por mas revocable que sea mas que todavía estén y finquen (?) perpetuamente para siempre jamás en el dicho mayoradgo y patronadgo por vinculo y mayoradgo y (roto) passe aquel que lo oviere de aver enteramente sin disminución alguna; e que los (roto) oviere de aver y...(roto) los dichos bienes según la forma desta mi dispusicion solamente (?) (roto) sean avidos y tenidos por uso fructuarios para no los poder vender ni enajenar, ni apartar, ni asentar, ni disponer dellos ni de parte dellos por contrato alguno (roto) ni en última voluntad, ni donaçion, ni causa de muerte, ni por otra causa (roto). En los quales dichos bienes quiero y es mi voluntad que pueda (roto) una persona e que ninguna ni alguna persona de las que en los dichos bienes y patronadgo sucedieren... los vinculos y posturas que adelante serán puestas... (roto) contra lo que abaxo se ordena. E quiero quel dicho don Gil Rodrigues Junterón mi sobrino o alguno de los que después del suçedieren en los dichos bienes, patronadgo y mayoradgo de suso declarado fuere o viniere o quisiere exceder alguna cosa de las que en esta escriptura se defienden que en començandola a poner en obra y antes que se acabase (?) por ese mismo caso y fecho pierda e pierdan todo el derecho que a los dichos bienes e patronadgo tuvieren e que suçeden en ellos la persona que viniere nombrado e llamado por las leyes e posturas que en este mi testamento sean puestas y en ellos avra de suçeder por muerte.

Otrosí, que en la suçesion e tenencia de los dichos bienes y propiedades de suso declarados por via de descendientes después de los dias del dicho don Gil Rodriguez Junterón, mi sobrino, suçeda en ellos su hijo varón mayor y así de uno en otro proçedan siempre heredando siempre el hijo varón mayor; e por falta de hijo varón suçeda la hija mayor que tuviere en los dichos bienes patronadgo y mayoradgo y preçedan a las otras sus hermanas sus hijas y que el hijo o nieto o otro descendiente varón de hermano mayor muerto que descendiere por via de varones se prefiera por orden de mayoradgo a los otros hermanos del muerto e sus descendientes, por manera que el hijo o sus descendientes varones por via de varones siempre representen a las personas (roto) de su predeçesor y sean avidos por la persona de quien desçienden que biviera a de suçeder en estos dichos bienes, lo qual, assi mesmo se guarde en la subcession por via (roto) de mujeres en quanto a las otras mujeres.

Otrosí, que en la subcession de los dichos bienes y

propiedades por via...de hermano (roto) falta de hijo o hija o otro descendiente del (roto) muerto sin descendientes suçeda el otro hermano mayor o hermana o su descendiente asi o como se dice en la clausula antes desta, que suçeda el hijo o hija o otro descendiente a su (roto). Pero quiero y es mi voluntad que siempre el descendiente varon por via de varon, sin ynterponerse mujer, se prefiera a la muger aunque ella desçienda por via de varon mayor. El exemplo es que si el poseedor destes dichos bienes tuviere hermanos varones y despues de muertos sus hermanos murieren sin descendientes y del segundo hermano quedase hija y del tercero hermano quedase hijo varon, o nieto por vía de varón, que el hijo y nieto varon del tercero hermano se prefiera a la hija del segundo hermano y que así sea en lo demás.

Otrosí que en estos dichos bienes y propiedades por via de descendientes o de transversales no suçeda persona que no sea legitima o legitimada solo por matrimonio y quanto a (roto) preçeder a sus hermanos por mayor e legitimado por matrimonio quente su hedad del... (roto) que se legitimó.

Otrosí que en estos dichos bienes y propiedades no suçeda persona loca a quien según de echo se pueda dar curador (?) ni persona muda, ni persona tollida de ambos braços ni ambas piernas de su nascimiento si no fuere por falta de otro descendiente o... que tuvieren los dichos bienes.

Otrosí que en estos dichos bienes no suçeda persona obligada a religion por voto tal que no pueda contraer matrimonio, ni clérigo de orden tal que le defienda contraer el dicho matrimonio.

Otrosí que la persona que tuviese los dichos bienes y propiedades se obligare a alguna religion, la qual no pueda contraer matrimonio o resçibiere orden tal que se lo ympida que por este mismo fecho pierda la tenençia y posesion de los dichos bienes y patronadgo de la misma forma y manera e con los mismos effetos que la perdería por su muerte.

Otrosí que la persona que suçediere en los dichos patronadgo, bienes y propiedades después de la muerte e fin del dicho don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino, se llame en nombre don Gil Rodrigues Junterón e trayga e traygan las ynsignias de mis armas que yo tengo, que es un escudo y dentro de él, a la mano derecha, un castillo y baxo del castillo una lebrera y a la otra parte, arriba, a par del castillo, un rrobre y debaxo del robre treze roeles y por la orla ocho paneras, so pena que si assi no se llamare e nombrare por escripto y de palabra, y no truxere las dichas armas pierda por el mismo caso la posesion de los dichos bienes y patronadgo y pase al que despues del viniere nombrado. E si por caso faltare persona que tenga este nombre en las que suçedieren en este dicho vinculo e mayoradgo, si fuese hombre que se llame Gil Rodrigues Junterón, luego que suçediere en los dichos

bienes, e si fuere muger e no fuere casada, se casa con uno de los nombrados abaxo o con sus descendientes y el marido se llame Gil Rodrigues Junterón. E si fuere casada, su hijo que oviere de suceder se llame el dicho nombre e si fuere hija se case con uno de los abaxo nombrados...(como) dicho es so la dicha pena que pierda los dichos bienes, patronadgo y mayoradgo.

Otrosí que si, lo que Dios no quiera, en algun tiempo aconteciere que el poseedor de los dichos bienes y propiedades no tenga descendientes suyos ni quedase persona transversal que descienda de alguno de los que tuvieren los dichos bienes a quien pertenezcan según la (roto) y vinculos en esta dicha escriptura por mi alcarados, que en tal caso, el tal poseedor nombre en su postrimera voluntad un successor que suceda en ellos con que se llame Gil Rodrigues Junterón, para que suceda en ellos según e como e con aquellos vinculos que en esta dicha mi dispusición y testamento se contienen.

Otrosí que si el dicho poseedor de los dichos bienes y propiedades... (roto) postrimera voluntad como e dicho e no de otra manera que los grados transversales que se ovieren de provar en juicio para que el que pretendiere tener... e derecho a los dichos bienes suceda en ellos que se prueue de nescessidad con seis tetigos...(roto) quien se de fe los quales depongan de vista de las personas del primero...(roto) y de los otros siguientes y a los que assi no lo provaren yo les excluyo y aparto de la sucesion de los dichos bienes y mayoradgo.

Otrosí que si el poseedor destos dichos bienes y propiedades cometiere algun delito por el qual se declare por sentencia passada en cosa juzgada que perdió sus bienes o parte dellos, que por la execucion de la dicha sentencia e declaracion e condenacion pierda la tenencia e posesion destos dichos bienes de la manera que la perdería por su muerte natural y con los mismos efectos, entre tanto que por el rey no fuere perdonado del dicho delito.

Otrosí que si en algun tiempo, sobre alguna palabra desta mi escriptura oviese diferencia o duda como se entiende que se entienda como los castellanos la entienden y en nuestra lengua castellana, por que yo pongo los vocablos que en ella estan según suenan en nuestro castellano y no según suenan en latin y en otra lengua.

Otrosí que los vínculos y condiciones, posturas y proybiciones y otras cosas que en esta dicha escriptura pongo sobre la subçession de los dichos bienes y propiedades ligen a qualquier persona que según esta ynstitucion en ellos suçediere.

Otrosí que si del dicho mi sobrino, Don Gil Rodrigues Junterón, e de sus hijos no oviere descendientes que los dichos bienes, patronadgo y mayoradgo de suso declarados los ayan e suçedan las personas que yo dexo declaradas y aclaradas en este mi testamento, e suçedan en los

dichos bienes, vinculo e mayoradgo en la manera y forma arriba expressadas, unos en pos de otros, faltando la desçendencia del que poseyere los dichos bienes, patronadgo y mayoradgo.

Otrosy que el dicho don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino, o los que después del suçedieren en los dichos bienes, propiedades, vinculo e mayorazgo de suso declarados, sean obligados de hazer dezir cada día para siempre jamás una missa en mi capilla, la qual se diga después que los señores del cabildo ovieren salido de las oras por que sea para algunos que vienen tarde a la iglesia, por que no vayan sin missa y sea la missa del día con conmemoraçion pro deffunctis; y que el dicho mi sobrino y los que después del suçedieren en los dichos bienes y mayoradgo, paguen la dicha missa y den lumbre y vino para la dicha missa y sostengan la dicha mi capilla de caliz y ornamentos como mis cabeçaleros se la entregaren al tiempo de mi fin; y que día de todos santos a bisperas y otro día de partir el pan saquen sobre mi sepultura una sola hacha o çirio de cera que pese seis libras (o más) para que arda en las dichas bisperas y missa. Y el dicho día de partir el pan se de en la dicha mi capilla a los por que allí viniesen a pedir, un caliz de pan cozido todos los años para siempre jamás y quando los dichos señores de cabildo fuesen a dezir el responso en mi capilla se pongan lumbres en el altar y siempre esté la dicha capilla adereçada y si el dicho mi sobrino o los que después del suçedieren en los dichos bienes, patronadgo y mayoradgo no cumpliesen lo contenido en esta dicha mi condiçion sin faltar cosa alguna, quiero y es mi última voluntad que pague el que el dicho mayoradgo tuviere quinze ducados de oro para la fábrica de Santa María la Mayor, donde está la dicha mi capilla.

Yten mando que mi sobrino don Gil Rodrigues Junterón y los que después del suçedieren en el dicho mayoradgo y sus mujeres y hijos se entierren en medio de la capilla, junto a las gradas que suben a la recapilla en un carnero que allí está hecho y las personas que el dicho don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino, quisiese o los que después del tuvieran al dicho mayoradgo, con tanto que ninguno tenga derecho a sepultarse en la dicha capilla sino solo al mayoradgo.

Yten, dexo e mando que don Pedro Hurtado, chantre, e Juan del Amor y Lorenço Gil se entierren si quisieren en mi capilla, en el carnero que está hecho en ella, solas sus personas sin pedir liçençia ni mayoradgo.

Otrosí por quanto en las dichas condiciones por mi declaradas y puestas en este dicho testamento, asy el dicho mi sobrino como a las otras personas que suçedieren en los dichos bienes y mayoradgo, no cumplieren todo lo en ello contenido, que por el mismo caso pierdan los dichos bienes, patronadgo, propiedades y mayoradgo. Y porque (roto) que el que tuviese los dichos bienes, vinculo y mayoradgo dexasse de complir lo por mi aclara-

rado y mandado o fuesse contra ello con confianza que su hijo no le avra de despojar de los dichos bienes que yo le doy y el dicho su hijo por reverencia y acatamiento del dicho su padre siendo de hedad perfecta lo dissimulare e no lo contradixere, para que se cumpla lo por mi declarado (roto), quiero que en tal caso pierda los dichos bienes y mayoradgo el padre que los poseyere y el hijo que no lo contradixere y suceda en los dichos bienes aquel que avra de suçeder ... de aquellos que no cumplieren lo por mi aclarado y especificado y el que assi los oviere por esta causa los tenga y posea con las dichas condiciones en esta dicha mi escriptura contenidas.

Otrosí que si caso fuere que yo edificare edificios de casas e plantare árboles o en otra qualquier manera mejorarre los dichos heredamientos e casas e comprare junto a ellas otros heredamientos e casas esto sea visto ser y entrar en este dicho mayoradgo y esten sujetas a él con las condiciones y posturas según que por mi es declarado y especificado en esta dicha mi escriptura e mayoradgo. De lo qual assi mismo hago donacion por siempre jamás el dicho mi sobrino y sus herederos e subcessores según dicho es.

Otrosí en las dichas condiciones por mi declaradas y especificadas, dexo e mando los dichos bienes y propiedades de que fago este dicho mayoradgo no se puedan obligar... ni a hazer arcas dellos. Digo que por quel matrimonio que entre el dicho mi sobrino don Gil Rodrigues Junterón y Doña Luisa de Agüero oviese effeto le dí liçençia y facultad, no obstante lo por mi aclarado para que pudiese obligar y obligasse los dichos bienes y propiedades en esta dicha mi escriptura contenidas a los bienes doctales que la dicha doña Luisa truxo a su poder y él rescibio por bienes doctales suyos y le pudiese hazer y hizo de arcas y donacion a la dicha doña Luisa de los dichos bienes que así estan declarados en contia de quinientos ducados de oro e justo peso, los quales, juntamente con los dichos bienes doctales se les pudiese asegurar y asegurase sobre los dichos bienes y propiedades según dicho es con que el dicho Don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino, no pudiese vender, trocar ni cambiar, (roto) ni enajenar, ni açensar los dichos bienes, rai- zes ni partes dellos que la dicha doña Luysa truxo (roto) en poder. E si lo hiziere que en tal caso por el mismo fecho pierda todos los dichos...(roto) dicha mi escriptura contenidos e vinculo e mayoradgo e passen al segundo que aura...(roto) e suçediere por muerte o por no complir las condiciones de suso declaradas, pero...(roto) entendido que si por caso por mejorar la hazienda de la dicha doña Luysa el dicho mi sobrino (roto) y ella quisieren vender, trocar y enagenar parte de la dicha hazienda de la dicha donaçion lo pueda hazer juntamente los dos con autoridad y liçençia de juez fechas...(roto) las diligencias necessarias examinando testigos fidedignos. Y de lo que así vendiere y trocare se convierta, ponga

en bienes y cabdal de la dicha doña Luysa, para que la dicha su dote esté segura. E los dichos bienes y propiedades arriba expressados de (roto) assi fago este dicho vinculo y mayoradgo no venga en disminucion alguna, salvo en los dichos quinientos ducados de las dichas arcas que fizo. E si por caso fuere que el dicho don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino, al tiempo que oviere repetiçion de la dote de la dicha doña Luysa, asi en vida como en muerte, oviere de pagar los dichos quinientos ducados de las dichas arcas o por los bienes muebles que se ovieren consumido que ella oviere traydo a su poder tuviere otros bienes para los pagar, que no pueda llegar, ni llegue, a los dichos bienes contenidos en esta dicha mi escriptura, so la dicha pena, que pierda los dichos (roto) bienes, patronadgo y mayoradgo.

Los que an de suçeder en este mayoradgo son los siguientes:

Primo Don Gil Rodrigues Junterón, y faltando la descendencia del, suçeda Alonso...(roto) Benengud, su hermano, hijo de Aldonça Rodrigues Junterón, visnieta de Juana Rodrigues Junterón y no otro ningún hijo ni hija de Alonso Benengud, padre del dicho don (roto) por que no es mi voluntad que Leonor Rodrigues Junterón, hija del dicho Alonso Benengud y ermana del dicho don Gil, ni los que della suçedieren suçedan ni hereden el dicho mi mayoradgo ni parte del porque dende agora excluyo de la dicha Leonor Rodrigues y a los que della suçedieren como dicho es los hijos de doña Ysabel Rodrigues Bustamante, muger de Lorenço Riquelme, visnieta de Juana Rodrigues Junterón; los hijos de doña Beatriz Manuel, muger de Francisco de Soto, visnieta de Juana Rodrigues Junterón; Alonso Jaymes Junterón, nieto de Francisco Jaymes Junterón; Perdro de Zambrana, Juan de Arroniz, Cristoval Riquelme, nietos de Gostança Rodriguez Junteron y visnietos por otra parte de otra Gostança Rodrigues Junterón, muger de Pero Gonzales de Arroniz; los hijos de Luis Pacheco de Arroniz, visnietos de Gostanza Rodrigues Junteron; los hijos de Catalina Rodrigues Junterón, muger de Peralejo, nieta de Francisco Jaymes Junterón; Leonor Rodrigues Junterón, muger de Rodrigo Galtero, visnieta de Alonso Rodrigues Junterón; los hijos de Diego Thomas, visnietos de Francisco Jaymes Junterón; los hijos de Francisco Tomás, visnietos de Francisco Jaymes Junterón; los hijos de Juan Thomas, visnietos de Francisco Jaymes Junterón; doña Beatriz Rodrigues, muger del dotor Bernal, viznietos de Françisco Jaymes Junterón e los hijos de Francisco de Cordova, visnietos de Francisco Jaymes Junterón; los hijos de Pedro de Cordoua, visnietos de Francisco Jaymes Junterón; los hijos de Gonçalo de Arroniz (roto), nietos de María Rodriguez Junterón; un hijo de Sancho de Arroniz, regidor de Málaga, nieto de Gostança Rodriguez Junterón; Ynes Coque, muger de Alonso Riquelme y Luysa Coque, muger de Gomez

Carrillo, visnietas de Francisco Jaymes Junterón y las hijas de Francisco Coque que... visnietas de Francisco Jayme Junterón. Estos de suso nombrados y de los que dellos vinieren por la orden que vienen aqui expressados, quiero y es mi voluntad que sucedan en este mi dicho vinculo y mayorazgo perdiéndose la línea del que antes del estuviese nombrado y poseyere los bienes y faltare la línea recta o trasversal como arriba esta expeçificado y declarado y no de otra manera.

Yten, por quanto yo dexo a Estevan Saluçio, mi criado, mandado en este mi testamento tres mandas para en los días del dicho Esteban Saluçio conviene a saber un pedaço de tierra en Benihiel y otro pedaço de moreral en el dicho Benihiel y un palacio en el cortijo como arriba esta expeçificado. Ruego a mi sobrino don Gil Rodrigues Junterón dexé las dichas tres propiedades al dicho Estevan, mi criado, para que las posea en sus días el dicho Estevan. Y si el dicho mi sobrino no quisiere, mando que de la liçençia que heredare el dicho mi sobrino pague al dicho Estevan Saluçio mi criado cient mill maravedís.

E cumplidas mis mandas en este mi testamento en todo y por todo como en él se contiene en todos los otros mis bienes que yo e e tengo e me pueden e deben pertençer (roto) en qualquier manera dexo por mi universal eredero a don Gil Rodrigues Junterón, mi sobrino arriba nombrado.

Yten por quanto es bien quede memoria deste mi testamento en los siglos (roto) venideros, mando que sea escripto en pergamino y firmado del notario...(roto) asi como está de verbo ad verbum. Y juntamente con las escripturas e contratos que yo tengo hechos con los señores de cabildo açerca de dos...(roto) que se dizen por el anima del Papa Julio, de santa memoria, mi señor, y por la mía. Y se ponga todo en el archivo de la iglesia para que de allí se le pueda sacar qualquiera que dello se quisiere aprovechar y otro traslado semejante se ponga en el archivo de la çibdad.

Este es mi testamento y postrimera voluntad, el qual quiero que vaya (roto) por derecho de testamento en

aquella via y forma que de derecho mas puede e debe valer todo testamento acabado. E rreboco e doy por ninguno e ningunos e de ningun valor y effeto todos qualesquier testamentos (roto) que antes deste aya fecho y otorgado, los quales quiero que no valan ni fagan fe, salvo este que el dia de oy fago y ordeno ante Martín de Borovia, escrivano y testigos de yuso escriptos. Que fue fecho y otorgado en la dicha cibdad de Murcia en casa de mi, el dicho arcediano, a doze del mes de septiembre año del nascimiento de nuestro salvador Iesuchristo de mill e quinientos y quarenta y tres años, seyendo presentes por testigos al otorgamiento desta dicha carta de testamento e a todo lo en ella contenido especialmente para ellos llamados e rrogados : Francisco Franco, racionero e Bernal? (roto) de Jara e Alonso Martines, vezinos de la dicha cibdad de Murcia y el dicho señor arcediano lo firmó de su nombre en esta carta.

Arcediano de Lorca
Protonotario apostólico

Yten por quanto don Pedro Hurtado, chantre y los reverendos Ginés de Rojas, Juan de Lara y Lorenço Gil estan obligados por mi a pagar çiertas contias de maravedís, mando que todo lo que montaren (roto) mis bienes muebles vendidos como arriba está expeçificado se gaste en pagar las dichas deudas que por mi deven si bastare a pagarlas todas; y sino bastare les ruego ellos cumplan lo que faltare.

El arcediano

Yo Martín de Borovia, escrivano público fise (roto) con el dicho (roto)... arçediano, testador y testigos; doy fee que conozco al dicho señor arçediano que es el que otorgó esta escriptura, al qual vi estar en su buen juicio y entendimiento y firmó en mi presençia su nombre en esta escriptura y en testimonio de verdad fize aquí este seyo (?) acostumbrado

Firma y rúbrica: Martín de Borovia, escrivano.

NOTAS

¹ Questo articolo rappresenta la rielaborazione e l'approfondimento di una parte della mia tesi di laurea intitolata "Jacopo Torini detto l'Indaco (1476-1526) e l'introduzione dell'architettura 'a la antigua' in Spagna", discussa presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel novembre 1997, relatore professor Howard Burns, correlatore professor Fernando Marías, Universidad

- Autónoma de Madrid. Desidero ringraziare in quest'occasione i miei due relatori, la professoressa Concepción De la Peña Velasco e l'architetto Alfredo Vera Botí di Murcia, nonché due cari amici per il loro concreto aiuto pratico e morale: Ricardo Losa Giménez e Antonio Gabarrón García.
- 2 Sull'architettura della cappella di Junterón e sul suo progettista, cfr. M. VILLELLA, "Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella funebre 'a La Antigua' di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia", in *Annali di Architettura*, Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, nn. 10-11, 1998-99, pp. 82-102. Cfr. inoltre A. BAQUERO ALMANSÁ, *Rebuscos y documentos sobre la historia de Cartagena, Cehegín, Mula y Murcia*, (1° ed. 1902), Murcia, 1982, pp. 129-144, pp. 155-167; fondamentale per i dati tratti dal *Libro de Fábrica* 1513-33, scomparso dall'Archivio della Cattedrale di Murcia (d'ora in poi ACM), è il manoscritto di M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*, ms. 1905-06, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, il cui contenuto riferito alla cattedrale è stato pubblicato dall'autore, *La Catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas*, in "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXIX, mayo-junio, 1911 e ripubblicato da C. BELDA NAVARRO, C. MOISÉS GARCÍA, in *La catedral de Murcia. Sexto centenario 1394-1994*, Murcia, 1994 pp. 51 ss.; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia*, Madrid-Barcelona 1976, pp. 177-181; C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Jerónimo Quijano, un artista del Renacimiento español*, in "Goya", n. 139, 1977, pp. 2-11; C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*, Murcia, 1987, pp. 161-188; F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989, pp. 431-432; A. VERA BOTÍ, *La catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994, p.38, p.41, p. 73, pp. 101-103, pp. 139-141, p. 154, pp. 227-231, p. 320.
- 3 Junterón venne nominato protonotario apostolico il 27 luglio del 1509 (Archivio Segreto Vaticano, d'ora in poi ASV, Reg. Vat. 940, f. 169 v) e conte palatino, ossia capo della cancelleria pontificia che si trovava nel palazzo lateranense, il 19 agosto del 1509 (ASV, Reg. Vat. 983, ff. 89-90). La biografia di don Gil Rodríguez de Junterón non è mai stata oggetto di uno studio monografico e le uniche notizie che si avevano su questo importante prelado provenivano da J. M. IBAÑEZ GARCÍA, *Don Gil Rodríguez de Junterón*, in "Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes", Murcia, n. 4, 1925, pp. 74-81. Nella ricerca condotta presso l'ASV sono state trovate 23 minute di bolle conferite da Giulio II a don Gil Rodríguez de Junterón e due brevi, di cui uno di Leone X.
- 4 J. M. NOGUERA CELDRÁN I. POZO MARTÍNEZ, "El sarcófago romano con musas de la capilla de Junterón de la Catedral de Cartagena, en Murcia: un palimpsesto del siglo XVI", in *Madrid Mitteilungen*, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Madrid, pp. 209-242, n.42, 2001.
- 5 Sul pontificato di Giulio II cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, vol. III, Libro III, Roma 1925 (1° ed. Freiburg 1924); E. RODOCANACHI, *Le pontificat de Jules II, 1503-1513*, Paris 1928; M. TAFURI, "Roma instaurata". Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500 in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano, 1984, pp. 59-106; S. RAY, *Architettura e Antico: Roma 1500-1527 in Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Roma, 1986.
- 6 Prese possesso della diocesi di Cartagena-Murcia un segretario di Matteo Lang, Juan López Paradinas. Lang fu un uomo potentissimo che nacque nel 1468 in Augusta e nel 1490 entrò alla corte di Federico III. Fu segretario di Massimiliano I dal quale ebbe, oltre a molte prebende, il vescovado di Gurk nel 1501. Da Giulio II, che l'aveva nominato cardinale di Castel Sant'Angelo *in pectore* fin dal 1511, fu ricevuto come un sovrano e nominato cardinale nel 1512. Venne eletto vescovo della diocesi spagnola dal 1513 al 1540, anno in cui gli successe Juan Martín Silicio. Oltre alla costruzione della torre campanaria della cattedrale, favorì dei contatti tra l'ospedale di Santa Maria delle Grazie di Murcia e quello di Santo Spirito a Roma. Sul vescovo Matteo Lang cfr. P. DÍAZ CASSOU, *Serie de los obispos de Cartagena. Sus hechos y su tiempo*, Madrid 1895, pp. 76-80 e la voce Lang Matteo della *Gran enciclopedia della Región de Murcia*, Murcia 1993, p. 203.
- 7 ASV, Registro Vaticano (d'ora in poi Reg.Vat.) n. 905 ff. 99r-100v.
- 8 ASV, Reg. Vat. 919, ff. 146 r-147v.
- 9 ASV, Reg. Vat. 943, ff. 241-242.
- 10 ASV, Reg. Vat. 919, ff. 144-145 v. e ASV, Reg. Vat. 941, ff. 297r-298r.
- 11 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 143v-144r.
- 12 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 74r-v.
- 13 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 75v. 76r.
- 14 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 145r-v.
- 15 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 146r-v.
- 16 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 147 r-v.
- 17 ASV, Armadio XXXIX, vol. 28, ff. 196r-v. Trascrizione completa nell'appendice documentaria
- 18 ASV, Reg. Vat. 935, ff. 142v-143r.
- 19 ASV, Reg. Vat. 940, ff. 208r-209v.
- 20 ASV, Reg. Vat. 940, f. 169. Trascrizione completa nell'appendice documentaria.
- 21 ASV, Reg. Vat. 952, ff. 186r-v.
- 22 ASV, Reg. Vat. 942, ff. 109r-110r
- 23 ASV, Reg. Vat. 941, ff. 292r-293r.
- 24 ASV, Reg. Vat. 975, ff. 134r-135v.
- 25 Archivo Catedral de Murcia (d'ora in poi ACM), Actas Capitulares (d'ora in poi Aa.CC.) 1590-1515, f. 216 v., 28/IX/1598.
- 26 A.S.V, Reg. Vat. 953, ff. 79-80.
- 27 A.S.V, Reg. Vat. 953, ff. 77-78.
- 28 ACM, Aa.Cc. anni: 1490-1514, consultabili in microfilm presso l'Archivo Historico Provincial de Murcia (d'ora in poi AHP), f. 221 recto. Un ringraziamento particolare a Vicente Montojo che mi ha reso a conoscenza di questa copia in microfilm del volume d'atti capitolari, sparito dall'ACM.
- 29 Sulla storia della regione murciana si è consultato Aa. Vv., *Historia de la Región de Murcia*, V vol., Murcia, 1982-83.

- ³⁰ Cfr. Ibañez García, *op. cit.*, p. 76.
- ³¹ ACM, Aa.CC., anni: 1490-1515, 30/IV/1509, ff. 210 r-v.
- ³² ACM, Aa.CC. 1490-1515, 30/VIII/1509, f. 216 r.
- ³³ M. J. OLIVARES TEROL, *El cabildo de la catedral de Murcia en el siglo XVI (escribanía y audiencia episcopal)*, 4 voll., 1994, tesi di dottorato inedita consultata nell'ACM.
- ³⁴ A. MERINO ÁLVAREZ, *Geografía histórica del territorio de la actual provincia de Murcia*, 3° ed., Murcia 1981, pp. 330-331.
- ³⁵ J. B. OWENS, *Rebelión y oligarquía murciana en la época de Carlos V*, Murcia 1980, p.82.
- ³⁶ Archivo Municipal de Murcia (d'ora in poi AMM) Cart. 1505-1514 ff 54 v- 55 r, inserita in una testimonianza del 16/IX/1513.
- ³⁷ ACM, Ascensio de Morales: Libros de Bulas y privilegios Reales, n 221, ff. 406 r -414 v; n 223 ff. 352 v e ss.
- ³⁸ Sull'origine, l'evoluzione, la struttura e le funzioni del capitolo cattedralizio L. de Pascual Martínez, "Vida administrativa del cabildo murciano (s. XIII-XVIII)", *Memoria ecclesiae*, Tomo IV, Oviedo 1993; GARCÍA DÍAZ I., RODRÍGUEZ LLOPIS M., *Iglesia y sociedad feudal*, Murcia 1994.
- ³⁹ ASV, Armadio XXXIX, Tomo 35, ff. 106r-107v.
- ⁴⁰ J. PÉREZ, *La Revolucion de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, Madrid, 1977 (1° ed. franc. 1970), pp. 480-81 e pp. 484-485.
- ⁴¹ Sulla rivolta delle comunità nel Regno di Murcia cfr. J. B. OWENS, cit.; V. MONTOJO MONTOJO, *Cartagena en la época de Carlos V*, Murcia 1987; Aa. Vv., *Gran Enciclopedia de la Región Murciana*, Murcia 1993, voce *Comunidades, Guerra de las*.
- ⁴² Archivo General de Simancas (d'ora in poi AGS), Patronato Real 2, 95. Lunga lettera del 23/III/1521 del consiglio comunale della città di Murcia al re in cui descrive la sommossa e le riunioni notturne, cit. da M. DANVILA, "Historia crítica y documentada de las Comunidades de Castilla", *Memorial Histórico español*, Coleccion de documentos, opusculos y anteguedades, 6 voll., Madrid, 1897-1899, tomo XXXV, p. 563.
- ⁴³ A. SANCHEZ MAURANDI, *Historia de Mula*, Murcia, 1955, pp. 50-56.
- ⁴⁴ J. PÉREZ, *op. cit.*, pg 613.
- ⁴⁵ ACM, Aa.Cc., anni: 1515-43, 23 de octubre del 1523, f. 89 v riappare nelle sedute del capitolo Junterón.
- ⁴⁶ AMM, Cart. 1523-35, f.12 r., 7/X/1523.
- ⁴⁷ ACM, AA.CC, fol 90 v. (23 de octubre de 1523).
- ⁴⁸ J. OWENS, *cit.*, note a p. 192 e p. 196. Il documento si trova in AMM, Ac. Cap. 1532, 11 de mayo de 1532, rollo 36.
- ⁴⁹ Archivo Municipal di Lorca, (d'ora in poi AML) Aa.CC.
- ⁵⁰ J. M. IBAÑEZ GARCÍA, *art. cit.*
- ⁵¹ AHM, Protocolo n. 69, Notaio Bartolomé de Borovia, 1549-50, ff. 31 r-31v., 3/II/1549. Trascrizione completa nell'appendice documentaria.
- ⁵² Le notizie sul maggiorasco si hanno dal testamento fatto da Junterón il 30 settembre del 1543 conservato nell'Archivio Storico Provinciale di Murcia (d'ora in poi AHP), protocollo n. 2761, ff. 62v-66v e da un documento del 1796 conservato nell'Archivio Storico Nazionale di Madrid, Consejos (Leg. 51144/8), Caja 2, dei discendenti di Junterón, in cui vengono riportate le sue originarie volontà.

Pintores y escultores del siglo XVI al servicio de la Universidad de Alcalá. Algunas noticias inéditas sobre sus producciones artísticas

Roberto González Ramos

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

El destacado centro artístico que fue Alcalá de Henares en el siglo XVI es conocido someramente. Diversos estudios han aportado el nombre de sus principales protagonistas y noticias sobre sus producciones en el entorno geográfico de la villa. Pero sobre sus trabajos para una de las principales instituciones complutenses, la Universidad, nada se había investigado en profundidad. Este artículo aporta datos sobre algunos de esos trabajos, pictóricos y escultóricos, que tanto los artífices complutenses como algún otro venido de fuera realizaron al servicio de la institución académica a lo largo de la centuria y de los que no se tenía conocimiento más que marginal.

ABSTRACT

The outstanding artistic centre of Alcalá de Henares in the Sixteenth Century is few known. Different approaches have given name to its main characters and news about its production around the village. But no deep investigation about its works for one of the most relevant Alcanian institutions, its University, has been made. This article reveals data on some of those works, pictorial and sculptural, developed by the local or, even, foreign artists.

La Universidad de Alcalá de Henares, en tanto que institución cultural de primer orden de la España de la Edad Moderna, y susceptible de actuar como cliente artística desde su independencia de funcionamiento y estructura organizativa, ha sido estudiada en numerosas ocasiones. Casi siempre en relación con la arquitectura, dado que su patrimonio más conservado e interesante es el edificio, y con la escultura, debido a la importancia de piezas contratadas por la Universidad o destinadas a emplazarse en sus edificios, como el sepulcro del Cardenal Cisneros o la reja de bronce del mismo, obra de Nicolás de Vergara "el viejo" y de Nicolás de Vergara "el mozo".

Se ha podido constatar que el período más fructífero del mecenazgo artístico de la institución universitaria es el siglo XVI, desde su fundación y primera construcción, lo que está fundamentalmente conectado con la mayor pujanza cultural de la Academia Complutense en esa centuria. Lo que no se había tratado y/o estudiado de una manera sistemática, aunque sí se ha abordado el fenómeno de las festividades y las producciones efímeras más destacadas de ésta -directamente conectadas con ellos-, eran los trabajos de pintura y escultura que puntualmente fueron contratados por la Universidad en el Quinientos y de los que no se tienen noticias más que secundarias.

Un intenso y sistemático trabajo de investigación en el ingente material archivístico conservado de la Universidad, nos da ahora la oportunidad de profundizar en esa faceta semidesconocida del mecenazgo artístico universitario alcalaíno en el siglo XVI, ofreciéndonos las más variopintas noticias en relación con pintores y algún que otro escultor al servicio de la institución académica, lo que nos permite poner a los artistas del foco alcalaíno ya conocidos, como Cristóbal de Cerecedo, Bartolomé de Escudera, Juan de Cerecedo y otros -algunos venidos de fuera-, en relación con una institución que previsiblemente debió haber sido cliente de su arte, siendo como era la más destacada de la villa del Henares.

Ya habíamos ofrecido lo que estaba relacionado con la ejecución del gran conjunto pictórico de los retablos de la iglesia del Colegio Mayor de S. Ildefonso, con Juan de Borgoña como máximo exponente, obras realizadas bajo los auspicios del Cardenal Cisneros¹(Fig. 1). Podemos ofrecer en este artículo otro grupo de noticias sobre pintura y escultura exhumadas hasta hoy desconocidas, ejemplos de la actuación de la Universidad de Alcalá en el campo del mecenazgo artístico en su época más gloriosa, ya como ente autónomo y sin la tutela de su fundador.

CRISTÓBAL DE CERECEDO Y SUS COLABORADORES.

El primer caso se produjo en relación con una de las iglesias parroquiales que el Cardenal Cisneros había dejado bajo la administración del Colegio Mayor y Universidad, que tenía ciertas prerrogativas a la hora de nombrar a sus beneficiados y recibir y cobrar sus rentas y diezmos. Se trataba de la llamada "pontifical" de Ajalvir, pueblo de la actual provincia de Madrid muy cercano a la propia Alcalá².

La primera noticia nos habla del pago que el 13 de mayo de 1526 realizó tesorero del Colegio Universidad a los pintores Jerónimo de Medina y Cristóbal de Cerecedo, por valor de 1.500 maravedís por un trabajo sin determinar realizado en Ajalvir³. Según otro registro de pago del mismo tesorero, el 4 de junio de ese año se abonaron otros 1.500 maravedís a Medina y Cerecedo por el retablo de la iglesia de esa localidad⁴. Ambos pagos nos indican que los dos artífices realizaron un retablo, que hoy no conocemos, y que, a juzgar por los documentos, que citan la pieza como "*el Retablo de ajalvyr*", podría haber sido el mayor de esa iglesia. Sin embargo, no debía ser una pieza muy importante, habida cuenta de la escasa cantidad recibida por su labor. No sabemos si ellos también ejecutaron la estructura de madera, pero es seguro que realizaron las pinturas que lo adornaban y/o su dorado.

Jerónimo de Medina es un pintor sobre el que no se tienen noticias, pero Cristóbal de Cerecedo es bastante conocido. Está documentada su autoría del retablo perdido de La Celada (Guadalajara), por el que cobraba en 1533, y que estaba terminado el año siguiente. Había ejecutado la obra en Alcalá, y transportado hasta ese lugar, tras lo que fue tasado. También hay constancia de que cobró, junto con Juan Correa de Vivar, por el retablo mayor de la parroquia de Meco (Madrid), realizado entre 1537 y 1538, aunque no es segura la mano de Cerecedo en sus pinturas de imaginaria. También se ha atribuido a Cristóbal de Cerecedo el retablo de la capilla de los Vélez de la parroquia de Torrelaguna (Madrid), pese a que no hay obra segura a él asignada que permita ofrecer tal atribución. Podemos añadir que el 24 de mayo de 1545 se pagó a Cerecedo y al entallador y traductor de Vitruvio Miguel de Urrea por la talla y el dorado de las andas del Santísimo Sacramento de la parroquia de Meco⁵.

En cuanto a los contratos con la Universidad de Alcalá, encontramos más adelante del comentado el encargo de otro retablo para un edificio externo a la Universidad, aunque en esta ocasión formase parte de sus propiedades, e incluso puede pensarse que de ella misma, puesto que era una de las casas de retiro vacacional de colegiales previstas por el Cardenal Cisneros en el período fundacional de la Universidad, el priorato de S. Tuy o S. Audito⁶. Al incorporarse a la Universidad en 1511, su iglesia contaba con un retablo de obra (de "*maçonería*") dorado con puertas de madera, "*el qual tiene tres piezas: en la una está el nacimiento de nro señor, en la otra la circuncisión, en la otra los tres rreyes magos, ençima del rretablo está la fuga a egipto: çiérrase con dos puertas, la una tiene pintada la Salutación, la otra el desposorio de nra Señora*". Ignoramos si aquél retablo fue sustituido o se realizó otro nuevo para completar la decoración de la iglesia⁷.

Un artista que había trabajado para la Universidad desde sus primeros años, Hernando de Sahagún, autor, entre otras cosas, de la estructura del retablo mayor de la iglesia del Colegio de S. Ildefonso bajo la dirección de Juan de Borgoña (1510)⁸ y de los florones de madera del artesonado del teatro universitario o Paraninfo⁹, junto a otro nuevo, Cristóbal de Cerecedo, aparece en los pagos abonados por la realización del retablo de S. Audito. El 24 de febrero de 1529 se pagaron a Cerecedo "*porq pintó un retablo*" en dicha casa, 986 maravedís. El mismo día se daban al entallador Hernando de Sahagún 340 maravedís "*por talla q hizo pal retablo de Santuy*" y el día 25 siguiente se daban al bachiller Aparicio, un universitario, otros 170 maravedís por tres tablas que se emplearon en el dicho retablo¹⁰. Evidentemente, para agilizar los trabajos o para aprovechar el material propiedad del Colegio y abaratar costos, el citado bachiller entregaba

las tablas, que debían ser de madera sin trabajar, no pinturas acabadas. La cantidad pagada a pintor y entallador es poco importante y creemos que debía corresponder a un retablo de pequeño tamaño.

Cristóbal de Cerecedo debió estar constantemente al servicio de la Universidad como pintor por estas fechas, y no sólo realizó retablos para iglesias dependientes de la institución académica, sino que trabajó en encargos menores en sus propias dependencias. En 1539, en concreto el día 22 de septiembre, Cristóbal de Cerecedo cobraba 9 reales por barnizar la cátedra de Cánones¹¹, lo que nos indica que era el pintor de Alcalá más activo en la villa del Henares por entonces. El 27 de abril de 1541 el mismo Cerecedo, "pintor", recibía 561 maravedís de un libramiento sin determinar en concepto de qué trabajo¹².

El 15 de octubre de 1549 se dieron 15.000 maravedís al doctor Pérez para que acabase de pagar lo que se debía por el retablo de la casa de S. Tuy o S. Audito¹³. Como podemos ver, nada menos que veinte años después de la primera noticia de la elaboración de un retablo para ese priorato, se acababa de pagar lo que se debía por la realización de otro. Y la cantidad no es despreciable, por lo que debemos pensar que tal obra debió tener un tamaño considerable, ya que hablar de calidades o autorías se escapa totalmente a nuestras posibilidades, según la información con la que contamos. Podemos añadir, sin embargo, que aunque hasta 1565 no tenemos ningún inventario conservado más (que hayamos localizado) de esa propiedad universitaria, el realizado ese año nos indica que el retablo principal era "Rico de nra Señora de La ansumpción (sic)", y que había otros dos "El uno con un crucifijo y otro de La quinta angustia con un san gregorio"¹⁴, uno de los cuales sería el realizado por Sahagún y Cerecedo.

FRANCISCO GIRALTE.

En el año 1556 el tesorero del Colegio Mayor de S. Ildefonso pagaba a un tal "girarte Entallador por El retracto q hizo para llebar a su alteza" la cantidad nada despreciable de 7.500 maravedís¹⁵. El nombrado "girarte" no debía ser otro que Francisco Giralte, que residía en Madrid con anterioridad a 1550, y donde permanecería, tras diversos desplazamientos por trabajos en pueblos de la región y de Toledo, hasta su muerte¹⁶. Poco después del arriba visto -suponemos que es posterior aunque la partida está sin fechar, dado que en el espacio del documento aparece después-, se realizó otro pago sobre el particular recogido, como el anterior, en las cuentas de tesorería del Colegio Mayor y Universidad. La partida se refiere al pago realizado a un familiar del Colegio Mayor llamado Pascual Pérez de 4.666 maravedís "por una tapa



Fig. 1. Retrato marmóreo del cardenal Cisneros - Madrid, Universidad Complutense.

y pintar y otras cosas necesarias que se hizieron en el retrato del fundador que dieron a su alteza"¹⁷. El pago al familiar supone que éste debió hacerse cargo de pagar primero a los artífices, y luego de recibir en cuenta lo librado.

Todo lo recogido en ambos pagos alude, sin lugar a dudas, a una escultura o relieve de madera policromada con la representación del Cardenal Cisneros. No podemos saber cómo era esa escultura, pero el hecho de que se pagase por un retrato nos indica que debió basarse en alguna de las efigies del Cardenal que se encontraban en el Colegio, seguramente el relieve de mármol que ya entonces se consideraba su verdadero y más fiel retrato y que conserva la Universidad Complutense de Madrid. Creemos que era una copia del perfil de mármol, en una caja de madera con su tapa.

El hecho de que se diga que la escultura se entregó "a su alteza" nos hace pensar en la posibilidad de que el destinatario fuese Felipe II antes de su coronación, pero esto es muy improbable, puesto que se encontraba en Flandes con su padre el Emperador, y ese mismo año, en primavera, se convertiría en rey. Es una lástima que los pagos no indiquen el día y mes en que se realizaron, puesto que despejarían totalmente las dudas sobre su destinatario, pero ya hemos dicho que es muy improbable que el des-

tinario fuese Felipe II. Es mucho más lógico pensar que el regalo se dirigiese a la persona de su hijo, el infante D. Carlos, desde 1556 heredero de la corona -de 11 años de edad-, que había residido en Alcalá de Henares, y donde volvería a residir pocos años después.

Desgraciadamente, ni se hace mención a esta obra en el testamento del príncipe¹⁸, ni entre las esculturas que le pertenecieron y que se recogen en diversos inventarios, estudiados por Martín González, aparece ninguna escultura o relieve que representase al Cardenal Cisneros, por lo que no podemos saber si llegó a sus manos o, en caso que así hubiese sido, si en algún momento haría de él donación¹⁹. Tampoco aparece entre los bienes de Felipe II, al que pasaron muchos de los de su hijo tras su fallecimiento²⁰.

Entre el conjunto de epigramas que el humanista Álvaro Gómez de Castro recopiló, obras suyas y de Juan de Vergara, al parecer con intención de que sirviesen de ejemplo didáctico para que los jóvenes estudiantes de quienes era profesor los imitasen y trataran de mejorarlos, encontramos dos bajo el título: "*De francisci Ximenij effigie quam Carolus philippi f. iuventutis princeps a rectore complutensis academiae petierat*"²¹.

"Ioanes Vergara

*virtutis speciem flagrans virtutis amore,
Carolus ante oculos ponere dum Sat agit:
francisci effigiem Cisneri elegit, et illam
iussit Apellea pingier arte Sibi.*

nostrum.

*En quaesita tibi Ximeni offertur imago,
qua potuit melius Carole picta dari.
ars si hominum posset divinam adiungere mentem,
o quale imperium tunc tibi Carle foret*"²².

Parece bastante evidente que el significado de título y poesías se refiere a una pintura con la imagen del Cardenal Cisneros que el príncipe D. Carlos habría solicitado al rector de la Universidad. La habría pedido por ser el fundador de la Academia Complutense un modelo de virtud, pero no parece hacerse referencia a una solicitud directa en la propia Alcalá, solamente que había elegido la efigie cisneriana en el sentido aludido -"*francisci effigiem Cisneri elegit*"-, y que deseaba tenerla de pintura.

Aunque los poemas no son muy explícitos, la evidente correspondencia entre la supuesta petición de una representación del Cardenal Cisneros por parte de D. Carlos, y el encargo de una imagen escultórica de su retrato por la de la Universidad para "su alteza", a pesar de que en 1556 sólo tenía 11 años, nos da la clave para interpretar este último, aunque finalmente se mandase ejecutar a un entallador y no a un pintor, seguramente

debido a que se basó en el relieve marmóreo que poseía la institución académica.

Pero, además, en 1556, por orden de la Monarquía, la Universidad de Alcalá realizó un acto público de adhesión a un Felipe II que acababa de ceñirse la corona tras la abdicación del Emperador Carlos, levantando pendones en su honor. Se escribió e imprimió un libro que describe el acto, que precisamente va dedicado al príncipe D. Carlos (con tratamiento de "alteza")²³, como a D. Carlos iba dedicada una las composiciones emblemático-alegóricas que se dispusieron en el patio principal de escuelas del Colegio de S. Ildefonso, a ambos lados de la puerta principal, en esa ocasión. Se trataba ciertamente de un acto de adhesión y de un intento claro de predisponer al nuevo heredero a favor de la institución universitaria y del mundo de la cultura. Y es muy posible que tanto la escultura con el retrato del fundador de la Universidad como el librito-relación que se le dedicaba se les fueran remitidos juntos con esa intención el mismo año 1556²⁴.

BARTOLOMÉ DE ESCUDERA.

Uno de los casos más espectaculares y brillantes de festividad organizada por la Universidad de Alcalá en el siglo XVI y que provocó un despliegue más destacado de mensajes visuales efímeros, tanto de arquitectura como de pintura y escultura, fue el del recibimiento de Felipe II e Isabel de Valois, de paso por la villa tras su matrimonio en Guadalajara, en 1560, conocido gracias a la publicación de un libro-relación descriptivo²⁵. La Universidad, tras convocar un concurso literario en el que se debían crear composiciones poéticas y emblemáticas dirigido y supervisado por el catedrático de Retórica Ambrosio de Morales, había encargado decoraciones pictóricas para adornar el patio principal del Colegio Mayor -que no conocemos- y hecho levantar a extramuros de la villa, junto a la puerta de Guadalajara, una serie de estaciones con figuras alegóricas y una gran estructura, denominada "parque", en la que se situarían los distintos miembros de las facultades de la Universidad para recibir a los reyes. La primera de las citadas estaciones mostraba sobre un alto pedestal la gran figura de un anciano recostado con una vasija que derramaba aguas y una mano levantada ofreciendo a los monarcas una corona de flores: se trataba del Río Henares. La segunda mostraba al Genio de la Universidad representado, cristianizando su interpretación, como "el ángel de la Guarda" de la institución académica, esto es, no como un sacrificante pagano, sino portando una borla de grado universitario, un escudo de armas del Cardenal Cisneros, y con algunos libros a sus pies, tal y como se había propuesto la Universidad según

el libro que describe actos y estructuras efímeras: dada la orientación fundamentalmente teológica de los estudios alcaínicos, todo lo que se comunicase mediante imágenes y textos debía tener un contenido religioso, o al menos, no ofender a “nuestra religion Christiana”, si es que se remitía a la cultura antigua²⁶.

El parque propiamente dicho estaba formado por una puerta de entrada con forma de arco de triunfo con vano adintelado, flanqueado por pares de columnas sobre pedestales que en sus frentes presentaban escudos cisnerianos. Abrazadas -”arrimadas”- a las columnas había parejas de grandes figuras que representaban a España y a Francia -con sus armas en el pecho-. Cada grupo de figuras iba acompañado de una inscripción poética alusiva en latín. Coronando la puerta del arco triunfal podía verse una gran inscripción dedicatoria. En el friso de la estructura había otra inscripción, y sobre ésta “estaua el Emperador don Carlos Quinto padre de la Magestad del Catholico Rey Philippo, que abiertos los braços parece que recebia la Reyna su nuera”. Sin duda se trataba de una escultura o imagen de madera o lienzo que coronaba el arco triunfal.

El interior del “parque”, que medía cuatrocientos pies de largo y cincuenta de ancho, formaba una especie de calle, flanqueada por dos muros “como de piedra berroqueña, con sus entrepaños y colunas (sic) muy agraciadas”. Sobre las paredes referidas se alzaba un antepecho de balaustres “muy bien labrados de follajes y molduras”. Se había dispuesto a nueve pies del suelo “porque se señoreassen de la gente de a cauallo”. A lo largo de los muretes se habían colocado los asientos de los universitarios, que tenían por respaldo un remate. De tal forma se habían ordenado, que “sus Magestades y toda su corte, sin saberlo de antes, pudieran entender todo el ser y orden de la Vniuersidad”. Sobre los escolares se habían dispuesto numerosos ejemplos de imágenes emblemáticas, siempre acompañadas de sus epigramas complementarios. Era todo un programa en el que arquitectura, figuras escultóricas y pictóricas enmarcaban una verdadera obra de arte creada según preceptos de orden, armonía, simetría -conceptos arquitectónicos albertianos y vitruvianos- que era la Universidad en sí misma formada por los miembros de los colegios, graduados, rector, cancelario..., dispuestos como una plasmación de simbolismo clasicista constructivo, un edificio formado por piedras vivas, por cada una de las personas perfectamente imbricadas unas con otras formando un todo.

Las diferentes imágenes emblemáticas mostraban referencias heráldicas sazonadas con motes extraídos de la Biblia o composiciones poéticas alusivas al real matrimonio; pinturas emblemáticas como la que mostraba a “vn Leon coronado acostado mansamente, y cayan sobre el flores de Lis del cielo, que lo cubrian; y la Paz, que estaua junto a el, lo mostraua con el dedo”; otra a “la



Fig. 2. Bartolomé de Escudera. Santa Catalina. Iglesia de Valdeñuño Fernández (Guadalajara).

Reyna nuestra señora sentada en su silla Real, y llegava la paz de rodillas coronada de flores de Lis, y teniendo en ambas las manos la corona de Oliua, con que ordinariamente la suelen pintar, la ofrecia a la Reyna nuestra señora"; unos cuadros de formato oval con alegorías de la Felicidad, de la Esperanza, la Clemencia y la Liberalidad -tomadas de la numismática antigua y de repertorios emblemáticos-; representaciones de España "retratada de las medallas antiguas, armada y sentada sobre vn escudo de las armas de Castilla, y tenia en la mano la fecundidad, que es vna muger (sic) con niños en los braços y a los pies"; imágenes de los Reyes Católicos; y dos púlpitos adornados con jeroglíficos relativos a la Teología -acompañados todos por sus correspondientes inscripciones-.

La salida del "parque" estaba formada por otro arco triunfal adintelado, con sus columnas, figuras alegóricas de las cualidades necesarias para el estudio, Ingenio, Doctrina, Ejercicio y Perseverancia, y coronado por cuadros con escenas históricas referidas a Alcalá y a la Universidad²⁷.

Al contrario que en las ocasiones anteriores de recibimientos y celebraciones, cuando en los documentos apenas si encontramos rastros de pagos a artífices, en 1560 se recogen gran cantidad de partidas contables en los libros de tesorería del Colegio Mayor relacionadas con el recibimiento real, un hecho de gran importancia institucional. Se le denomina en ellos las "*fiestas de su Mg*". Evidentemente todos son posteriores al acontecimiento, puesto que se irían abonando progresivamente.

Así, el 20 de mayo se pagaba a Pedro Ruiz, mercader, la cantidad de 14.688 maravedís por la cantidad de lienzo que dio con motivo de la "*venida de Su mag*". Dentro del mismo grupo de partidas económicas relacionadas con el evento, tenemos el pago a Antonio Corchado, casero del Colegio, de 29.117 maravedís para pagar a "*los peones q hizieron El parq[ue]*", que se hicieron efectivos el último de mayo. El mismo día se había pagado al bachiller Pedro Martínez la cantidad de 69.723 maravedís "*q gastó En los oficiales q hizieron El parq[ue]*". También del último de mayo es el pago al colegial mayor D. Alonso de Mendoza de 6.222 maravedís "*p^a pagar las pinturas de las paredes del patio*". Aunque en este último pago nada se dice del autor de las citadas pinturas -como tampoco dice nada de su temática, soporte...- a continuación, dentro del grupo de partidas referidas a la visita real, aparece un pago del 26 de mayo al pintor Miguel de Vicuña. Su cantidad, 37.791 maravedís²⁸, nada despreciable por cierto, por lo que éste pudiera haber sido el que las realizase.

Otros pagos que nos hablan de los trabajos pictóricos y artísticos en general realizados para la visita, son el que se realizó a Ambrosio de Morales -el encargado del concurso en el que los universitarios idearon textos e imáge-

nes- para que abonase lo debido por la realización de "*las pinturas del parque*", del 26 de mayo y cantidad de 28.320 maravedís, y el que se hizo al pintor Bartolomé de Escudera, del 21 de marzo, por la cantidad de 38.624 maravedís. Otro pago en relación con las fiestas de las que hablamos se realizó a un tal Juan de Gaona, por 105.347 maravedís, con fecha del 13 de mayo antecedente -aunque sin saber por qué concepto²⁹. Sin indicaciones a si se relaciona con la fiesta de la visita del rey, encontramos un pago más realizado al pintor Escudera del 2 de diciembre del mismo año 1560, por valor de 442 maravedís³⁰.

De los artífices, el que más destaca, sin duda, es Bartolomé de Escudera³¹. Era vecino de Alcalá y como otros artífices complutenses al servicio de la Universidad, también trabajó en las iglesias de la zona, desplegando una notable actividad en el tercer cuarto del siglo XVI. Tuvo como colaborador en labores de entallado a Miguel de Urrea, con el que realizó el retablo mayor de la iglesia parroquial de Daganzo de Arriba (Madrid), cobrando por esa obra a finales de 1558 y en 1559, y el de la parroquial de Valdenuño Fernández (Guadalajara), que les fue encargado en 1557 (Fig. 2). Realizó la pintura de las andas de la iglesia de Los Santos de la Humosa (Madrid) en 1557 y del retablo mayor de Anchuelo entre 1560 y 1570. De la obra de Valdenuño Fernández, que se terminó de asentar en 1560 y cuyas pinturas no concluyó Escudera hasta 1571, se conservan dos tablas, que seguramente son las únicas piezas pictóricas conservadas de su mano que se conocen. Representan a Santa Catalina y Santa Margarita y muestran, como ha señalado Francisco Javier Ramos Gómez, un gran clasicismo, realizadas para sustituir las habituales esculturas entre columnas de los retablos de la época, con aceptable y conscientemente resuelta sensación de volumen fingido en figuras y sus hornacinas. Como indica el citado investigador, muy probablemente estén en conexión con su trabajo en obras efímeras patrocinadas por la Universidad de Alcalá, que presentarían fórmulas parecidas. Últimamente se ha documentado su trabajo, en 1565, para la cofradía del Santo Sacramento de Pioz (Guadalajara), en relación, de nuevo, con Urrea. También tasó, junto a Francisco Giralte, el retablo mayor de la parroquial de Miraflores de la Sierra (Madrid) en 1566. Murió entre 1573 y 1575.

El 3 de octubre de 1568 fallecía la reina Isabel de Valois. El 22 de octubre el rector de Alcalá informaba a la capilla plena de S. Ildefonso, órgano capitular de gobierno del Colegio, de que el rey había escrito una carta ordenando que la Universidad celebrase las honras fúnebres por la reina, y proponía que decidiesen la forma de hacerlas³². La misiva real estaba fechada en Madrid el 9 de octubre de 1568³³. Los colegiales respondieron en la capilla dejando al rector libertad para que "*ordenase lo que y bien visto le fuese y Mandaron que todo lo que se*

gastase En las dhas honrras se pasase y se hiziese librami^o. dello"³⁴. Gracias a que se ha conservado un informe de los gastos realizados en estas honras fúnebres podemos saber qué tipo de decoraciones se dispusieron, sobre todo en la iglesia de S. Ildefonso, para la ocasión.

El documento, con fecha del 24 de noviembre de 1568, se titula: "*quaderno de lo q se [h]a gastado en las honras de la serenissima Reyna despaña nuestra Señora, siendo Retor (sic) el Señor dotor agoReta, y Casero mayor el Señor dotor bobadilla este año de myll y qujntos y Sesenta y ocho años, todo por mandado del señor Rector y Capilla*". Según este memorial de gasto, el lunes 25 de octubre de 1568, un tal Gutiérrez, carpintero, junto con otros tres de sus compañeros de profesión, comenzó a trabajar en el túmulo que se iba a levantar para la ocasión, recibiendo el primero (que debía ser el maestro) 5 reales, y 4 reales más los restantes artífices, además de 24 maravedís "*de vino*". El martes 26 trabajaron en la estructura los mismos operarios, que recibieron lo mismo. Por la misma labor, los mismos hombres cobraban 578 maravedís el miércoles 27. Los días siguientes desde el martes 2 de noviembre, hasta el viernes 5, los carpinteros y ciertos peones, se dedicaron a concluir y asentar el túmulo, cobrando por su trabajo y por materiales como clavos, "*trava de reza*" y madera. El viernes 5, además de recogerse los pagos a los carpinteros, entre otras cosas por tres vigas de madera, encontramos pagos por papel de marca mayor, 1.800 tachuelas, y 71 varas de lienzo compradas por 105 reales y medio al mercader Baltasar de Ronda "*pa figuras y lienzos y cartones a çinquenta ms la vara*". Posteriormente comienzan a aparecer otros artífices más especializados en trabajos de rotulación, diseño y pintura. Un tal Lucas Rodríguez cobraba el mismo día 5 de noviembre 6 ducados por "*escribir la letra de los pedestales y cartones*". El pintor Escudera -Bartolomé de Escudera- recibió el mismo día 102 reales "*a tres ducados las figuras*" por "*pintar la españa y la francia y por ocho tarxetas y ocho muertes*". Tras él, el también pintor Juan Tello recibía 70 reales "*de çinco lienzos conpartimentos (sic) en q se escribió de letra*". También cobró Tello diferentes cantidades por "*dar de blanco a ocho lienzos grandes y peqños q se escribió*" (48 reales), "*de dar de negro al túmulo y dorar las basas y capiteles de las colunas y escribir la letra del friso de oro con el Remate*" (3 ducados), "*del epetafio (sic) de la españa*" (4 reales), "*de seis escudos de armas Reales con las de françia y sin ellas a medio ducado cada uno*" (3 ducados), sumando su labor y otros detalles menores carentes de interés 190 reales y medio. El lunes 8 de noviembre dos carpinteros se dedicaron a hacer dos marcos de madera "*pa la españa y françia pa ponerlas en la librería*", además de para otros lienzos. El día siguiente los carpinteros y dos peones concluían los marcos y los asentaban en la biblioteca. El mismo mar-

tes 9 se pagaron al racionero de S. Justo y Pastor, maestro Villarroel, 6.238 maravedís para dar a los canónigos de la iglesia por haber asistido en S. Ildefonso a las honras de la reina. Sumaron todos los gastos 32.715 maravedís. El "*cuaderno*" de estas cuentas es muy completo y va acompañado de una copia de la carta del rey, de la capilla plena en la que se decidió realizar los gastos, y las cartas de pago de los distintos artífices y otras personas con sus firmas. Primero tenemos la carta de pago o recibo de Baltasar de Ronda, mercader vecino de Alcalá, por el lienzo que vendió. Después la de Diego Sánchez, también mercader vecino de Alcalá, por siete varas de bayeta. Continúa con la de Lucas Rodríguez por escribir los carteles, la del pintor Juan Tello por su trabajo, y la del racionero de la Magistral. No aparece la de Escudera³⁵.

Por toda la información que tenemos podemos deducir que para la celebración del funeral y honras fúnebres por la reina fallecida se había levantado en la iglesia colegial un túmulo de madera y lienzo en el que se constata había, además de pedestales, columnas, con sus basas y capiteles, friso y remate, algunas pinturas representando a España, Francia, unas "muertes" y escudos de armas reales de ambas naciones. El túmulo estaba pintado de negro, con detalles dorados como las basas y capiteles de las columnas y la inscripción del friso, y tenía otras numerosas inscripciones, entre ellas las de los pedestales, de las que nada sabemos. Podemos suponer que la estructura de madera era la misma que se conservaba para levantar un monumento en la iglesia en ocasiones como la Semana Santa y la conmemoración anual del fallecimiento del Cardenal Cisneros, aunque no lo podemos asegurar. Quizás se trate del túmulo utilizado en ocasiones anteriores, como los funerales de Carlos V³⁶, reaprovechado, quizás de otro nuevo realizado para la ocasión.

Otro dato de sumo interés, y por el que sabemos que las representaciones de España y Francia eran de pintura sobre lienzo, es el que indica que tras la función religiosa, ambas se enmarcaron y se colocaron en la biblioteca del Colegio Mayor. Sin embargo no tenemos referencias de ellas por los inventarios, y desconocemos hasta qué fecha pudieron adornar ese ámbito. Por ello tampoco podemos conocer cómo eran estos cuadros ni su exacta iconografía, seguramente las figuras alegóricas de ambas naciones mostrando su dolor por la real pérdida.

La atribución de las pinturas con representaciones figuradas queda claramente señalada al pintor Bartolomé de Escudera. Juan Tello era más un pintor decorador que no intervino en las pinturas de imaginaria, especialidad que parece le era ajena. Por otro documento, éste con la fecha de 10 de mayo de 1572, tenemos información de que se libraron 20.740 maravedís al pintor Juan Tello "*por Aderezar los hartesonos del monumento del Collegio*"³⁷. El dato nada tiene que ver con las

honras de la reina, pero sí con su labor en las estructuras efímeras que se utilizaban en las celebraciones litúrgicas en la iglesia universitaria.

Además de lo aportado por diferentes trabajos de investigación sobre Bartolomé de Escudera, sabemos por una referencia publicada por Enrique Cordero de Ciria³⁸, que en marzo de 1571 comenzó en Alcalá un proceso inquisitorial por luteranismo, que instruyó la Inquisición de Toledo, contra el pintor franco-piamontés natural de Turín Rafael Roca, “estante” en la villa del Henares. Las declaraciones de los denunciantes nos informan de que el pintor turinés había colaborado aproximadamente cuatro años antes con Bartolomé de Escudera, uno de ellos -que declaraba en el proceso tener cincuenta años poco más o menos-, y su taller, en “*pintar ciertas ymaginaciones E ynvençiones para el grado del doctor fran^{co} del bal Cathedrático de la Unyversydad desta villa de alcalá*”³⁹.

En primer lugar, encontramos la realización por el taller del pintor de Alcalá, en colaboración con el franco-piamontés, de decoraciones para la ceremonia de colación del grado de doctor a un universitario complutense. Según indica lo escueto del dato, debieron ser diferentes emblemas u otras pinturas de tipo alegórico que se habrían colocado en el teatro académico o Paraninfo. La iniciativa no partiría de la institución académica, sino de la particular del doctorando para mayor lustre de su graduación. Esto nos invita a pensar que la decoración con pinturas de ese tipo, que como se sabe en casos ya sí institucionales de la Universidad se encargaban para todo tipo de ceremonias, también se extendían al ámbito del mecenazgo particular de los escolares, estaban enormemente extendidas y gozaban de gran prestigio.

Las páginas del proceso nos informan también de que otro de los denunciantes fue el pintor Juan Tello, con el que había colaborado Rafael Roca en un retablo para la parroquial de Cobeña alrededor de 1567, que en el taller de Escudera trabajaban los oficiales Pedro Conejero y el portugués Juan Rodríguez, y que junto a Tello trabajaba también un tal Juan de la Paz (aunque estos oficiales aparecen indistintamente como colaboradores de ambos maestros).

Según declaraciones del acusado -finalmente condenado-, era hijo de un platero de Turín, y residió en Francia desde muy joven, donde estudió latín, y en una azarosa vida que le llevó a numerosos lugares del país vecino y a Aragón antes de terminar en Castilla, llegó a trabajar en un retablo de S. Salvador de Fraga, tuvo problemas con la inquisición en Zaragoza a causa de una pintura, y en la prisión inquisitorial de Toledo se ofreció a repintar el retablo de su oratorio.

Con esos datos sabemos de la actividad en estos años de algunos de los pintores de Alcalá, que son los que trabajaban para la Universidad, sus estrechas relaciones

mutuas, y algunos detalles menores de su actividad, además de constatar la presencia de artífices de los más variados lugares en la villa del Henares, que como se ha señalado en varios estudios era, durante gran parte del siglo XVI, un centro artístico de gran magnitud e importancia, todavía por descubrir en toda su dimensión⁴⁰.

EL DE REBUS GESTIS A FRANCISCO XIMENIO CISNERIO..., DE ÁLVAR GÓMEZ DE CASTRO.

Es sobradamente conocido que la Universidad de Alcalá encargó a mediados del siglo XVI a su antiguo alumno y catedrático de Griego, por entonces ya en Santa Catalina de Toledo, el maestro Álvar Gómez de Castro, que escribiese la biografía de su fundador, el Cardenal Cisneros, obra de gran calidad y de enorme valía. Se sabe que al menos desde 1565 el humanista venía trabajando, a instancias de la Academia Complutense, en la puesta a punto de sus escritos para la publicación y en la gestión de la licencia para su impresión⁴¹. Una vez conseguida ésta, el 7 de enero de 1569 los colegiales del Mayor de S. Ildefonso acordaron en capilla plena que se imprimiese el *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio*⁴². Sin embargo, poco o nada se sabe del proceso de la impresión de la obra, que además de la espléndida creación literaria, presenta algunos grabados, uno de portada de tipo alegórico y otro que presenta un retrato de perfil del Cardenal Cisneros, el protagonista de la biografía.

Al acudir al archivo universitario alcalaíno nos encontramos con diversos documentos de carácter económico relacionados con el coste de la impresión. El 28 de marzo de 1569 se hacía libramiento, con carta de pago del 29 de ese mes, al mercader de libros vecino de Alcalá Blas de Robles, de 99.450 maravedís por 308 “*rrezmas de Papel que dio al coll^o*” para la impresión de la biografía de Cisneros, a nueve reales y tres cuartillos cada resma de papel. Había regalado ocho de las resmas “*En rrecompensa del papel que libra*”⁴³. Otro libramiento, del 8 de octubre, con carta de pago sin fechar, indica que por la impresión de la biografía del Cardenal Cisneros “*y las cosas anejas a hella*” se habían mandado pagar 71.519 maravedís al impresor Andrés de Angulo, vecino de Alcalá⁴⁴.

Todos esos documentos nos hablan de la parte más puramente impresora de la obra, pero otros nos dan las oportunas noticias en relación con los grabados que presenta. El 15 de octubre de 1569 se hacía libramiento al casero del Colegio, Antonio Corchado, de 12.026 maravedís que había pagado anteriormente en varias ocasiones. En una al “*cortador*” Hoz, que por “*cortar la plancha y el retrato del Ill^{mo} Cardenal para la primera hoja de su Corónica*”, había recibido 22 ducados. En otra a



Fig. 3. Grabado de Portada de la obra de Álvaro Gomez de castro. De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisneros... (159).

Escudera, pintor, "porque la dibujó muchas beçes hasta que contentó la traza", por la cantidad de 4 ducados⁴⁵.

Podemos comprobar que el grabado con el retrato de perfil de Cisneros fue dibujado por un pintor que habíamos visto trabajando para la Universidad. Bartolomé de Escudera dibujó el retrato y, por lo que parece, el nombrado Hoz fue el encargado de grabarlo. No sabemos quién pudo ser el autor del frontispicio, también grabado por Hoz y adornado con alegorías y otros motivos, pero es muy posible que fuera el mismo pintor (Fig. 3 y 4).

El grabado a toda página de la portada del libro muestra características estilísticas que evidencian un claro contacto con fuentes italianas. Aunque no es de excesiva calidad, la definición de las figuras que presenta, en sus gestos, actitudes y vestimentas, es de tipo manifiestamente manierista⁴⁶, y quizás sea la única referencia visual que se ha conservado del estilo de las producciones alegóricas y emblemáticas patrocinadas por la Universidad a estas alturas del siglo XVI.

La lectura iconográfica general alude directamente al Cardenal Cisneros como persona biografiada en el texto, y sus conexiones con el programa iconográfico de la reja



Fig. 4. Hoz (Grabador) y Bartolomé de Escudera (dibujante). Retrato del cardenal Cisneros de la obra de Álvaro Gómez de Castro. De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisneros... (1569).

de su sepulcro son evidentes. Es una completa alegoría del héroe -simbolizado por sus armas heráldicas- basada en la exaltación de sus virtudes, como ocurrirá, con más desarrollo y sumando referencias históricas, en los bajo-relieves de la reja citada.

En el centro encontramos el escudo cisneriano en un óvalo enmarcado por una cartela típicamente manierista a la que se encaraman los cisnes heráldicos alusivos al apellido del fundador de la Universidad. Sobre ello se disponen cuatro *putti* en variadas posturas, los centrales, alados, sosteniendo la mitra arzobispal, y los restantes el cordón franciscano. A los lados del escudo se han dispuesto las virtudes del prelado. De pie, abarcando casi todo el largo del grabado, encontramos a dos matronas vestidas a la antigua que portan los atributos de la Prudencia (espejo y serpiente) y la Templanza (recipiente con agua vertida sobre una copa con fuego). Bajo el blasón, sentadas, otras dos matronas definidas también anticuariamente, son la Fortaleza o la Magnanimidad (León) y la Religión (elefante y cruz).

En general, la composición del grabado de portada es muy equilibrada, y aceptablemente acertada en su defini-

ción formal renacentista y en cuanto a calidad de ejecución. Las arpias que sirven de sostén a las figuras de la Prudencia y la Templanza, y que hacen de enmarque para el texto del título de la obra, constituyen un detalle más en ese sentido.

El grabado con el retrato de perfil del Cardenal de la primera página puede que esté realizado tomando como modelo el retrato marmóreo del Cardenal que atesoraba la Universidad y que hoy conserva la Complutense de Madrid -atribuido a Felipe Bigarny-, aunque existía una medalla metálica que se sospecha fue acuñada con motivo de la inauguración del primer curso académico de la Universidad (1508) con su inscripción alusiva, que es un modelo más cercano a tener en cuenta. Enmarcado por una orla ovalada con la inscripción "F.F.X. CARDINALIS HISP. ARCHIEPIS. TOL. COMPLVT. ACADEMIAE FVNDATOR", -como la medalla metálica-, el grabado presenta, con las limitaciones de su traslado a la plancha -y las de Bartolomé de Escudera, que debió dibujarlo varias veces hasta que contentó a los colegiales-, muchos de los detalles fisonómicos de sus posibles referentes, y copia, simplificándolos, detalles como la cenefa de la capa pluvial. No es de excesiva calidad en relación con su modelo y con otros retratos similares del Cardenal, pero sin duda habla bien a las claras de un espíritu humanista que impulsó a sus comitentes, de forma que la biografía mostrase no sólo su vida y sus virtudes, sino también su imagen. Para ello se debió exigir al dibujante que se ciñese lo máximo posible a la imagen considerada auténtica del Cardenal Cisneros. ¿Cuál fue ésta?

Los detalles faciales reflejados en el grabado, como las orejas, los pliegues alrededor de la boca, el mentón, la nariz, las cejas y la papada, y otros como la banda textil que se deja ver a la altura del cuello, bajo la capa pluvial, tienen un manifiesto parecido con los de la medalla metálica, y se parecen mucho menos a los idealizados y rejuvenecidos del relieve pétreo. Si a este particular sumamos la presencia de la inscripción que lo enmarca, que en la medalla metálica es idéntica -aunque ahora en formato ovalado-, podremos afirmar que el retrato del libro de Gómez de Castro está basado en ella, no en el relieve marmóreo.

La pregunta sobre dónde podría el Colegio Mayor hacerse con una de las medallas conmemorativas del primer curso no es difícil de responder. En la propia Iglesia Magistral de S. Justo había -sin contar con la que aparecía en un cuadro allí conservado de principios de siglo XVI publicado por H. Castro- al menos una, y allí pudo verla Manuel Gómez Moreno a principios del siglo XX⁴⁷(Fig. 5). Así pues, los encargados de la publicación -y Gómez de Castro era el principal- acudieron, con un espíritu humanista de tipo filológico, a la primera fuente

retratística, pasando por alto las versiones creadas posteriormente, aunque fueran más bellas.

JUAN DE CERECEDO.

Juan de Cerecedo, seguramente hijo de Cristóbal de Cerecedo, es otro pintor afincado en Alcalá de Henares que tubo vínculos profesionales con la Universidad cisneriana, como por otro lado es lógico. Muy activo en el entorno geográfico de la villa universitaria, se sabe que representó, mediante las cartas de poder que éste le entregó, a Nicolás de Vergara "el mozo" ante el Colegio Mayor de S. Ildefonso con motivo de los pagos por la reja de bronce para el sepulcro del Cardenal Cisneros que el escultor y arquitecto toledano realizaba⁴⁸, y que ejecutó un amplio programa efímero y emblemático pictórico para la Universidad con motivo del fallido acto de la colación de un grado académico que el Archiduque Cardenal D. Alberto de Austria iba a recibir en el teatro académico complutense ante la mirada de su tío Felipe II en 1579-80, y que tasaría Hernando de Ávila -producción de la que hablaremos en otro lugar, dada su complejidad-. No fue la única ocasión en la que trabajaría para la Universidad de Alcalá, pues hemos localizado algunas noticias que describen, aunque someramente, su labor para la institución académica con otro motivo.

Juan de Cerecedo fue un pintor muy activo en el tercer cuarto del siglo XVI en la zona de Alcalá. En 1575 se le cita en relación con el retablo de Auñón (Guadalajara), habiendo podido participar en su pintura junto a Luis de Velasco. Trabajó en retablos menores de la parroquia de Torrelaguna (Madrid), y en el retablo de la iglesia de Pozuelo del Rey (Madrid) en 1576, como estofador y pintor de policromía. En 1576 debió comenzar la pintura del retablo mayor de la iglesia de S. Miguel de Escariche (Guadalajara). Tasó en 1577, de la pintura, dorado y estofado del retablo de la iglesia de El Espinar (Madrid), que había realizado Alonso Sánchez Coello. En 1587 se ocupaba del retablo mayor de Bujes, y de un colateral de Pozuelo del Rey (Madrid). También tasó, junto con el escultor Félix Ortiz un retablo obra de Mateo Imberto y Pablo de Villoldo, para el convento de las Concepcionistas de Torrelaguna y, junto con el entallador de Guadalajara Guillermo de Tolosa, cobró desde 1579 hasta 1582 por la ejecución del de Valdeavero (Madrid). Creemos que se refieren a nuestro artista los documentos publicados por Agulló y Cobo, según los cuales entre 1571 y 1574 se le daba el título de "pintor de la princesa de Portugal" estando activo en Madrid, lo que supondría, y el hecho de su relación, como tasador por él nombrado, con Alonso Sánchez Coello parece corroborarlo, que antes de establecerse en Alcalá estuvo activo como

pintor en la corte -Hernando de Ávila le otorgó un poder para cobrar en su nombre los débitos que para con él se tenían en Madrid-. Debió fallecer en 1587⁴⁹.

En la capilla del 2 de noviembre de 1580 el rector y los colegiales mayores determinaron realizar el gasto necesario para honrar la memoria de la reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, fallecida recientemente, el 26 de octubre, cuando se encontraba con el rey en la campaña de Portugal, tal y como había dispuesto el claustro universitario reunido en pleno ese mismo día⁵⁰. Se conserva entre los legajos contables del Archivo Histórico Nacional, Sección Universidades, referidos a la Universidad de Alcalá, un memorial de gastos ocasionados con motivo de las honras fúnebres de una reina, firmado por el rector licenciado Monreal a espaldas del libramiento del gasto consignado, el 15 de octubre de 1581, que sin duda se refiere a los realizados en esta ocasión. En la citada memoria se especifican las partidas pagadas a los cantores que asistieron a vísperas, misa y responsos; a Lucas Rodríguez por el papel y su trabajo “*de los cartones y gerolíficas que escrivjō*”; por los clavos “*para las colgaduras q se colgaron en la ygl^a*”; y, lo que más nos interesa, al pintor Juan de Cerecedo, que recibió 127 reales (4.318 maravedís), “*por los lienços y armas Reales y cosas de tūmulo q pintō para las dhas [h]onrras*”. Sumó todo el gasto 6.967 maravedís, declarado bajo juramento por el propio rector Monreal⁵¹.

En la reunión del 14 de octubre de 1581, la capilla plena del Colegio había aceptado el gasto que el rector realizó en las honras que por la reina difunta había celebrado la Universidad. Entre lo que se incluye del gasto de 6.967 maravedís realizado por el rector se encontraban un tūmulo, jeroglíficos, música y otras cosas sin determinar, que conocemos gracias al memorial. En el acta de esta capilla se aclara además que tales “*honrras*” se habían celebrado por parecer del claustro pleno de la Universidad -como sabemos-, que encomendó al Colegio Mayor la tarea. El claustro había recibido a su vez la orden del rey por medio de una carta en la que “*encomendaba a este Collegio y universidad El sintim^o de la muerte de la dicha Reyna*”⁵².

UN RETRATO DEL CARDENAL CISNEROS.

En las décadas finales del siglo XVI surgió en el Colegio Mayor y Universidad de Alcalá la necesidad de encargar un cuadro con la representación del Cardenal Cisneros -su “retrato”-, para completar y dar un mayor sentido institucional a la decoración de una de sus dependencias más importantes, la cámara rectoral. Tuvo lugar entonces un proceso largo y difícil de sucesivas decisiones de encargos, sólo puntualmente satisfechas, que no



Fig. 5. Medalla con el retrato del Cardenal Cisneros. Ilustración de la obra de D. Manuel Gómez Moreno. *La escultura del Renacimiento a España. Barcelona - Florencia, 1937, lámina 21.*

tendría su culminación sino a principios de la centuria siguiente en uno de los cuadros de esta temática de más éxito.

La historia de este proceso comenzó, por los datos que hemos podido localizar, cuando en la capilla del 15 de enero de 1580 se tomó una resolución que trata expresamente este asunto. Los colegiales decidieron que “*se hiziese un rretrato del R^{mo}. Cardenal mi s^r. de pintura En una tabla grande al holio y que sea de muy buena mano*”⁵³. No sabemos si este retrato se realizó finalmente, al menos en los libros y legajos contables de ese año y siguientes no aparece ninguna noticia que nos hable de su ejecución y pago. Tampoco se registra en los inventarios de los diferentes espacios del Colegio Mayor.

Años después encontramos de nuevo una decisión en el mismo sentido. La capilla reunida el 26 de julio de 1588 tomó la resolución de que “*el Sor. Ror. mande hazer Un Retrato del Cardenal mi s^{or}. para la Cámara Rectoral el qual se haga luego y El arte yguale el Sor. Ror. con el offiçial que le Hiziere*”⁵⁴. El rector era el doctor Luis Tena⁵⁵. Sin embargo, tenemos registrado el libramiento que el 13 de junio de 1588 se hacía al pintor Manuel de Andrada⁵⁶, vecino de la villa de Alcalá, “*por la hechura de Un Retrato del R^{mo} Cardenal*”, que costó 1.020 maravedís⁵⁷. Esta noticia nos informa de que el cuadro se realizó, pero nos indica que se ejecutó y pagó más de un mes antes de que así lo ordenara la capilla, lo que es enormemente irregular.

El 4 de octubre de 1588 la capilla del Colegio Mayor se reunió con el fin exclusivo de determinar que el rector doctor Tena *“Haga adereçar el Retrato del cardenal mi Sor. por la mejor Orden que a Su md le pareçiere”*, aceptando de antemano el precio que el dicho rector concertase y ordenando hacer el correspondiente libramiento⁵⁸. Aunque no tenemos absoluta certeza de si esta decisión se refería a la pintura que acababa prácticamente de realizarse para la sala rectoral o a algún otro retrato del Cardenal Cisneros, podemos optar por la primera opción, como veremos. Por los datos que tenemos de los inventarios y documentos contables, el único retrato del prelado, además del citado, que atesoraba el Colegio Mayor, era el perfil de piedra (no creemos posible que se refiera al sepulcro).

El 28 de octubre siguiente (1588) se pagaban al pintor Gaspar de Aguilera⁵⁹ 1.870 maravedís *“por un marco dorado que hizo para el Retrato del Rmo cardenal de adereçar el dho Retrato”*. El pago se justificaba por el documento del libramiento, la carta de pago del artífice, la capilla en la que se ordenaba el trabajo y *“tasación de manuel de andrada pintor”*⁶⁰. Este último dato nos hace pensar que el “aderezo” y el marco dorado lo eran finalmente del cuadro pintado por Andrada, y no del perfil de mármol. Ignoramos qué es lo que había sucedido para que pocos meses después de su encargo se “aderezase”, que el trabajo lo hiciera otro artífice y que se lo tasase el ejecutor original. Quizás sufrió algún desperfecto o puede que se hubiese de retocar por cuestiones de tipo formal o temático.

Pero el retrato del Cardenal Cisneros que había pintado Manuel de Andrada, que no se inventarió jamás como propiedad colegial, debió estar poco tiempo en el Colegio Mayor y Universidad, aunque sí un breve período. Una anotación en el libro de inventarios de éste, que parece datar de 1588, perteneciente a un grupo de objetos que se destinaron a las dependencias de la rectoral, recoge, aunque tachado, lo siguiente:

*“Un Retrato del Rmo Carden^{al} en tavla (sic) con Una cortina de tafetán pardo este rretrato no es de la Cám^a Rectoral por q le hiço El doctor tena a su costa”*⁶¹.

Es decir, que aunque en principio se anotó como una de las piezas bajo la responsabilidad de la máxima magistratura universitaria, inmediatamente se hizo constar que la tabla no era propiedad del Colegio, sino del doctor Tena, que la habría encargado y pagado a título particular. Después de vistos los documentos arriba reseñados, resulta sorprendente que el cuadro se considerase propiedad del rector, toda vez que entre los registros de

los libramientos aparecen las partidas económicas que el Colegio Mayor había desembolsado de sus arcas para pagar a los artífices por la obra. La explicación resulta difícil, aunque el hecho de que se encargase y pagase con anterioridad a la decisión de la capilla plena, parece tener que ver más con una actuación personal del rector, que con la colegial.

Pudiera ser que el rector hubiese encargado la obra sin consultar a sus colegas -aprovechando su posición para abonarla con dinero universitario-, y que para poder justificar el pago realizado por el Colegio consiguiera que los colegiales en capilla hicieran constar la decisión, dándole todo tipo de facilidades y potestad absoluta. Posiblemente, una vez concluido su mandato, habría devuelto las distintas cantidades al tesoro universitario, y por ello se habría tachado la anotación del libro de inventarios, añadiéndose la alusión a la propiedad del doctor Tena. Hemos de suponer que la obra saldría de Alcalá cuando su propietario abandonara la Universidad, y quizás acompañaría a D. Luis cuando éste fue nombrado obispo de Tortosa.

Por todo ello, las aspiraciones de tener un retrato del fundador en la sala rectoral de S. Ildefonso no llegaron a verse satisfechas. Esto parece desprenderse del hecho de que el 21 de octubre de 1595 se tratase en la capilla plena, además de otros temas, uno que nos interesa especialmente. El acta de la asamblea dice que los colegiales *“mandaron se haga Un Retrato del Carl. mi sor. para q esté en la Sala de la cámara Rectoral, y el modo como [h]a de ser lo remitieron al m^o Terrer cassero mayor”*⁶². Por lo que dice a continuación el documento, parece que el acuerdo de mandar hacer este retrato de Cisneros se había tomado en el claustro, aunque no hemos localizado acta alguna de éste al respecto, y la capilla se limitaba a hacer el mandato por tener la última palabra en cuanto a los gastos, puesto que el Colegio Mayor de S. Ildefonso era el administrador de las rentas de la Universidad, de hecho, sus rentas.

La decisión de la capilla de 1595 no debió materializarse, puesto que como en 1580, tampoco se recogen en los libros y legajos contables de ese año y los posteriores pago alguno por un retrato del Cardenal fundador de la Universidad. Tampoco se inventaría ni en la sala rectoral ni en otra dependencia del Colegio Mayor retrato alguno que pueda identificarse con el mandado hacer. Lo que sí nos parece claro es que los colegiales creían necesario completar la decoración de la cámara rectoral con un retrato de su ilustre fundador, cosa que, como adelantábamos, conseguirían algunos años más tarde (1604), cuando Eugenio Caxés pintara un gran lienzo de aparato con la imagen del Cardenal Cisneros para adornar, precisamente, las dependencias de la cámara rectoral.

NOTAS

- ¹ GONZÁLEZ RAMOS, R. "Juan de Borgoña y los retablos de la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá", en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*. Nº. 3 (2000), pp. 385-411.
- ² FUENTE, V. de la. *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Madrid, 1885, tomo II, pp. 51-52; GARCÍA ORO, J. *La Universidad de Alcalá de Henares en la etapa fundacional (1458-1578)*. Santiago de Compostela, 1992, pp. 149-153 y *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*. Madrid, 1992, vol. II, pp. 315-320 y 328-331.
- ³ Archivo Histórico Nacional (Madrid), Sección Universidades, Libro 652, fol. 44 vº.
- ⁴ *Ibid.*, fol. 45 vº.
- ⁵ Sobre Cristóbal de Cerecedo *vid.*: CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XVII (1980), p. 69; CASTILLO OREJA, M. A. "La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad", en *Madrid en el Renacimiento*. Alcalá-Madrid, 1986, pp. 151, 155-156; CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid", en *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, 1995, pp. 36-38; RAMOS GÓMEZ, F. J. *La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*. Guadalajara, 1998, pp. 140-142 y doc. 19. Sobre el retablo de Meco y su participación, especialmente (con más bibliografía): CRUZ VALDOVINOS, J. M. "Retablos Inéditos de Juan Correa de Vivar", en *A.E.A.* Tomo LV, nº. 220 (1982), pp. 351-335; MATEO GÓMEZ, I. *Juan Correa de Vivar*. Madrid, 1983, pp. 30-31.
- ⁶ *Vid.* GÓMEZ DE CASTRO, Á. *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio, archiepiscopo toletano, libri octo...* Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1569, (Ed. traducida al castellano de OROZ RETA, J., Madrid, 1984, p. 363); QUINTANILLA Y MENDOZA, P. de. *Archetipo de virtudes. Espexo de prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros*. Palermo, Nicolás Bua, 1653, lib. III, p. 215; GARCÍA ORO, J. *La Universidad...* *Op. cit.*, pp. 135, 254; ÍD. *El Cardenal...* *Op. cit.*, vol. II, pp. 313 y 413.
- ⁷ El inventario de esta casa al adscribirse al Colegio y Universidad de Alcalá (1511), en A.H.N., Universidades, Libro 1090, fol. 64 rº.
- ⁸ GONZÁLEZ RAMOS, R. *Art. cit.*, p. 387.
- ⁹ Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, vol. IV, p. 292.
- ¹⁰ A.H.N., Universidades, Libro 653, fol. 127 rº.
- ¹¹ *Ibid.*, fol. 169 rº.
- ¹² *Ibid.*, fol. 174 rº.
- ¹³ A.H.N., *ibid.*, Libro 655, fol. 64 vº.
- ¹⁴ A.H.N., *ibid.*, Libro 920, fol. 353 rº.
- ¹⁵ A.H.N., *ibid.*, Libro 655, fol. 90 rº.
- ¹⁶ Sobre Francisco Giralte *vid.* especialmente (con bibliografía): MARTÍN ORTEGA, A. "Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte, en Madrid", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Tomo XXIII (1957), pp. 65-76; ÍD. "Más sobre Francisco Giralte, escultor", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Tomo XXVII (1961), pp. 123-130; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M. "Francisco Giralte", en *Goya*. Nº. 76 (1967), pp. 230-239; AZCÁRATE RISTORI, J. M. de *La Capilla del Obispo en la iglesia de San Andrés de Madrid*. Madrid, 1971; PORTELA SANDOVAL, F. J. *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977; PARRADO DEL OLMO, J. M. *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981; CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1995), pp. 38, 41-46.
- ¹⁷ A.H.N., Universidades, Libro 655, fol. 95 vº.
- ¹⁸ "Copia del Testamento cerrado original del Príncipe D. Carlos, otorgado ante Domingo Zavala, escribano de Cámara del Consejo Real", en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Madrid, 1854, tomo XXIV, pp. 515-550.
- ¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El Escultor en Palacio*. Madrid, 1991, pp. 59-73.
- ²⁰ *Inventarios reales: Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. (Ed. de SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.) Madrid, 1959.
- ²¹ Conocemos su existencia gracias al artículo de CORDERO DE CIRIA, E. "Álvar Gómez de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*. LXXIII (1998), p. 63, donde sin embargo se interpreta que estos poemas debían acompañar a un retrato de Cisneros "cuando el príncipe Carlos fuera propuesto para rector de la Universidad complutense".
- ²² Biblioteca Nacional, Madrid, Mss. 7896. Fol. 575 rº. Cfr. VAQUERO SERRANO, C. *El Maestro Álvar Gómez. Biografía y prosa inédita*. Toledo, 1993, pp. 217 y 435.
- ²³ *Las fiestas con que la Vniuersidad de Alcalá de Henares alço los pendones por el Rey don Philipe nuestro señor*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1556.
- ²⁴ GARCÍA SORIANO, J. *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo, 1945, pp. 363-380; ALASTRUÉ CAMPO, I. *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*. Alcalá de Henares, 1990, pp. 71-92; CÁMARA MUÑOZ, A. y GÓMEZ LÓPEZ, C. "Ceremonias y fiestas de la Universidad de Alcalá de Henares", en *La Universidad Complutense y las Artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*. (Actas del Congreso), Madrid, 1995, p. 100.
- ²⁵ *El recebimiento, que la Vniuersidad de Alcalá de Henares hizo a los Reyes nuestros señores, quando vinieron de Guadalajara tres dias despues de su felicissimo casamiento*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1560.
- ²⁶ *Op. cit.*, fol. A2. *Vid.* SIMÓN DÍAZ, J. *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid, 1977, p. 7 y ALASTRUÉ CAMPO, I. *Op. cit.*, p. 96.
- ²⁷ *El recebimiento...* *Op. cit.*, fols. B2 rº-C3 vº.
- ²⁸ A.H.N., Universidades, Libro 655, fol. 102 rº.
- ²⁹ *Ibid.*, fol. 102 vº.

- ³⁰ *Ibid.*, fol. 108 r^o.
- ³¹ Sobre Bartolomé de Escudera *vid.*: CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1980), pp. 70-71 CASTILLO OREJA, M. A. *Art. cit.*, pp. 156, 158; CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1995), p. 38; RAMOS GÓMEZ, F. J. *Op. cit.*, pp. 142-148 y doc. 27.
- ³² A.H.N., Universidades, Libro 1111, fol. 114 r^o.
- ³³ A.H.N., *ibid.*, Leg. 135 (1), sin f^o.
- ³⁴ A.H.N., *ibid.*, Libro 1111, fol. 114 r^o.
- ³⁵ Todo en: A.H.N., *ibid.*, Leg. 135 (1), sin. f^o.
- ³⁶ CHECA CREMADES, F. "Un programa imperialista: el túmulo erigido en Alcalá de Henares en memoria de Carlos V", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. LXXXII, n^o. 2 (1979), pp. 369-379.
- ³⁷ A.H.N., Universidades, Leg. 368 (1), fol. 150 r^o.
- ³⁸ CORDERO DE CIRIA, E. *Art. cit.*, p. 64.
- ³⁹ A.H.N., Inquisición, Leg. 112, N^o. 10, sin f^o. El doctor Francisco del Val, natural de Cogolludo. En 1563 colegial del Mayor de S. Ildefonso, fue colegial teólogo del de la Madre de Dios, llegó a ser arzobispo de Caller, y electo obispo de Burgos. Cfr. RÚJULA Y DE OCHOTORENA, J. de. *Índice de los colegiales del Mayor de San Ildefonso y menores de Alcalá*. Madrid, 1946, p. 844. En enero de 1574 alcanzó la cátedra de Durando. Cfr. BELTRÁN DE HEREDIA, V. "La teología de la Universidad de Alcalá de Henares", en *Revista de Estudios Teológicos*. V (1945), p. 514.
- ⁴⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1980), p. 6, y CASTILLO OREJA, M. A. *art. cit.*, p. 140.
- ⁴¹ Sobre Álvaro Gómez de Castro y su biografía del Cardenal Cisneros *vid.* especialmente: ALVAR EZQUERRA, A. *Acercamiento a la poesía de Álvaro Gómez de Castro. Ensayo de una biografía y edición de su poesía latina*. Madrid, 1980, tomo I; ÍD. "Álvar Gómez de Castro y la historiografía latina del siglo XVI: la vida de Cisneros", en *El erasmismo en España*. Santander, 1986, pp. 247-264.
- ⁴² A.H.N., Universidades, Libro 1111, fols. 123 v^o y 124 v^o. ALVAR EZQUERRA, A. *Op. cit.*, tomo I, pp. 183-184.
- ⁴³ A.H.N., *Ibid.*, Libro 736, fol. 148 v^o.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Ibid.*, fol. 149 r^o.
- ⁴⁶ *Vid.* CHECA CREMADES, F. "La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo", en *Summa Artis*. Vol. XXXI, Madrid, 1988, p. 76
- ⁴⁷ CASTRO, H. *Guía ilustrada histórico-descriptiva de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1929, lámina entre las pp. 78 y 79; GÓMEZ MORENO, M. *La escultura del Renacimiento en España*. Barcelona-Florenca, 1931, lámina 21.
- ⁴⁸ Fundamentalmente: CASTILLO OREJA, M. A. *El Colegio Mayor de S. Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XV-XVIII*. Madrid, 1980, p. 91 y doc.
- ⁴⁹ Sobre este pintor *vid.*, con bibliografía anterior: AGULLÓ Y COBO, M. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, pp. 49-50; MOMPLET MÍGUEZ, A. y CHICO PICAZA, M. V. *El arte religioso en Torrelaguna*. Madrid, 1979, p. 30; CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1980), pp. 67-72; ESTELLA, M. "Noticias artísticas de Torrelaguna", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. LI (1985), p. 310; CASTILLO OREJA, M. A. *Art. cit.*, pp. 135-169; RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I. "Hernando de Ávila y Luis de Velasco: el retablo de El Casar de Escalona y otras noticias", en *A.E.A.* N^o. 245 (1989), pp. 20 y 24; ESTELLA, M. y CORTÉS, S. "Los retablos documentados de Fuentelaencina y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera", en *A.E.A.* N^o. 246 (1989), pp. 147, 153 y 155; ESTELLA, M. *Juan Bautista Vázquez en Castilla y en América. Nicolás de Vergara, su colaborador*. Madrid, 1990, p. 60; CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1995), pp. 47-48; RAMOS GÓMEZ, F. J. *Op. cit.*, pp. 149-157 y doc. 30.
- ⁵⁰ A.H.N., Universidades, Libro 1112, fol. 125 r^o.
- ⁵¹ A.H.N., *ibid.*, Leg. 136 (4), sin. f^o.
- ⁵² A.H.N., *ibid.*, Libro 1112, fol. 151 r^o.
- ⁵³ *Ibid.*, fol. 105 r^o.
- ⁵⁴ *Ibid.*, fol. 369 r^o.
- ⁵⁵ Luis Tena (o de Tena), colegial del Mayor de S. Ildefonso, obispo de Tortosa, limosnero mayor y confesor de doña Ana de Austria, esposa de Luis XIII de Francia, murió electo virrey de Cataluña y Cerdeña. Cfr. RÚJULA Y DE OCHOTORENA, J. de. *Op. cit.*, p. 927.
- ⁵⁶ Manuel de Andrada, pintor de Alcalá, trabajó en 1603 en el retablo de la iglesia de Pezuela. Cfr. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M. *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982, pp. 49 y 137. Fue tasador, en 1587, de unas pinturas que hizo Juan de Cerecedo para el Colegio Mayor Universidad de Alcalá.
- ⁵⁷ A.H.N., Universidades, Libro 196, fol. 242 r^o. En el libro de registro de libramientos o del "hacimiento" de la hacienda del Colegio Universidad: A.H.N., *ibid.*, Libro 849, fol. 171 r^o. En ambos documentos se justifica el pago por una capilla -que desconocemos- y certificación del rector.
- ⁵⁸ A.H.N., *ibid.*, Libro 1112, fol. 376 v^o.
- ⁵⁹ Gaspar de Aguilera, pintor de Alcalá, del que sabemos que el 7 de septiembre de 1612 recibía del arzobispado de Toledo 600 ducados por dorar y estofar un retablo y una custodia en Ajalvir. Cfr. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M. *Op. cit.*, pp. 49 y 202. En 1590 había tasado, junto con el también pintor Agustín del Castillo, el retablo -desaparecido- de Valdeavero. (CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Art. cit.* (1995), p. 48). Puso a un hijo suyo como aprendiz en el taller de Eugenio Caxés en 1604. (PÉREZ PASTOR, C. *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*. Madrid, 1914, tomo II, p. 109).
- ⁶⁰ A.H.N., Universidades, Libro 196, fol. 244 r^o. El registro del libramiento en A.H.N., *ibid.*, Libro 850, fol. 177 r^o.
- ⁶¹ A.H.N., *ibid.*, Libro 681, fol. 22 v^o.
- ⁶² A.H.N., *ibid.*, Libro 1113, fol. 97 v^o.

Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI*

Agustín Bustamante García
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

Durante el siglo XVI la admiración por el arte de la Antigüedad se extenderá desde Italia por toda Europa. Una de las personas más tempranamente interesada por el mismo fue el Rey de Francia Francisco I. Tuvo especial debilidad por la escultura clásica y se cuenta, que después de la entrada triunfal en Bolonia en 1515, el Rey había pedido al Papa León X que le diera el grupo del Laocoonte. Lo cierto es, que en 1520 Francisco I había solicitado un vaciado en bronce del famoso original descubierto en 1506, que se encontraba en el Patio de las Estatuas del Belvedere, en el Vaticano. El Papa León X ordenó a Baccio Bandinelli que hiciera una copia de tamaño natural en mármol para el monarca francés; la obra se concluyó bajo el pontificado de Clemente VII; el cual, en vez de enviarla a Francia, se la quedó para sí y la remitió a Florencia, donde se encuentra¹.

Este episodio, aunque fracasado, fue el prólogo del interés de Francisco I por la escultura clásica. En 1540 el Rey ordenará hacer un conjunto de vaciados de las más famosas estatuas de la Antigüedad. Primaticcio y Vignola cumplirán el encargo, yendo a Roma y haciendo los moldes, con los que se reproducirán las viejas efigies y se colocarán en los jardines de Fontainebleau. Gustó tanto el empeño, que en 1543 Primaticcio retornó a la Ciudad Eterna para hacer más moldes, pero la terrible y desastrosa guerra con Carlos V y la muerte del rey Francisco I en 1547 no dio lugar a que se pudiesen fundir².

El comportamiento del Rey Cristianísimo fue un caso único en su época, si exceptuamos a los papas. El gusto

por las antigüedades y el coleccionismo de estatuas y vestigios clásicos estaba muy ceñido a Italia, rompiendo sólo este marco la numismática, gemas y algunos productos de rara especie, de cuyo coleccionismo gustaban tanto los italianos, como numerosas personalidades de diferentes partes de Europa, si bien buena parte de tales coleccionistas estaban más interesados por la rareza de los objetos y por lo maravilloso de los mismos, que por un auténtico interés histórico y artístico³.

Carlos V y la mayoría de sus contemporáneos españoles no mostraron nunca interés por coleccionar antigüedades y estatuas clásicas. Eso no quiere decir que ya, desde la época de los Reyes Católicos, e incluso antes, no existiese curiosidad por los vestigios de la Roma antigua. Corrientes humanísticas, aunque débiles, ya se constatan en España desde el siglo XV, teniendo especial relevancia durante el reinado de Juan II de Castilla. Ellas facilitaron el interés por las antigüedades de muchos españoles. Una persona como don Hugo de Moncada, hombre de guerra durante toda su vida, de tan gran valor como poca fortuna, durante los días de tranquilidad entre el 24 de diciembre de 1494 y el 28 de enero de 1495, en que Carlos VIII de Francia negoció con el Papa Alejandro VI sobre la ocupación del reino de Nápoles, se dedicó a visitar "en Roma las ruinas de edificios maravillosos, memoria de la antigua felicidad y admirables triunfos de los romanos"⁴.

Un comportamiento semejante tendrá Carlos V durante su estancia romana de 1536, dedicando sus ratos de sueto, tanto a visitar las basílicas y lugares de peregrina-

* Este trabajo se ha hecho dentro del Proyecto de Investigación BHA2001-0234, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

nación, como “en ver antiguallas y otras cosas en que los sutiles ingenios recrean y toman delectación”, lo que quedará bien detallado por los contemporáneos y la correspondencia diplomática⁵. Ver y deleitarse con las antiguallas, como decían los españoles de aquellos tiempos, era algo de buen tono; gastarse sumas de dineros en adquirirlas era otro tema, que muy pocos estaban dispuestos a hacer. El Emperador tuvo siempre un interés escaso por el arte, y, en contraposición con su rival Francisco I, nunca prestó atención a las estatuas clásicas. Hay una referencia a que Felipe Bigarny parece que le entregó una estatua clásica de Porcia labrada en piedra durísima y de maravilloso naturalismo, pero nada más conocemos⁶. La Corte Imperial nunca fue un motor de actividad artística, y Carlos fue siempre muy parco en gastos de este tipo⁷.

De todos los hermanos que formaban la familia imperial, hijos de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, Fernando y María fueron los más inclinados a cosas de arte, pero sólo la Reina de Hungría y Gobernadora de los Países Bajos gastó grandes sumas en formar una espléndida colección, que la acompañará en su retiro español y comprará su sobrino Felipe II tras su fallecimiento. María quedó fascinada por los vaciados de estatuas clásicas de Francisco I, y pensó hacer algo semejante en Binche, para lo que contó con la colaboración de León Leoni, que adquirió los moldes de Primaticcio y los llevó a su casa de Milán. La pasión por la escultura clásica la mantuvo María de Hungría hasta el final de sus días, pues en las cuentas de su tesorero, aparecen pagos y deudas de esculturas antiguas adquiridas en Mérida⁸.

En estas décadas serán los miembros de la nobleza y algunos servidores imperiales los que realmente muestran interés por las antigüedades y la escultura clásica, y, para colmo, su número es francamente escaso. En 1590, Diego de Villalta, hijo del Comendador Gonzalo de Villalta, caballero de Carlos V, sólo enumera a tres coleccionistas de esculturas antiguas: don Diego Hurtado de Mendoza, don Luis de Avila y Zúñiga y el Duque de Alcalá don Pedro Afán de Ribera⁹. Desgraciadamente ese patrimonio de antigüedades ha desaparecido casi en su integridad, quedando hoy vestigios dispersos y pocas referencias documentales de la existencia de esas colecciones. Una de las primeras personas que atesoraron antigüedades fue el embajador de Carlos V en Roma desde 1528 micer Miquel Mai, parte de cuya colección se conserva dispersa. Mai, según escribe el Cardenal de Osma García de Loaisa, era uno de los personajes más odiados por los miembros de la corte papal de Clemente VII. Este fidelísimo y culto barcelonés, al tiempo que servía a su imperial señor, adquirió una profunda pasión por la Antigüedad y la tradición clásica, a extremos tales, que se hizo un retrato “a la romana”, en mármol, de busto de perfil dentro de un tondo, como *imago clipeata*, conser-

vado en el Museo de Arte de Cataluña¹⁰. Poseía una colección de esculturas antiguas notable, fundamentalmente un grupo de figuritas metálicas de pequeño tamaño, género muy cotizado en su época, y que Garriga pone en relación con dos piecitas mutiladas, de un caballo y un centauro, del Museo Marés de Barcelona¹¹. En su colección había un grupo de terracotas policromadas y vidriadas, que merecían un apartado especial en el inventario de la colección hecho en 1548. Esta distinción se justificaba, no sólo por la cantidad de piezas, trece en total, sino por lo carísimas que solían ser, como lo hacen constar las fuentes españolas de su época¹². Junto a estas obras de pequeño tamaño y de gabinete, había piezas de mayor envergadura, como el retrato de medio cuerpo de Priscila, y, sobre todo, la estatua de Baco, pieza de primer orden, analizada con esmero por Isidoro Bosarte y grabada por Laborde en 1806, hoy desaparecida. A juzgar por el grabado, la estatua nunca fue “restaurada”, pues estaba decapitada y carecía de antebrazos¹³.

Pero lo verdaderamente espectacular de la colección del embajador Miquel Mai eran las veintiuna medallas de mármol, como se las denomina en el inventario, con la representación de cabezas imperiales romanas y de virtudes, con las que hay que emparejar su propio retrato; todas ellas adquiridas, a buen seguro, durante su estancia italiana entre 1528 y 1533. Mai no era un experto en antigüedades, y buena parte de las piezas de su colección no son antiguas; pero el embajador imperial no parece que adquiriese esas obras por motivos artísticos, sino históricos. Mai es un hombre de amplia cultura, que poseyó una excelente biblioteca, uno de los orgullos de su casa. Se ha buscado en ella, fundamentalmente, las pruebas de su erasmismo, tan resaltado por Bataillon¹⁴, pero no se ha hecho el suficiente hincapié en el carácter histórico y humanístico que delatan sus libros y manuscritos, y que concuerdan mucho más con sus “antigüedades” esculpidas y llegadas a nuestros días. La vena humanística de este imperial, que trató siempre al Papa y a la Curia con mano de hierro, parece mucho más potente que el erasmismo que se le atribuye, y se corrobora ese interés a través de su monetario, instrumento, cuando no única colección de antigüedades, de todo hombre culto y con posibles de los siglos XVI y XVII.

Miquel Mai es uno de los más acaudalados exponentes de lo que representaba el coleccionismo de piezas clásicas entre los humanistas y hombres de cultura españoles. Las obras de arte antiguas se coleccionan primordialmente por su carga histórica, más que por su valor artístico, por ello tienen tanta importancia los retratos, gemas y monedas, considerados siempre instrumentos utilísimos para completar y confirmar los testimonios transmitidos por las fuentes escritas. Sin embargo, y aunque para los humanistas las artes figurativas y la arquitectura están supeditadas al género literario de la historia, los

valores artísticos con los que se configura el gusto del siglo XVI, así como los criterios con los que se juzgarán las obras de arte de la Antigüedad y contemporáneas, dan a las obras de arte una independencia e impiden que sean puros instrumentos auxiliares, al tiempo que se desarrolla la esfera específica de interés por el arte y el desarrollo de la teoría artística. En el caso español, coleccionismo y teoría del arte se configuran a partir de un estrechísimo contacto con Italia. Es más, las primeras colecciones españolas de arte antiguo se hacen en Italia fundamentalmente.

Apenas podemos atisbar algún paso de ese proceso de gusto y coleccionismo de aquellos españoles de la época de Carlos V en Italia. Alguna noticia nos proporciona la ajetreada vida de don Diego Hurtado de Mendoza, ejemplo perfecto de español de vasta cultura humanística e interés por el arte de la Antigüedad en los años centrales del siglo XVI¹⁵. Don Diego era, sobre todas las cosas, un apasionado de los libros, y sus mismos contemporáneos consideraron su biblioteca como una de las mejores de su siglo. Desde este mundo del libro y la cultura anticuaría, don Diego se ve arrastrado hacia las antigüedades, entre otros, por su amigo y colega el Obispo de Arras y después Cardenal Antonio Perrenot de Granvela. Las monedas y los dibujos de las antigüedades son dos caminos que transitará de continuo, como lo dice con gozosa ironía en carta al mentado Obispo, escrita en Roma el 28 de mayo de 1548, señalándole: “Acá entiendo de haceros pintar estas columnas; creo que V. S. me habrá de sacar maestro de antiguallas, yo he tomado a cargo esto y dado a Morellón el de las medallas, y así habemos repartido el unvirato”¹⁶.

Pero las obras de arte no son el objetivo fundamental del culto Mendoza. Como humanista, ve en ellas instrumentos complementarios para sus conocimientos históricos y literarios, es decir, tiene el mismo criterio sobre las artes que la inmensa mayoría de los humanistas contemporáneos. Y ello lo vuelve a reflejar en otra misiva que escribe a Granvela desde Schwatz, el 28 de octubre de 1551, en la que le dice: “Pues V. S. no se quiere meter en la locura de las antiguallas ni en edificar sino a costa agena, siendo yo puesto por mis pecados, y en lo uno y en lo otro hasta los ojos, yo acepto las seis cabezas, y será muy grande la merced que venga con ellas la de Marcello; pero estas bastan y sobran cuanto cien mil, y resolbiéndose en las que querrá embiar, proveeré en el camino que habrán de hacer y también me holgaré con la copia de las letras etruscas para hacer estudiar a Morillón sobre ellas para que de todo se haga relación, sin meterme yo a más trabajos, pues tampoco me lo consentirían los negocios, los cuales no quiero que padezcan con estas cosas.

Y beso las manos a V. S. por la medalla y por las aguilas que vienen en la corniola y el anillo de la sepultura de

Onorio; solo me pesa que no me avisa en que yo le pudiese servir de que recibiese contentamiento”¹⁷.

Los objetos que Granvela remite a don Diego levantan en él toda la pasión del historiador y del hombre culto, y tiene que poner freno a esas inclinaciones, para que no se resientan sus obligaciones diplomáticas y políticas. Le interesa de modo especial la copia de letras etruscas, cuya lengua misteriosa era un reto para todo filólogo y humanista de la época; igualmente le fascinan las medallas y los símbolos romanos en cornalina, así como el anillo sacado de la sepultura del Emperador Honorio. Respecto a los retratos esculpidos, le interesa particularmente la cabeza de Marcelo, y no parece que sea por motivos artísticos, sino históricos de poseer la *vera effigies* del famoso romano Marco Claudio Marcelo, baluarte contra Aníbal después del desastre de Cannas y conquistador de Siracusa en el 212 a. C. y de toda Sicilia después.

Aunque don Diego, como hombre de sutil ingenio, se deleita en las antiguallas, y él mismo confiesa estar metido en esa “locura” hasta los ojos, en una carta posterior a Granvela, fechada en Roma, el 9 de noviembre de 1551, hace la mejor confesión de cuales son sus intereses con respecto a obras de arte de la Antigüedad, diciendo: “Las seis antiguallas están ya en casa; una de Marco Marcello; otra de Catón, que cobró el puñal en cierta batalla y murió en las guerras civiles; otra de Aelio Vero; otra del padre de Marco Aurelio; otra de Bruto el que mató a César y otra de su muger; y tengo las musas de Juan Pedro en casa, las cuales no quiero decir que no me parecen buenas, porque soy tan ruín maestro de conocer antiguallas, que tengo una sobre la puerta de mi cámara dos años ha, la qual me dicen que es de Cómodo, y la mejor que hay en Roma, y siempre he pensado que era un retrato de messer Fatio, que fue patrón de la casa donde moro”¹⁸.

En la relación están especificadas las seis cabezas remitidas por Granvela e identificadas una a una con precisión erudita. Los bustos tienen la importancia que se merecen, en cuanto que representan a personas fundamentales de la Historia de Roma. Pero cuando se abordan ya temas específicamente artísticos referidos a la Antigüedad, don Diego flaquea, y se declara paladinamente “ruín maestro de conocer antiguallas”. En definitiva, no es un apasionado del arte; no se atreve a juzgar la valía de las musas que tiene en su casa, y reconoce con franqueza no haber prestado atención a una cabeza del Emperador Cómodo que tiene encima de la puerta de su habitación, pensando que era la del dueño de la casa, y que resultaba ser, a juicio de los entendidos, “la mejor que hay en Roma”. El no ser un experto en antigüedades, no quiere decir que a don Diego de Mendoza no le interesara el arte. Le merecía un notable interés, y no sólo reunió una espléndida colección de antigüedades, que

junto con su biblioteca pasarán a manos de Felipe II¹⁹, sino que también adquirió obras de arte contemporáneas, como dos cuadros, uno de una Leda y otro de una Venus besándose con Cupido, que pintó Giorgio Vasari sobre cartones de Miguel Ángel. Significativamente dos temas sacados de la mitología clásica, y que daban lugar a ese tipo de pintura erudita y culta, tan de moda en la Italia del siglo XVI²⁰. Como colofón, don Diego tenía en su biblioteca prácticamente todos los tratados de arte y arquitectura escritos y publicados en su tiempo, siendo la mejor y más completa librería en este género de todo el siglo XVI español.

Pero ni don Diego, ni otros españoles, quizá descontando a don Felipe de Guevara, muestran por el arte el apasionamiento que reflejan personalidades contemporáneas de otras naciones, muchas de las cuales se mueven en sus mismos círculos. Esa es precisamente la gran diferencia que se aprecia en la correspondencia entre el Cardenal Ridolfo Pío da Carpi y Granvela, cuando el primero escribe al segundo desde Roma, el 18 de diciembre de 1550, haciéndole partícipe de como ese año ha sido muy fructífero en hallazgos de antigüedades, especialmente de estatuas de filósofos, poetas y oradores. Ha conseguido una efigie de Eurípides, "bellissima sopra modo", con el nombre del trágico escrito en ella, y es de tal calidad, "che chi ha l'humore in anticaglie, corre a vederla". Yendo a más en su discurso, el Cardenal comunica al Obispo el hecho para que ambos disfruten del hallazgo y la adquisición, pues sabe por lo que le ha confesado el mismo Granvela, "che la si contenta esser posta al libro de quelli che si confessano per peccatori in tale humore". Y como colofón de ser copartícipes del pecado de la pasión por las antigüedades, le ofrece "una testa di Socrate assai rara"²¹. Granvela, además, no tiene empacho de confesar de su puño y letra "hauer sido yo siempre muy amigo de escultores, pintores, y otros hombres ingeniosos", confirmándolo su propia correspondencia y la confianza que en él siempre tuvo en estos particulares el mismo Felipe II²².

Esta pasión le lleva a que a su servicio estuviese el gran pintor flamenco Antonio Moro, y que, a través de él, acabase siendo pintor de la familia Austria española, en Flandes, España y Portugal; que Alonso Sánchez Coello, otro pintor de Felipe II, se formara con el mentado Moro en la casa de Granvela. Pero es que también Granvela tiene contactos con Pirro Ligorio y todo el empeño arqueologizante de la reconstrucción de la Roma clásica, concretamente el plano de la ciudad clásica con sus distritos y edificios más significativos, el Circo Flamínio, así como el plano de Roma de su época, una de las piezas cartográficas más espectaculares de su siglo²³.

Este mundo de personas de vastísima cultura y paladares exquisitos, donde el culto por la Antigüedad alcanza su paroxismo, generando, entre otras cosas, el gran

coleccionismo de esculturas y restos clásicos, tiene su epicentro en Roma, tanto con la familia Farnese, primero con el Papa Paulo III, y después con el gran Cardenal Alessandro Farnese²⁴, como en Roma y Florencia con la familia Medici. Junto a ellos, un ramillete de nombres memorables como los Cesi, Ippolito d'Este, Ridolfo Pío da Carpi, el Cardenal Ricci, Girolamo Garimberto o Cesare Gonzaga crearon un mundo que será perfectamente descrito por el zaragozano Juan Verzosa, el primer archivero de la Embajada de España en Roma.

Verzosa es un humanista trotamundos, que inició su formación en Zaragoza, después en la Sorbona, para de allí marchar a Flandes y acabar en Roma. Excelente latinista, mundano y asiduo de todos los cenáculos romanos, conocía bien el mundo culto de la Ciudad Eterna de los años centrales del siglo XVI. Su pluma va a reflejar, entre otras cosas, la pasión por el arte de la Antigüedad que embargaba a muchos de los hombres de aquellos círculos que frecuentaba, reflejándolo en sus cuatro libros de Epístolas, aparecidos después de muerto²⁵. La que dirige a Tommaso de' Cavalieri es una exquisita definición del amor y las inclinaciones anticuarias y artísticas del amigo de Miguel Ángel, con el que le compara, superando a Vitruvio, a la hora de construir su propia morada con piedras antiguas sobre la Roca Tarpeya. Su afán por coleccionar estatuas, fragmentos y monedas de la Antigüedad no tiene límite, es único en otear y localizar los objetos más preciados y adquirirlos. Al punto de tener noticias de la aparición de una antigualla, allí se encuentra, aplaude el descubrimiento y no pone límites a los recursos económicos para conseguirla, llevarla a su casa y colocarla en su correspondiente vitrina o arcón, en donde gozarla como en un museo por parte de los amigos. Sabe valorar el fragmento de una pieza o el resto de una estatua, y lo ama en extremo de forma manifiesta; y por ello le desespera, que el Duque de Alcalá se lleve las antigüedades de Nápoles a España, o que el Duque Cosme de Medici haga lo mismo llevándolas a Florencia, y con la misma energía denuncia el saqueo de los Farnese, que arrancan fragmentos del Ara Pacis para engrosar sus colecciones²⁶.

Pero es en la epístola al Obispo Girolamo Garimberto, en donde los rasgos del coleccionista anticuario alcanzan su dimensión superlativa, confirmándolo las investigaciones recientes sobre este personaje²⁷. Verzosa define a Garimberto como una persona desmedida y sin límites en sus afanes coleccionistas. Tiene en su haber más de trescientas estatuas, pero no se sacia ni con todos los mármoles y bronceos que estén en Roma y en todas las bibliotecas existentes. A estas antigüedades se suman infinitos cuadros, muebles y mesas de mármoles multicolores, o brocateles, productos cotizadísimos y en extremo caros en esa época, compitiendo en ello con el Cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano, inventor de

este género mobiliario denominado *tavole commesse*²⁸. Está dispuesto a gastarse todas sus rentas por un mármol destrozado, que, mirándolo, le produce un placer infinito y mucho mayor, que a cualquier otro la contemplación de una obra intacta. Descubrir un resto antiguo es para él tan sublime, como para el poeta hallar el pie con que terminar un verso. Cuando consigue unos fragmentos de obras, aunque sea un dedo minúsculo, sabe recomponerlos, restituirlos, y en ese proceso de “restauración” acaba formando una obra que parece antigua y de una sola mano. Es un experto en mitología e historias antiguas, y sabe captarlas y entenderlas a la perfección en los mármoles, complaciéndose tanto en la expresión y movimiento de la Venus Púdica, en el Apolo que tensa el arco o en el feroz gesto de Júpiter lanzando el rayo²⁹.

Este mundo de “entendidos”, como hoy se les llama, o “miradores”, como los denominó don Felipe de Guevara en el siglo XVI, sólo existía en Italia como grupo numeroso y en continuo aumento, pero desde mediados del siglo XVI comenzó a expandirse por Europa pausadamente. En ese proceso Francia perdió protagonismo a consecuencia de la cadena de guerras civiles padecidas por las disputas religiosas, y ninguno de sus reyes alcanzaron el esplendor de Francisco I.

Sin la espectacularidad del monarca francés, y sin tantas repercusiones, pero no por ello con menos pasión por las estatuas clásicas y la Antigüedad, el Duque de Baviera Alberto V formará una de las mejores colecciones escultóricas de su época fuera de Italia. Las comprará en grandes cantidades, adquiriendo las colecciones de los Fugger y comprando en Italia a través de Jacopo Strada y otros marchantes. Su empresa artística más espectacular, en la que estaba empeñado desde 1566, fue la creación del *Antiquarium*, que es una dependencia llena de retratos antiguos ocupando la planta baja de un edificio, en cuyo piso superior está la Biblioteca, todo ello formando un conjunto sin parangón en Europa, dentro de la *Residenz* de Munich, morada de los Wittelsbach³⁰.

Frente a él los Habsburgo austriacos palidecen. Maximiliano II y Rodolfo II, aunque hicieron notables compras de antigüedades y tuvieron excelentes escultores a su servicio, siempre mostraron mayores inclinaciones por la pintura, las estatuas de gabinete y los jardines³¹. El panorama se completa con la aparición de nuevos coleccionistas españoles y la entrada en escena de Felipe II. Desgraciadamente tenemos conocimientos escasísimos sobre las posesiones de antigüedades por parte de la familia Toledo, tanto los Marqueses de Villafranca don Pedro y su hijo don García de Toledo, como por parte de don Fernando Álvarez de Toledo, tercer Duque de Alba. Destruído a conciencia el castillo-palacio de Alba de Tormes durante la Guerra de la Independencia, y desmantelado el paraíso de Abadía, pocos restos nos quedan

de la colección del tercer Duque de Alba, el español de su siglo que más nítidamente empleó el arte para mayor gloria suya en el sentido más rotundamente clásico³². De la colección de estatuas que tenía don Luis de Avila y Zúñiga en el jardín de su palacio de Mirabel, y que tanto alababa Diego de Villalta, no sabemos nada.

La única colección que ha llegado a nosotros casi completa es la que formó don Per Afán de Ribera, primer Duque de Alcalá. Este vástago de una de las familias nobles más poderosas y ricas de Andalucía fue Virrey de Nápoles desde 1558 hasta su muerte el 2 de abril de 1571. Durante su larga estancia italiana adquirió una gran pasión por las estatuas clásicas, formando una soberbia colección de antigüedades, que colocará en su palacio de Sevilla, llamado la Casa de Pilatos. A igual que los otros españoles, don Per Afán labró su gusto clásico en Italia al calor de la pasión por la Antigüedad allí vigente, siendo factor principalísimo en despertar esta inclinación el anticuario partenopeo Adriano Spadafora. En Nápoles irá formando su colección de esculturas y antigüedades, comprándolas por toda Italia, recurriendo a agentes de todo tipo, como Fernando de Torres o el escultor Giuliano Menichini, siendo además el Cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano una de las personalidades que le proporcione piezas desde Roma, así como el Papa Pío V³³.

El gusto del Duque de Alcalá cambió completamente en Nápoles, y su palacio sevillano lo reflejará de inmediato. Despachó a España un arquitecto propio, Benvenuto Tortello, que llegó a Sevilla en 1568, y empezó a transformar la Casa de Pilatos para, entre otras cosas, acoger un jardín arqueológico, crear un *antiquarium* con biblioteca y acondicionar toda la colección de esculturas. Y aunque don Pedro murió en Nápoles, buena parte de la obra se llevó adelante, llegando hasta nuestros días, lo que es un hecho extraordinario en la cultura española³⁴. Por primera vez nos encontramos con un español, riquísimo y poderoso, que gasta grandes cantidades de dinero en adquirir estatuas clásicas en la más pura senda laica nacida del Humanismo; y en contraste con sus compatriotas contemporáneos, no se interesa por esculturas con fines devotos o funerarios. Don Per Afán es un coleccionista de antiguallas, en las cuales, el elemento histórico juega un papel importante, como lo muestran bien a las claras los bustos de emperadores, para los que se hacen nichos específicos en la Casa de Pilatos, o el espléndido relieve con una procesión romana. En ese contexto, el Duque de Alcalá se mueve con las mismas pautas que Miquel Mai y don Diego Hurtado de Mendoza.

Pero lo que le hace único es la espectacularidad de las otras piezas de la colección. En primer lugar, las cuatro grandes estatuas del Patio principal de la Casa de Pilatos, dispuestas en sus ángulos, a semejanza de las del Palazzo

Farnese de Roma, resaltando todavía hoy las dos grandes estatuas de Minerva, una de las cuales, suprimidas actualmente las "restauraciones" de casco, maza y escudo, nos deja ver en todo su esplendor una excelente escultura griega del siglo V antes de Cristo. Pareja admiración merecen las estatuas sitas en la lonja del Jardín, mandada levantar expresamente por el Duque para tales fines, donde estatuas y bustos forman una decoración sin par. La anticofilia le lleva a adquirir el impresionante relieve helenístico de Leda y el cisne, primero en su género, y uno de los asuntos más tratados por los artistas del siglo XVI³⁵. Y, como era inevitable, en su colección se hallan numerosas obras contemporáneas al modo romano, cuando no copias específicas, como el trofeo militar, que reproduce uno de los paneles de la base de la Columna Trajana, o la figura de la ninfa dormida, en línea con la famosísima Cleopatra del Belvedere.

A partir de los conocimientos que hoy tenemos, el gusto por las estatuas antiguas de don Per Afán de Ribera parece ser único en la España de su época, como bien a las claras lo delata su gran colección. Su hermano don Fernando, heredero de sus bienes y sucesor de sus títulos, no prestó la menor atención a la gran colección, dejó buena parte de ella sin colocar, almacenada en la zona de las caballerizas, e incluso "treinta y cinco cajas de jaspes y antiguallas enviadas por el duque de Alcalá desde Nápoles para su casa" estaban todavía en 1573 en los almacenes de las atarazanas de Cartagena³⁶. Todavía más, el heredero de don Pedro pleiteó porque consideraba un demérito y un despilfarro las obras hechas en la Casa de Pilatos bajo la dirección de Benvenuto Tortello, y pretendió deshacer todo lo hecho; no vivió nunca en dicho palacio y lo acabó alquilando.

Lo extraordinario del comportamiento de don Per Afán en su pasión por las estatuas clásicas, adquiere mayor resalte cotejándolo con su contemporáneo en rango y riqueza don Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa. Este poderoso noble aragonés llegó a poseer una buena colección de obras de arte, colocando las antigüedades en su palacio de Zaragoza y su huerta de Bonavía, de manera similar a lo que hicieron el Duque de Alba don Fernando Alvarez de Toledo en Alba de Tormes y en Abadía, o don Luis Avila y Zúñiga, Marqués de Mirabel, en su palacio de dicho pueblo extremeño; pero lo mismo que ocurre con los nobles castellanos, tampoco conservamos las antiguallas del aragonés³⁷. Don Martín poseía antigüedades, pero su interés no iba por la escultura clásica, sino por la pintura, y más en particular los retratos, y apoyándose en su amigo el Obispo de Arras Antonio Perrenot de Granvela, dirige su gusto hacia el estilo de Antonio Moro³⁸. Del mundo flamenco traerá a dos artistas a Zaragoza para servirle, Roland Moys y Pablo Schepers³⁹. La deriva del gusto de don Martín no era la misma que la del Duque de Alcalá.

La relación del Duque de Villahermosa con la Antigüedad no tiene por punto fuerte la escultura, cuya acumulación no fue muy abundante; se centra fundamentalmente en inscripciones y medallas, es decir, en la epigrafía y numismática, en todo aquello referido a los aspectos históricos con los que complementar los proporcionados por los textos. Sus famosos Discursos de medallas y antigüedades, que quedaron manuscritos, confirman esta línea histórica y erudita, y no la pasión del coleccionista⁴⁰. El Duque de Villahermosa encaja en la senda de Antonio Agustín y sus investigaciones históricas, filológicas y numismáticas, confirmadas, tanto en su epistolario, como en su famosa obra sobre las medallas e inscripciones, imprescindible desde su aparición en 1587⁴¹.

Antonio Agustín es el gran espejo, en el que se refleja el interés de los españoles cultos hacia el mundo clásico. Filología, inscripciones, monedas y medallas son los objetos predilectos de colección del siglo XVI. Alguna vez entre ellos se despierta la curiosidad hacia el mundo prerromano, como le ocurrió a Ambrosio de Morales en noviembre de 1572 viendo un toro hallado hacía poco en Talavera la Vieja, hoy Talaveruela, que describe con elogio⁴². Pero todo ese volcarse hacia objetos y obras de arte de la Antigüedad es, sobre todas las cosas, formación erudita, más que coleccionismo. Antonio Agustín expresa esa postura de modo meridiano en sus famosos Diálogos. A la hora de definir una sutileza como es un coloso, lo hace de forma impecable: "Yo entiendo por colosso una estatua grande como de un gigante..... y he oydo que los antiguos hazían las estatuas de los hombres como ellos eran, y las de los héroes como son Achilles y Héctor y Eneas un tercio mayores y las de los dioses doblado mayores"⁴³. Plantea los problemas que en ese momento se discuten sobre localizaciones, como el Foro Trajano, añadiendo "se cree que estaua cerca de la coluna de Traiano, la qual es una de las mejores antiguallas de Roma: y poco ha que se ha publicado un libro de los debuxos que hai en ella, que es cossa mucho de ver, y hala declarado frai Alonso Chacón hombre curioso y diligente"⁴⁴. Pero como buena autoridad de la Iglesia y de un espíritu militante muy activo, no tiene empacho de establecer de inmediato un parangón entre la Columna Trajana y otra que considera todavía superior: la columna donde Cristo fue azotado⁴⁵. Con sutil ironía desarbola las fantasías de los jeroglíficos de Horapollo y de Pierio Valeriano⁴⁶; y a la hora de explicar la gran actividad anticuaría de Pirro Ligorio, Jacopo Strada, Enea Vico y Humberto Golzio y la abundancia y éxitos de sus respectivas publicaciones, señala socarrón, como filólogo consumado: "Ayúdanse del trabajo de otros, y con debuxar bien con el pinzel, hazen otro tanto con la pluma"⁴⁷.

El interés por el arte, y con él, por el coleccionismo artístico, se da de forma muy limitada en la España del siglo XVI, aunque haya personas que demuestren un gran interés por el universo artístico, como fue el caso de Ambrosio de Morales o Alvar Morales de Castro, lector recurrente de las *Vite de* Giorgio Vasari o del mismo Benito Arias Montano, constante frecuentador de los ambientes artísticos de Italia y Flandes, como lo refleja su correspondencia y lo cuenta Juan Verzosa en su epístola a Cristóbal Plantino⁴⁸. El gusto por coleccionar es fundamentalmente en gléptica y monedas, y notable cantidad de españoles pusieron sus rostros en medallas, siendo muchas veces dichos objetos los únicos testimonios que nos quedan de sus retratos. Son los monetarios el corazón del coleccionismo español de antigüedades del siglo XVI, afectando, tanto a los estamentos más elevados, ricos y poderosos, empezando por los mismos reyes, como a aquellas otras personas de medianos y escasos recursos, pero que con paciencia y módicos desembolsos, podían acabar formando una colección discreta. Una buena prueba de ello es la colección numismática que llegó a reunir el Secretario de Felipe II Mateo Vázquez, virtuoso navegante de las más procelosas y sucias aguas de la política de la Corte de Felipe II, pero que nunca mostró especiales inclinaciones por el arte y las antigüedades⁴⁹.

En este contexto, la figura de Felipe II adquiere especial relevancia. Fue un Rey con interés por el arte, gastó grandes sumas de dinero en piezas artísticas y todavía mayores en hacer edificios, estando a la cabeza de todos los reyes de España en estos menesteres. Esta pasión, ya resaltada por sus contemporáneos, harán del Rey Católico el cliente más importante y cotizado de la segunda mitad del siglo XVI. Felipe II tendrá a su servicio una gran pléyade de artistas, a los que pagará salario y gajes como servidores, y la gran lista de nóminas que aparece en la Contaduría es algo nunca visto anteriormente en España. Hubo artífices que lo fueron de su padre el Emperador, como Tiziano o León Leoni, por citar los más emblemáticos, pero su número es minúsculo en comparación con los que contrató su hijo.

La poderosísima sombra de Tiziano, y el estado en que se encuentran hoy las colecciones reales tras las catástrofes sin número padecidas, permiten afirmar, que si descontamos la arquitectura, tapices y pinturas son los productos predilectos del Monarca Católico, reforzándose tales asertos con los estudios hechos precisamente en esos campos⁵⁰. La pasión por la pintura de Felipe II era bien conocida por todos sus contemporáneos, y ello se ve perfectamente en dos situaciones extremas y por completo distintas. El 21 de enero de 1574, Guzmán de Silva escribía a Felipe II desde Venecia, hablando por vez primera del pintor Jacopo Bassano, “que en lo que toca a pintar al natural animales y otras cosas es muy estima-

do”, y le remite un cuadro “de la historia de Job, el qual embio a V. Mgd. porque es una de las cosas mejores que él a hecho, para que vea V. Mgd. su manera de pintar”⁵¹. En 1578, Felipe II condonó por doce años el pago de tributos a la arruinada Lovaina a causa de una peste espantosa; en agradecimiento la ciudad le regaló en 1588 la conocida Virgen de Lovaina de Bernard van Orley, hoy en el Museo del Prado. Los regalos de pinturas proseguirán: unos de calculada gentileza, como la acuarela de Giulio Romano con la representación de la partida de los cónsules romanos a la guerra, que le hace Vespasiano Gonzaga el 1 de julio de 1577⁵²; otros forzosos, como la desaparecida copia de la Cena de Leonardo, que la Catedral de Valencia hubo de entregar al Monarca, el cual la colocó en el Refectorio del Colegio del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial.

En contraste con todo ello, Felipe II no parece tener mucha inclinación por la escultura. En la correspondencia del Rey y de sus ministros apenas si hay referencias a escultores, estatuas y relieves, en oposición a las constantes alusiones a pintores y cuadros. Incluso las fuentes italianas suelen aludir a obras pictóricas y dibujos, como lo hace Armenini. Todo ello ha dado pie a considerar que a Felipe II no le gustaba la escultura⁵³. Una opinión tan tajante no se compadece con la abundancia de piezas escultóricas que tenía, y mucho menos con el descomunal esfuerzo escultórico que representaron las obras del retablo mayor, custodia y grupos sepulcrales de la capilla mayor del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, la empresa escultórica más grande y cara de todo el siglo XVI europeo, que además se lleva a cabo de principio a fin. Lo que sí es incontestable, es la preferencia que el Rey Prudente siempre tuvo hacia la pintura con respecto a la escultura, y esa peculiaridad se la dice de forma tajante el Cardenal Granvela a su protegido y amigo León Leoni, en los malos momentos de la guerra con Enrique II de Francia y la prisión de Pompeo en Valladolid por la Inquisición⁵⁴.

Desde 1556 León Leoni lo único que hizo fue quejarse e incumplir todos los compromisos que tenía con la familia imperial. Ni acababa nunca sus obras, ni cumplía las obligaciones que, como servidor a sueldo, tenía contraídas con Carlos y Felipe. Difícilmente con esos precedentes, y mucho más en medio de una guerra feroz y sin dinero, Felipe II iba a prestar atención a la vieja idea de Leoni y de Ferrante Gonzaga de hacer una estatua ecuestre del César. Leoni buscó otros caminos que, como de costumbre, nunca coincidían con los del Monarca Católico, y será su hijo Pompeo, muchos años después, quien vuelva a poner a su padre a trabajar para el Rey Prudente.

Estos principios tan poco brillantes para la escultura tienen razones muy específicas. Desechada la estatua de bronce de Carlos V a caballo, se presentó una nueva

oportunidad de hacer una obra escultórica con motivo de la tumba del Emperador, fallecido en 1558. Nos consta que Guglielmo della Porta envió diseños, y que León Leoni se comprometió incluso hasta obtener un proyecto del mismísimo Miguel Ángel. La respuesta fue lapidaria: nada de lo propuesto coincidía, ni con la voluntad del Emperador, ni con los deseos del Rey, quedando todas las propuestas italianas desechadas⁵⁵. Lo presentado no se adecuaba a la función, en una palabra, no había decoro en los proyectos. Y es eso, no el gusto por la escultura, lo que hace naufragar a León Leoni y a Guglielmo della Porta. Y esa falta de concordancia decorosa entre Leoni y Felipe II la compartía también Jácome Trezzo, cuando labrando las estatuas de bronce del retablo escurialense, temía que el aretino acabara haciendo dioses gentiles y no santos.

Las estatuas tenían su sitio y su función; en el caso de las esculturas clásicas, o modernas "all'antica", también tenían su lugar determinado en el siglo XVI: los jardines y las bibliotecas. Precisamente, cuando Páez de Castro propuso al Rey Prudente la creación de una Biblioteca Real y pública, que debería asentarse en Valladolid, "assí porque V. M. reside allí muchas veces, como por la Audiencia Real, y Universidad, y Colegios, y Monesterios, y frecuencia de todas Naciones", entre las características que debía tener, a modo de las de la Antigüedad, eran estatuas de todo tipo de materiales y retratos de hombres ilustres de la mejor calidad, igualmente "algunas antiguallas principales, que suelen tenerse en mucho", a las que se sumarían "vasos y urnas antiguos de Griegos, y Romanos, que también se pueden contar por antiguallas"⁵⁶.

Dentro de los parámetros del decoro y del uso es como se puede empezar a entender las relaciones de Felipe II con la escultura. Si Granvela ya captó con su ojo perspicaz las preferencias del Rey por la pintura con respecto a la escultura, también advirtió y se lo dijo a su protegido León Leoni, que Felipe en esos momentos está volcado en la arquitectura y la pintura, pero que, seguramente después necesitará la escultura. Y no se equivocó en el juicio.

Cuando el Rey volvió a España en 1559, de inmediato comenzó a poner en marcha una enorme actividad en las casas y sitios reales, para acondicionarlos a su modo de vivir. Percatándose de sus necesidades, el Cardenal de Montepulciano Giovanni Ricci, empleando una vez más la diplomacia del regalo de obras de arte, en la que no tenía par, le enviará desde Roma, el 14 diciembre de 1561, un rico presente formado por doce bustos marmóreos de emperadores, sacados de ejemplares antiguos, "per mano di uno de più eccellenti scultori che sia in questa Città", a los que se unirá otro busto del Emperador Carlos V; una estatua en bronce del Espinario, "tragettata qui da una che é nel Campidoglio, delle più rare anti-

chità di Roma, la quale sta in atto di cavarsi una spina del piede", y que será conocida en España como "Rodriguillo"; tres mesas de mármoles brocateles o, como las llama el Cardenal Ricci, "tre tavole comesse di varie pietre molto belle et vague", a las que se adjuntaba un escritorio único en su género, descrito como "uno studio lavorato a Zimino, ch'io credo che non se ne sia visto un altro a i tempi nostri fatto di questa maniera". El conjunto de regalos incluía un espléndido cuadro de Girolamo Muziano con el tema de la resurrección de la hija de Jairo. A mayor abundamiento, con los regalos fueron a España, remitidos y pagados por el Cardenal, los escultores Juan Antonio Sormano y Juan Bautista Bonanone, que de inmediato entrarán a formar parte de los escultores reales a sueldo⁵⁷.

Felipe II contestó agradecido al Cardenal Ricci, y a los pocos años, tras la muerte de Pío IV, volcará todo su esfuerzo para que fuese papa, y a punto estuvo de conseguirlo. Respecto a los objetos regalados, el cuadro de Muziano lo envió al Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial en abril de 1574, y de él hace una referencia fray José de Sigüenza⁵⁸. De los muebles preciosos no tenemos actualmente pistas de su recorrido y paradero. En cuanto a los bustos de los emperadores, aparecen de continuo referenciados en los inventarios, y son piezas de primer orden de la gran colección escultórica del Rey Prudente, que en gran medida se encuentra en el Museo del Prado. En cuanto al Espinario, actualmente es la figura central de la Fuente de las Arpías del Jardín de la Isla de Aranjuez⁵⁹.

Felipe II atesora las piezas de escultura que llegan a su poder, y eso que los bustos de los doce emperadores eran copias modernas de originales antiguos. El Rey no desecha nada, pero no parece encontrar el lugar en donde colocarlas. Esa falta de adecuación le fuerza a tener almacenadas las obras de escultura, tanto los bustos de los emperadores, como el Espinario y la galería de estatuas de la real familia de León y Pompeo Leoni, junto con otras piezas de muy variada especie, y buena parte de ellas esculturas clásicas. Cuando halla la ocasión, como fue el caso del jardín del Rey de Aranjuez, dispondrá de piezas de escultura para adornar aquel espacio. ¿Pero qué hacer con la galería de retratos de la familia? ¿Donde situar al grupo de Carlos V dominando al Furor? No era tarea fácil dar un uso y un sentido a dichas obras. Para colmo, en el Alcázar no parece que se proyectara nunca, ni un *Antiquarium* al modo de la Residenz de Munich, que acogiese a un gran número de retratos y estatuas clásicas, ni tampoco una galería apoteósica de escultura, donde situar las impresionantes figuras de los Leoni. La única galería que concibió Felipe II fue la de retratos del Palacio del Pardo, y era de pintura.

De todas formas, desde el principio de su reinado, Felipe II se ganó el honroso título de ser un monarca muy

inclinado a las artes y protector de los artistas; y esto era tan patente entre sus súbditos españoles, que en 1573 el alguacil de las armadas de Málaga, Alonso Delgado de Mata, escribe al Rey dándole cuenta, de que en las atarazanas de Cartagena hay de treinta y cinco a cuarenta cajas de jaspes y antigüedades que fueron del Duque de Alcalá, remitidas desde Nápoles y que bien podían ser de su interés. El Rey dispuso que el asunto lo trataran el Conde de Chinchón y Juan de Herrera, ignorando cual fue su resolución⁶⁰.

Desde 1567 Felipe II comenzó a interesarse por la forma que habrían de tener los sepulcros reales del Escorial, y con ello por la escultura. Se piden informes al archivero y humanista de la embajada española en Roma Juan Verzosa, el cual elogia la tumba miguelangelesca de Julio II en San Pietro in Vincoli, la del Marqués de Mariñán en la Catedral de Milán, debida a León Leoni, y la de Paulo III de Guglielmo della Porta en San Pedro, de la que no tiene muy buena opinión. En 1572 Benito Arias Montano se desplaza a Roma con motivo del asunto de la Biblia Regia, entra en contacto con Guglielmo della Porta y lo recomienda a Felipe II, para que lo emplee en el ornato escultórico del Monasterio de San Lorenzo el Real. En esas mismas fechas, el referendario apostólico Gonzalo Venegas, entre otras muchas extravagancias, sugiere a Felipe II que adquiera un tabernáculo a medio hacer de Miguel Angel, que está en poder de Giacomo del Duca, y que puede servir para el retablo mayor escurialense⁶¹.

Esas gestiones encadenadas, unidas a las cálidas palabras de Arias Montano sobre Guglielmo della Porta y su virtuosismo naturalista a la antigua, las constantes indagaciones filipinas buscando pintores y pinturas, en lo que cada vez gastaba más y más dinero, y la divulgación prestigiosa por toda Italia de la obra escurialense, debida en grandísima medida a las trazas para la Basílica, pedidas a los artífices más prestigiosos de la península y expuestas en Roma con asistencia del Papa Gregorio XIII y todo el cuerpo diplomático, dan lugar a que desde Italia se piense que Felipe II tiene interés por la escultura, y comienzan las ofertas de obras y artistas para el Monasterio de San Lorenzo el Real.

Durante la década de los setenta e incluso posteriormente, a Felipe II se le hicieron diferentes ofertas para el ornato del monasterio escurialense. Posiblemente se lleven el mérito de las más peregrinas las sugerencias del referendario Gonzalo Venegas, que todavía hoy causan perplejidad por sus ocurrencias y disparates. Y lo mismo que ocurriera con los proyectos italianos para la tumba imperial, no tenían presente la importancia de la conveniencia y decoro que pretendía Felipe II en su obra escurialense. Desde Italia, Felipe II era visto como un gran mecenas y San Lorenzo el Real como el lugar por antonomasia que necesitaba alhajarse. Y en este contexto hay que incluir una de las ofertas más suculentas y especta-

culares del mercado artístico italiano de su siglo.

El 19 de junio de 1578 Jerónimo Mahapica escribe desde Nápoles al Doctor Milio, residente en Madrid, comunicándole que conoce y tiene amistad con un caballero y canónigo de San Giovanni in Laterano de Roma llamado Orazio Muti, “el qual tiene muchas estatuas antiguas de marmol, las mejores de quantas ay en Roma y en el Mundo y son cosas dignas para la Yglesia y estudio de Sanct Lorencio el Real”. Dichas obras “cierto fueran grande ornamento de aquella real casa, como ella lo merece”. Muti las ofrece a Felipe II sin poner precio, contentándose con un cargo u oficio en alguno de los estados de Italia con el que vivir con dignidad. El citado Muti es un experto en antigüedades y en obras de arte y vive del comercio artístico y está dispuesto a ponerse al servicio del Rey Prudente en ese particular. Mahapica insiste mucho en que Milio informe al Rey a través de Mateo Vázquez y que se de prisa en las resoluciones, advirtiendo que “yo he uisto al Escorial no creo que por ornamento del y con poco enteres podria Su Magd. tener cosas mas principales destas”. A la misiva le acompaña una relación impresionante de obras, que los peritos tasan en la exorbitante suma de más de veinte mil escudos⁶².

Según establece la relación, la citada colección la componían doscientas ochenta estatuas, noventa cuadros y treinta dibujos, cien anillos de oro con elementos incrustados, cincuenta camafeos, mil medallas de plata y otras tantas de bronce, además de inscripciones, columnas y múltiples objetos muebles, así como toda una gama de curiosidades para gabinetes. Desgraciadamente la relación no especifica nada de los cuadros, tan sólo alude a su tamaño, pero es más explícita en las estatuas. Todas son de tipo clásico, y a buen seguro que muchas, o la mayoría, antiguas. Su temática corresponde a la Antigüedad, no siéndolo un busto de Miguel Angel y dos estatuas, un profeta y una Santa Catalina. La galería de personajes clásicos abarca el mundo griego y romano, con dioses, seres mitológicos y alegorías. La colección la forman fundamentalmente retratos de hombres y mujeres ilustres de la Antigüedad, así como personajes históricos señalados, literatos, historiadores, filósofos, y ocupando un lugar estelar los emperadores romanos, sus mujeres y familiares. Con esa colección se podía formar un *fabuloso Antiquarium* de difícil parangón.

El propietario de la colección era Orazio Muti, un curioso personaje dedicado al suculento comercio artístico de antigüedades y objetos modernos. Muti era familiar del gran coleccionista de antigüedades Girolamo Garimberto, pues su hermana estaba casada con un sobrino del famoso obispo, del cual será heredero⁶³. Por todo ello, y como experto en antigüedades y objetos de arte, intervino en la almoneda de la colección de Garimberto al morir éste en 1575. Ofrecerá piezas a Alberto V de

Baviera en 1576, e igualmente al Duque de Saboya Manuel Filiberto. La oferta de 1578 hecha a Felipe II, creemos que era la colección del famoso obispo, o parte de ella, que estaba depositada en el Palacio Gaddi de Montecitorio en Roma, y de la que habla Juan Verzosa en la epístola latina que dirigió al famoso obispo anticuario.

Jerónimo Mahapica sabía el enorme valor de la colección ofrecida y la ocasión única que se presentaba, por la calidad de la misma y por su precio; propone que se adquiriera y como conoce el Monasterio del Escorial, considera que dicha colección sería una presea de inapreciable valor que daría un lustre infinito a la flamante fundación de Felipe II. Era una apuesta sin condiciones por la Antigüedad y el Humanismo en su grado más avanzado del siglo XVI romano.

Pero aquello no concordaba con lo que quería Felipe II. San Lorenzo el Real del Escorial era un monasterio

habitado por frailes, en donde se estudiaba la más rancia tradición sapiencial escolástica, y donde los *studia humanitatis* ocupaban un lugar residual, cuando no se los ignoraba en beneficio del *trivium* y el *quadrivium*. Y en esas coordenadas apunta Mateo Vázquez al Rey, que dicha colección “parece mas para casa de campo, que para monasterio”, a lo que Felipe II asiente y la rechaza⁶⁴. La idea decorosa del Rey Prudente, que asentaba las estatuas clásicas en bibliotecas y jardines, no podía permitir que una colección de antigüedades paganas tuviese su sede en un lugar que pretendía repristinar con todo su esplendor la vida monástica. Aquello era demasiado indecoroso. Las estatuas clásicas no cabían en el Monasterio escorialense, ni siquiera en la Biblioteca. Todo un símbolo de lo raquíico que fue el Humanismo en España.

NOTAS

¹ G. VASARI.- *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. VI. pp. 145-146. Florencia, 1906. Edición facsimil, Florencia, 1973. P. P. Bober, R. O. Rubinstein.- *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. pp. 152-155. Londres, 1986.

² S. BÉGUIN, J. COX-REARICK (eds.).- *La Collection de Francois Ier*. París, 1972. F. HASKELL, N. PENNY.- *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500-1900*. New Haven-Londres, 1981. Edición española *El Gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. pp. 19-24. Madrid, 1990. E. BOURASSIN.- *François Ier. Le roi et le mecene*. París, 1997.

³ J. VON SCHLOSSER.- *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. (1908). pp. 38-51. Madrid, 1988. E. SCHEICHER.- *Die Kunst und Wunderkammern der Habsburger*. Viena-Munich-Zurich, 1979. A. LUGLI.- *Naturalia et Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milán, 1983.

⁴ G. DE BAEZA.- “Vida de el famoso caballero don Hugo de Moncada. Colegida de graves autores, por Gaspar de Baeza, Abogado de la Real Chancillería de Granada. Dirigida a la Ilustrísima y muy Excelente Señora doña Anna Cabrera, Duquesa de Medina, Condesa de Mófica, de Melgar y Ossona, Vizcondesa de Cabrera y Bas, en el Principado de Cataluña, Señora de las villas de Alcamo, Cacamo y Calatafimia en el Reino de Sicilia.....”. *CODOIN*. XXIV. pp. 28-29. Madrid, 1854. Carlos VIII de Francia entró en Roma el 24 de diciembre de 1494, donde negoció con Alejandro VI y salió camino de Nápoles el 28 de enero de 1495. Durante ese tiempo escribe Gonzalo de Baeza: “Don Hugo de Moncada (habiendo visto en Roma las ruinas de edificios maravillosos, memoria de la antigua felicidad y admirables triunfos de los romanos) despidiose del Papa, y en compañía del cardenal César Borja, su hijo, siguió el campo de el Rey de Francia; el cual saliendo de Roma partió el ejército en dos partes, y entró en el reino de Nápoles por dos caminos diferentes”.

⁵ [Carta sin fecha, ni dirección, escrita desde Roma después del 18 de abril de 1536 por alguien que no consta]

Señor:

hazer particular noticia del triumpho que se hizo en Roma a la entrada de Su Mgt. sería prolixidad dexarlo he para otros coronistas que lo an estampado. Solamente dire que todos los dias de la Semana Sancta Su Mgt. se exercito en andar estaciones y ver reliquias estas y otras obras meritorias / y las tardes en visitar algunas señoras illustres y en ver antiguallas y otras cosas en que los sotiles ingenios recrean y toman delectacion. Las siete yglesias andubo parte a pie parte a caualllo sin armas ni gente de guerra con fasta cinco o seys de sus primados de la manera que las acostumbra a andar un obispo. Las señoras que visito fueron la nuera del papa y la señora doña Juana de Aragon que es bellissima criatura y con cada una dellas fue combidado un día todos los myradores tanto el pueblo romano como la moltitud fueron llenos de admiration y contentamiento ansi de su magnanimidad y humanidad dulces abdiencias y gratiosas respuestas y tambien en ver que estando dentro de Roma tanto numero de soldados y una corte de muchedumbre de gente eran honestos y bien reglados como si estubieran en un monesterio de religiosos.

I.V.D.J. Envío 48

A. RODRIGUEZ VILLA.- “El Emperador Carlos V y su Corte (1522-1539). Cartas de Martín de Salinas”. *B.R.A.H.* XLV. 1904. pag. 129. Martín de Salinas al Rey don Fernando. Roma, 22 abril 1536. La audiencia le fue dada tarde, porque S. M. había andado a visitar parte de las antiguallas desta cibdad aquel día; y así fue una hora de noche cuando le fue a hablar. pp. 133-134. Martín de Salinas al Secretario Castillejo. Roma, 22 abril 1536. Martín de Salinas describe la ceremonia de la misa del Domingo de Pascua, celebrada en la Basílica de San Pedro, a la que asistió Carlos V vesti-

- do de Emperador y la ofició el Papa Paulo III. pag. 134. El sábado de Pascua, después de comer, S. M. visitó las siete iglesias, llevando consigo hasta veinte caballeros, sin guarda ni otra persona alguna; y juntamente hubo lugar de ver mucha parte desta ciudad, no embargante que otras dos veces había S. M. cabalgado: la primera fue a visitar la muger del Sr. Ascanio Coluna y parte de las antiguallas; y la segunda vez fue a ver la muger del Sr. Pero Luis, que al presente canta su gallo; y a S. M. no le quedó cosa por hacer de cumplimento y visitación, yendo por Roma de la manera susodicha.
- 6 C. VILLALÓN.- *Ingenios comparación entre lo antiguo y lo presente*. Valladolid, 1539. Edición de M. Serrano y Sanz. pp. 152-153. Madrid, 1898.
- 7 A. BUSTAMANTE GARCÍA.- "Valladolid y la Corte Imperial", en M. J. Redondo Cantera, M. A. Zalama (Coord.).- *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*. pp. 129-164. Salamanca, 2000.
- 8 F. HASKELL, N. PENNY.- *El Gusto y el arte de la Antigüedad*. pag. 23. M. Estella.- "Las cuentas del Tesorero Roger Patié y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez". *A.E.A.* 295. 2001. pp. 239-256.
- 9 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.- *Fuentes literarias para la Historia del Arte español. I. Siglo XVI*. pp. 291-292. Madrid, 1923. Diego de Villalta dice textualmente: "De nuestros españoles se an preciado señaladamente tres grandes personajes y de altos yngenios de recoger assi muchas statuas antiguas, con mucho cuidado, costa y diligencia. El primero de todos fue don Diego de Mendoça hermano del marqués de Mondéjar que siendo Embaxador en Roma recogio casi cinquenta statuas antiguas de las más excellentes que pudo aver en el mundo, entre ellas ay una estatua de Homero y otra de Júpiter Capitolino y otras tales. Están agora todas estas statuas en poder del Rey don Philippe nro. señor que aun no creo a ordenado donde se an de poner. El segundo fue don Luis de Avila de la cámara del Emperador Carlos Quinto comendador mayor de Alcántara y marqués de Miravel juntó este gran cavallero algunas statuas y muchas antiguallas en el maravilloso jardín pensil que hizo en Plasencia en las cassas de aquel marquésado. Entre las otras está la statua del niño Juliano con un paxarito en la mano y una culebra que por una parra está acechando al paxarillo, toda es admirable scultura celebrada allí con seis y ocho versos tan antiguos como la statua, que fue hallada en Mérida. El postrero fue el duque de Alcalá don Per Afán de Ribera que siendo vvrrey de Nápoles embió de allí y de toda Ytalia muchas y excellentes statuas que se veen agora en Seuilla en sus muy ricas cassas que llaman del marqués de Tarifa. Muchas ay cierto que nunca acaban los grandes sculptores de celebrarlas y admirarse dellas, y entre todas es muy insigne el gran colosso de la Alegría que en sólo el rostro sin ninguna ynsignia muestra cuya es la figura".
- 10 J. GARRIGA I RIERA.- "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de virtuts de la "Col.leccio" de Miquel Mai". *D'Art.* 15. 1989. pp. 135-166, especialmente pp. 140-141 para el retrato.
- 11 J. GARRIGA I RIERA.- "Relleus renaixentistes" pp. 137-139.
- 12 J. GARRIGA I RIERA.- "Relleus renaixentistes", pag. 137. E. García Chico.- *Valladolid. papeletas de Historia y Arte*, pp. 101-103. Valladolid, 1958. A. Bustamante García.- "Apuntes sobre el gusto español del Renacimiento". *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*. pag. 714. Valladolid, 1995.
- 13 J. GARRIGA I RIERA.- "Relleus renaixentistes", pag. 139.
- 14 A. DURAN I SANPERE.- *Barcelona i la seva història*. 3. pp. 348-361. Barcelona, 1975. M. Bataillon.- *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Segunda edición corregida y aumentada. pp. 317-318, 405, 431. México, 1966.
- 15 A. GONZÁLEZ PALENCIA, E. Mele.- *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*. 3 vols. Madrid, 1941-1943. E. Spirakovsky.- *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza*. Austin, 1970.
- 16 "Cartas de D. Diego Hurtado de Mendoza al Cardenal Granvela (1548-1551)". *R.A.B.M.* III. 1899. pp. 612-613. El Morellón al que se refiere don Diego, es el medallista Morillón, que estuvo al servicio del Cardenal Granvela.
- 17 *ibidem*. pp. 615-617.
- 18 *ibidem*. pp. 618-619.
- 19 Lo que valen los bienes con que Su mgd. se a quedado de los de don Diego de Mendoça y lo que falta por cobrar de la dha hazienda y por cumplir de su testamento es lo siguiente.
Los bienes con que su mgd. se a quedado se an tasado en lo siguiente.
Dos espinelas de Cerez y Adriano puestas en dos sortijas que estan en poder de Viruiesca / y cargadas en la quenta que de su officio las taso Jacobo de Trezzo en mill dcs. 375.000
Sortijas, piedras esculpidas antiguallas pinturas figuras de marmol y otras cosas con que su mgd. se a quedado que estan en poder de Viruiesca y cargadas en la quenta de su officio se an tasado en 2.488.447 mrs. 2.488.447
La libreria que quedo del dho don Diego y se puso con la del monasterio de Sant Lorenço. Se presupone que podria valer veyntemyll ducados aunque don Diego la estimaba en mas de cinquentamill y en cierto partido que en su vida trato con la yglesia de Toledo acerca de dar (a) aquella yglesia la dha libreria se le offrescio por ella ynteres de mas de treyntamill ducados. 7.500.000
[Después de multitud de cuentas, deudas, atrasos y pleitos, que no vienen al caso]
Ymporta para su mgd. la herencia de don Diego 10.541.777 mrs. / En Madrid 12 hebrero 1579
I.V.D.J. Envío 40
- 20 A. BUSTAMANTE GARCÍA.- "Datos sobre el gusto español, del siglo XVI". *A.E.A.* 271, 1995. pp. 305 y 307.
- 21 "Carta del Cardenal de Carpi al Obispo de Arras". *R.A.B.M.* IX. 1905. pp. 273-278. En la pag. 278, escribe el Cardenal: "Roma, 18 diciembre 1550. Questo anno e assa fortunato nel ritrovare enticaglie, per cio che molte imagini de philosophi, poeti et oratori son comparse, et io per bona sorte mi truovo la di Euripide, bellissima sopra modo, con le lettere soprascritti del nome, a tal che chi ha l'humore in anticaglie, corre a vederla; et tutto questo dico io a V. S. allegrandomene con lei, poiche l'è piaciuto farmi sapere che la si contenta esser posta al libro de quelli che si confessano per peccatori in tale humore, del quale godendo io infinitamente, offeriscole per sin da hora una testa di Socrate assai rara, et questa oltre in patto et obligatione che prima le havevo fatto".
- 22 A. BUSTAMANTE GARCÍA.- "Datos", pp. 304-305. Respecto a la relación de Granvela con los artistas, son esenciales E. Plon.- *Les maitres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*. Paris, 1887. B. Beinert.- "Carlos V en Mühlberg", de Tiziano. Una carta desconocida del pintor alemán Christoph Amberger". *A.E.A.* 73, 1946. pp. 1-17. M. Van Durme.-

El Cardenal Granvela (1517-1586). Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II. Barcelona, 1957. *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle.* Tiziano, Giovan Battista Mantovano, Primaticcio, Giovanni Paolo Poggini, ed altri. *Appendice. Documenti tizianeschi inediti tratti dall'Archivio Generale di Simancas.* Madrid, 1977. A. Bustamante García.- "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (I)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte U.A.M.* V, 1993. pp. 41-57. idem.- "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (II)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte U.A.M.* VI, 1994, pp. 159-177. A. Pérez de Tudela.- "Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el Obispo de Arras y Leone Leoni". *A.E.A.* 291. 2000. pp. 249-266.

- ²³ A. PAZ. Y MELIA.- "Carta de Juan Antonio de Tassis al Cardenal Granvela". *R.A.B.M.* III. 1899. pag. 434. "Don Juan Antonio de Tassis a Granvela. Roma, 6 febrero 1552. Yo he enviado a V. S. dos Romas y agora se da las colores a algunas de la misma ympresion, y dellas embiare a V. S. una, que son muy vistosas; el que a hecho esta, que se llama Messer Pirro [Pirro Ligorio], a debuxado el Circo Flaminio, que presto sera ynprimido, y le enbiare a V. S., y ansimismo el Circo maximo y este mismo maestro a debuxado la Roma antigua con sus treze regiones, y con sus montañas, y con los nombres de los palacios y hedificios principales, y agora se entalla, y agora comiença a hazer la tabla de la Italia". E. MANDOWSKY, C. MITCHELL.- *Pirro Ligorio's Roman Antiquities.* Londres, 1963. R. W. Gaston.- *Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian.* Milán, 1988.
- ²⁴ C. ROBERTSON.- *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese. Patron of the Arts.* New Haven-Londres, 1992.
- ²⁵ *Ioannis Verzosae Caesaraugustani. Epistolarum Libri IIII.* Panhormi. MDLXXV. [Colofón] Panhormi. Apud Reuerendum Dominum Ioannem de Mayda. MDLXXVII. Hay edición moderna *Clásicos Españoles. II. Epístolas de Juan Verzosa.* Estudio, traducción y notas de José López de Toro. CSIC. Madrid, 1945. Por comodidad del lector, citamos por esta última edición.
- ²⁶ J. VERZOSA.- *Epístolas.* pp. 132-133.

AD THOMAM CABALLERIUM

Tu legis et Romae servas analecta vetusrae
 Ingeniose Caballeri: si parva lucernae
 Particula attritae, strigilis si dimidiata
 Contigerit: modo non, inventis oscula figis:
 Ut nato pater incolumi. Si fortè reperta
 Materia è quavis sit imago pulchra: triumphas
 Invertisque arcam: prisci qui Consulis, aut qui
 Caesaris Augusti vultus ostendet in auro:
 Sectaris bummum: Bigas regis atque Quadrigas
 Argento decurrentes: externaque laudas:
 Quae vel Ulyssippo, praeclara vel Hispalis, Indis
 Huc transmisit ab Hesperiiis haec: illa ab Eois.
 Nil rarum est, quò non aciem mentemque reflectas:
 Quod non agnoscas: quod non rimeris: emasque
 Quantivis neque permutas id censibus ullis:
 Secretis simulatque adytis, arcisque politis
 Inclusum, populi plausus nostrosque recepit:
 Nec statuis aliis, nec gratia tanta lapillis.
 Succenses Cosmo et Proregi Parthenopaeo:
 Aera quod exportant ac Marmora: frangere raudus
 Audeat in Pacis si vel Farnesius unum:
 Indignam exclamas, et rem non esse ferendam.
 Te stant quinetiam lites rixaeque sequestro
 De vicis, et de domibus: de Tybridis auctu
 Nullus agit, cui sic assentiar: est tibi Orestes,
 Causam esse adversos qui pugnat ad Ostia ventos.
 Nunc in rupe tuis Tarpeia civibus aedes
 Ex Tiburtino propera attollere saxo,
 Alter Vitruvius: quid Vitruvius? Bonarotus,
 Ut quicquid struis, ac moliris: et udique cogis:
 Completo orbe suo maiorum corruiat instar.

A TOMAS D' CABALIERI

Con suma habilidad buscas y guardas
 de la Roma vetusta los fragmentos.
 Si un pedazo de lámpara o el mango
 de un cepillo te encuentras, cariñosos
 besos le das, como besara al hijo
 el padre que lo ve tomar incólume.
 Si una imagen hermosa se descubre
 - sea cual fuere su materia - bates
 palmas de triunfo, y se te queda el arca
 vacía hasta alcanzarla. Con ahinco
 persigues las monedas que de un Cónsul
 o de César Augusto las efigies
 acuñadas en oro, representen.
 o las que bigas o cuadrigas tengan

por su campo de plata galopando;
 y tejes el elogio del impulso
 que a la ilustre Sevilla y a Lisboa
 movió para llevar sangre y espíritu
 a las Indias remotas: desde Hesperia
 del Betis la ciudad, y desde Oriente
 a la bella Lisboa. No hay objeto
 raro y valioso en el que tú no claves
 de tu agudo intelecto las saetas,
 que no registres o que no conozcas,
 que no compres al precio que te plazca
 o cambies por un censo. De vitrinas
 seguras y de artísticos arcones
 en el fondo reciben de la gente
 la admiración y nuestro aplauso férvido.
 Jamás en suerte cupo a otras estatuas
 ni a otras piedras tal gaje y beneficio.
 Te irritas contra Cosme y el Virrey
 de Nápoles, que mármoles y bronzes
 exportan; o si tiene la osadía
 Farnesio de arrancar algún pedazo
 del ara de la Paz, airado ruges,
 diciendo que es un hecho intolerable.
 Como árbitro intervienes en las luchas
 y pleitos de los barrios y las casas,
 y no hay quien, como a tí, mi asentimiento
 yo preste en las materias relativas
 a los desbordamientos tiberinos.
 Un Orestes tú tienes que se empeña
 en afirmar que los motivos de esto
 son los vientos del río a la corriente
 contrarios, que se agolpan en la misma
 unión del Tíber con el mar salado.
 Ahora prisa te das sobre la roca
 Tarpeya a levantar amplia morada
 para tus ciudadanos, con las piedras
 que de Tivoli traes, nuevo Vitruvio.
 Mas, ¿qué digo Vitruvio? Miguel Angel
 De modo que lo que haces o proyectas,
 elementos de acá y de allá tomando,
 acabado resulta en el conjunto
 de pretérito siglo auténtica obra.

27 C. M. BROWN, A. M. LORENZONI.- *Our accustomed discourse on the Antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto: Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*. 1993.

28 S. DESWARTE-ROSA.- "Le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano". *La Villa Médicis*. Vol. 2. pp. 111-169. Roma, 1991. idem.- "Le décor de la villa Ricci". *La Villa Médicis*. Vol 2. pp. 531-538. Roma, 1991.

29 J. VERZOSA.- *Epístolas*. pp. 100-101.

AD HIERONIMUM GARIMBERTUM

Unde Garimberte est, studiis satis integra nostris
 Ut nunquam ratio compareat? ipse coemptis
 Tercentum statuis nondum stas: nec tibi mentem
 Marmora, nec satient aera omnia: quae, ve politis
 Et claris servata nitent in bibliothecis:
 Quae, ne obducta situ, Romae conductur in alvo.
 Caesaribus stipata domus tua cernitur: et tu
 Nescio quid spiras quovis mihi Caesare maius:
 Cum census omnes truncato marmore mutas:
 In quo uno totus stupeas: minimoque moreris
 Amplius in digito, quam nos in corpore toto.
 Emendas pricoque informes reddis honori:
 Componisque novos reliquis sic artubus artus:
 Esse opus antiquum ut videatur, et unius artis,
 Et capitis gaudes inventa, aut parte lacerti:
 Ut pede ego inceptum quo possim claudere versum.
 Haeres in oculis, talaribus, atque galero
 Mercurii: nudamque ardes Veneremque pudicam:

Dum tepidis emergit aquis, et lintea sumit:
 Spicaque de Cereris cecidit si parva maniplo,
 Conquiris maiore indagine; quam Ceres ipsa
 Raptam quae sivit natam, tria mala gerentem
 Alciden laudas: serpentum aut colla prementem
 Infantem in cunis: alius nec te capit ullus:
 Quam qui arcum tendit, citharam vel pulsat Apollo.
 Non nisi tergemina feriat qui cuspide, gratus
 Iuppiter est: quamtoque magis tristi aestuat ira,
 Et vultu horrescit: satiat tibi pectus, et explet.
 Nec tam Pegasides iucundae quae duce Phoebos
 Disciplinarum praetendunt symbola: quam quae
 Sirenum pennis insignes conspiciuntur.
 Aegide non Pallas, te non Epidaurius angue
 Territat: horrificam sed in Aegide Gorgone in angue
 Spicula miraris: rides ridente Lyaeo:
 Atque inhias cum Lynx inhiat maculosa racemis.
 In tabulis mitto; quantus labor, et pretium sit:
 Et quas de vario compingas marmore mensas:
 Ut pandas tam pulchra oculis spectacula nostris.
 Daedala quam Ricci patris locuplesque supellex.
 Quod si usque hoc studium, ut proprii te duceret: ut si
 Saltet auns: merito rideret turba, sed una
 Marmoris aut aeris tu non consistis in arte.
 Quin versas tecum, virtute superstite sola.
 Haec nostra ut rabidi lacerentur dentibus aevi:
 Ac neque Saturno cretus se fulmine: nec se
 Tutetur Phoebus telis: Epidaurius angue.

A JERONIMO GARIMBERTO

¿Cuales son, Garimberto, las razones
 de por qué a nuestro afán nunca ponemos
 límite ni medida conveniente?
 Aun después de reunir más de trescientas
 estatuas, no reposas todavía,
 ni tu espíritu inquieto sacian todos
 los mármoles y bronceos que refulgen
 adornando lujosas bibliotecas,
 o encerrados de Roma en el recinto.
 De Césares tu casa rebosante
 aparece, y no se que halo secreto
 te rodea, y mayor que el mismo César
 te hace ante mí, pues que tus rentas todas
 las cambias por un mármol destrozado,
 cuya sola mirada éxtasis dulces
 y arrobos te produce; y el examen
 de un dedo diminuto en ti origina
 sensación de placer más prolongada
 que en nosotros de un cuerpo la perfecta
 y plena integridad. Al primitivo
 esplendor y belleza restituyes
 los informes fragmentos, mejorándolos;
 y nuevos elementos armonizas
 con miembros anteriores, de tal modo,
 que el conjunto aparezca como antiguo
 y de una sola mano. Si descubres
 algún resto de brazo o de cabeza,
 un gozo experimentas semejante
 al que yo experimento cuando me hallo
 con un pie que le sirva de remate
 al verso comenzado. Te eternizas
 de Mercurio los cofres, las sandalias
 y el sombrero mirando. Te enardeces
 de entusiasmo ante Venus pudibunda
 que, al dejar la caricia de las tibias
 aguas, se arroja con la blanca sábana.
 Si una espiga del haz de Ceres cae,
 en buscarla mayor empeño pones

que en buscar su hija propia Ceres puso.
 De tres manzanas portador Alcides,
 y el niño que serpientes domeñaba
 ya en la cuna, comparten los honores
 de tu alabanza. Y sobre todo, preso
 tienes al corazón en los encantos
 del Apolo que el arco tenso pone
 o la cítara pulsa. Del olímpico
 Júpiter la actitud que más te agrada
 es disparando sobre el éter puro
 su triple rayo; y cuanto más enojo
 muestra en el rostro furibundo, tanto
 más a tu gusto se acomoda, y llena
 de tu ambición el ideal y tipo.
 No más hermosas para ti resultan
 las Musas que de Apolo precedidas,
 los símbolos ostentan de las artes,
 que aquellas otras que sutiles alas
 de libélulas ponen en sus cuerpos.
 Ni con su égida, Palas, ni Esculapio
 con su serpiente de terror te llenan;
 antes bien la Gorgona en el escudo
 y la lengua afilada como un dardo
 en la serpiente, de emoción te sirven
 para mostrar tu admiración al arte.
 Tú sonríes de Baco a la sonrisa,
 y al madura racimo abres la boca,
 cuando el lince pintado abre la suya.
 La riqueza y trabajo de tus cuadros
 omito describir, como los mármoles
 con mil colores que tus mesas pintan.
 Con ello a nuestra atónita mirada
 tan hermoso espectáculo presentas,
 como el patricio y opulento Ricci
 de sus salones con los ricos muebles.
 Pero si esta afición se desbordase
 de forma tal que tu tirano fuera,
 a la gente de risa servirías,
 como se mofa con razón del baile
 de una vieja. Mas no es sólo en lo artístico
 del mármol o del bronce en lo que fundas
 tu atención complacida; antes en torno
 tuyo estas cosas – mas dejando a salvo
 su fuerza espiritual únicamente –
 resuelves y manejas con la idea
 de que el tiempo implacable las devore
 con sus dientes rabiosos, como nuestras
 que son y deleznable, y Saturno
 no se ufana de ser hijo del rayo,
 ni Febo con sus dardos se defienda,
 ni proteja a Esculapio su serpiente.

- ³⁰ E. WESKI, H. FROZIEN-LEINZ (eds.).- *Das Antiquarium der Münchner Residenz: Katalog der Skulpturen*. 2 vols. Munich, 1987. F. Haskell.- *La Historia y sus imágenes. El Arte y la interpretación del Pasado*. pag. 35. Madrid, 1994.
- ³¹ S. DESWARTE-ROSA.- "Le cardinal Giovanni Ricci". pag. 159. K. F. Rudolf.- "'Antiquitates ad ornatum hortorum spectantes'. (Coleccionismo, antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga)". *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. pp. 15-34. Madrid, 1992.
- ³² LUIS ZAPATA.- "Miscelánea". *Memorial Histórico Español*. XI. pp. 54-60. "La mejor huerta la del abadía del duque de Alba". Madrid, 1859. Hay nueva edición, Llerena, 1999.
- ³³ S. DESWARTE-ROSA.- "Le cardinal Giovanni Ricci". pag. 150. V. Lleó Cañal.- *La Casa de Pilatos*. pp. 43-57, especialmente 44-46. Madrid, 1998. M. TRUNK "La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la casa de pilatos en Sevilla", en *El coleccionismo de esculturas clásicas en España. Actas del simposio 21 y 22 de mayo de 2001. Museo del Prado* pp 89-100, especialmente pp 91-92. Madrid 2001
- ³⁴ V. LLEÓ CAÑAL.- "La obra sevillana de Benvenuto Tortelo". *Napoli Nobilissima*. XXIII. 1984. pp. 198-207.
- ³⁵ P. P. BOBER, R. O. RUBINSTEIN.- *Renaissance Artists and Antique Sculpture*. pp. 53-54.
- ³⁶ V. LLEÓ CAÑAL.- *La Casa de Pilatos*. pag. 125.
- ³⁷ C. MORTE GARCÍA.- "Patrocinio artístico de los reyes y de la nobleza en Aragón a finales del Gótico y durante el Renacimiento". *Actes del I, II i III Col.loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Tortosa, 1996-1999*. pp. 164-167. Tortosa, 2000.

- 38 F. BOUZA.- "Ardides del Arte. Cultura de Corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II". *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. pp. 72-74. Madrid, 1998.
- 39 C. MORTE GARCÍA.- "Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de Linajes de los Duques de Villahermosa". *Actas de las IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. pp. 450-452. Madrid, 1999.
- 40 J. R. MÉLIDA.- *Discursos de Medallas y Antigüedades* que compuso el muy ilustre señor don Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, sacados ahora a la luz por la Excelentísima Señora doña María del Carmen Aragón Azlor, actual Duquesa del mismo título, con una noticia de la vida y escritos del autor, por don José Ramón Mélida. Madrid, 1902. El libro de J. M. Morán, F. Checa.- *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. pp. 140-141. Madrid, 1985, creemos que da una visión del tema del coleccionismo de antigüedades por completo al revés de lo que fue. G. Mora. "La escultura clásica y los estudios sobre la antigüedad en España en el siglo XVI. Colecciones trados y libros de diseños" es El coleccionismo de escultura clásica en España actas del simposio 21 y 22 de mayo de 2001. Museo del Prado pp 115-141, especialmente pp. 128-137 Madrid 2001
- 41 A. AGUSTÍN.- *Dialogos de medallas inscripciones y otras antigüedades*. Ex bibliotheca Ant. Augustini. Archiepiscopi Tarraconen. Con licencia del Superior. En Tarragona por Felipe Mey. 1587. Edición facsímil, Madrid, 1987. Respecto al epistolario C. Flores Sellés.- *Epistolario de Antonio Agustín*. Salamanca, 1980. En cuanto a su biografía, la clásica y fundamental es la de Gregorio Mayáns y Siscar publicada en A. Agustín.- *Dialogos de las armas, i linages de la nobleza de España*. Los escribió D. Antonio Agustín Arzobispo de Tarragona: cuya obra posthuma Ha cotejado con varios Libros, assi manuscritos, como impressos pertenecientes a los mismos asuntos, i con diligencia ha procurado emendarla D. Gregorio Mayáns i Siscar Autor de la vida adjunta de Don Antonio Agustín. Con Licencia. En Madrid, por Juan de Zuñiga. Año 1734. A ella se suma la de P. Sáinz de Baranda.- "Elogio histórico de Don Antonio Agustín, Arzobispo de Tarragona, leído en la Real Academia de la Historia el día 3 de diciembre de 1830". en *Papeles históricos inéditos del Archivo de la Secretaría de la Real Academia de la Historia*. Mayo, 1918-Junio, 1920. Madrid, 1920. Sobre los aspectos de su humanismo J. Toldrá.- "El gran renacentista español D. Antonio Agustín Albanell, uno de los principales filólogos del siglo XVI". *Boletín Arqueológico*. Tarragona, 1945. J. Soler Vicens.- *El dialeg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristofor Despuig, Lluís de Mila, Antoni Agustí*. Barcelona, 1997. Estudios específicos en *Antoni Agustí. Bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn del marc socio-cultural de Catalunya en la seva época*. Lérida, 1995.
- 42 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.- "Viaje de un humanista español a las ruinas de Talavera la Vieja". *A.E.A.A.* 8. 1927. pp. 221-227. El pasaje del toro en pag. 226.
- 43 A. AGUSTÍN.- *Diálogos de medallas*. pag. 124.
- 44 A. AGUSTÍN.- *Diálogos de medallas*. pag. 133.
- 45 A. AGUSTÍN.- *Diálogos de medallas*. pp. 134-135.
- A.- Pero otra columna hai en Roma o parte della, que vale mucho más sin comparación.
- B.- Qual puede ser?
- A.- La columna a que fue atado Christo nuestro Señor, que está en Santa Práxedes.
- B.- Qué suerte de piedra es?
- A.- Es blanca y negra, tendrá un palmo o poco más de alto, y gruessa como el brazo de un hombre sobre el codo. Dizese que la traxo un Cardenal de aquel título, y que fue el primero que se llamó Colona en Roma, cuyo linage fue y es muy illustre y conocido en Italia y fuera della.
- 46 A. AGUSTÍN.- *Diálogos de medallas*. pp. 139-140. [Hablando sobre los jeroglíficos, dicen los interlocutores]
- C.- Hai alguna manera para entender essas letras?
- A.- Un librillo hai de Horus Apollo y otro grande moderno de Pierio Valeriano que no siruen sino para conuersación.
- 47 A. AGUSTÍN.- *Diálogos de medallas*. pp. 131-132
- A.- Del circo Máximo y de otros que hauia en Roma no he visto medallas, solamente he visto ciertos debuxos de Pyrrho Ligori Napolitano conocido myo gran antiquario y pintor, el qual sin saber Latín ha escrito más de quarenta libros de medallas y edificios y de otras cosas.
- B.- Como puede ser que sin saber Latín sepa escriuir bien destas cosas?
- A.- Como escriuen Hurmerto Volzio [corregido al margen a mano: Huberto Goltzio] y Enea Vico y Iacomo Estrada y otros que quien lee sus libros pensara que ha visto y leído todos los libros Latinos y Griegos que hai escritos. Ayúdanse del trabajo de otros, y con debuxar bien con el pinzel, hazen otro tanto con la pluma.
- 48 M. JIMÉNEZ DE LA ESPADA.- "Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con el Licenciado Juan de Ovando". *B.R.A.H.* XIX. 1891. pp. 476-498, especialmente pag. 486. J. Verzosa.- *Epístolas*. pp. 156-157. A. Bustamante García.- "Vasari y Alvar Gómez de Castro". *B.M.I.C.A.* XXXVII, 1989. pp. 51-86. idem.- "Las tumbas reales del Escorial". *Felipe II y el arte de su tiempo*. pp. 62-63. Madrid, 1998. idem.- "Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español". *Actas de las IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. pag. 35. Madrid, 1999.
- 49 [Objetos que había en la casa de Mateo Vázquez en Madrid, sin fecha, pero posiblemente de 1579]
- Un retablico quadrado con dos puertas de madera de mano de indios sobre pluma en medio un crucifixo y en la una puerta la conception de Nuestra Señora / y en la otra a Nuestro Señor quando le cañauereauan / enferrado este retablico en tafetan carmesi.
- Otro retablico de plata con dos puertezicas dentro de passos de la Passion de madera de mano de Indios.

Medallas

De oro en el escritor pintado

Una medalla de oro de retrato de el Emperador Carlos Quinto nuestro señor que esta dentro de una caxita de madera sobrepuesta en una piedra negra de lustre de figura ouada. Otra medalla redonda de oro / como un real de a quatro de retrato del Rey don Phelippe nuestro señor que esta den-

tro de la misma caxita. Otra medalla de oro del Emperador Domiciano. Otra de oro del Emperador Justino. Otra de oro del Emperador Anastasio. Otra de oro del mismo. Otra de oro del Emperador Justino ya dicho. Otra de oro del Emperador Honorio. Otra de oro pequeña del dicho Justino. Otra de oro del tiempo de godos segun parece del Rey Tilgan de Cordoua. Otra moneda morisca quadrada que es dorada o de ruin oro.

De plata en el escritorio pintado.

Una de plata que parece ser de L. Lepido. Otra de plata que parece ser de hija o hijo de C. Mario. Otra moneda de Albino conforme a la letra de reuerso. Otra que por el reuerso parece de Lucio Pison. Otra que parece por el reuerso ser de Torcato. Otra de Tiberio Emperador. Otra del Emperador Domiciano. Otra del Emperador Nerua. Otra medalla de Nerua. Otra de plata ruin que no se lo. Un real del Rey Don Alonso de Castilla y Leon. Diez monedas moriscas / y la una quadrada.

De metal en el escritorio pintado.

Un retrato de Nuestro Señor antiguo con dos letras hebreas al lado sin reuerso. Otra del Emperador Tiberio. Otra del mismo Emperador algo gastada. Otra que no se puede leer sino en el reuerso estas letras CAS que esta declarado por Castillo nunc. Cazlona. Otra de C. Cesar con el reuerso interpretado por Cesas Augusta. Otra del Emperador con el reuerso del municipio de Encanica. Otra de Galba Emperador con reuerso de una corona ciuica y lettero que dize ob ciues seruatos. Otra del Emperador Trajano algo gastada. Otra del Emperador Hadriano. Otra del Emperador Antonino. Otra del Emperador Domiciano. Otra que no se lee bien y parece de muger de Emperador. Otra de Emperador que tiene por reuerso Julia Augusta y abaxo otras letras assi / CCA que parece dezir conforme a otra de arriba Colonia Cesar Augusta. Otra del Emperador Neron. Otra del Emperador Gordiano. Otra del Emperador Antonino. Otra del Emperador Philippo. Otra del Emperador Maximino. Otra del Emperador Agrippa. Otra de su muger de Claudio. Otra del Emperador Tiberio. Otra del Emperador Nerua Trajano. Otra sin retrato sino con un reuerso que dize August. Tribunic. Potesta. Otra de Tiberio. Otra de Domiciano. Otra que parece de Tiberio. Otra de dos Emperadores juntos sin declarar los nombres y por reuerso un crocodilo y una palma donde esta asido y parece ser del hijo de Tiberio Cesar. Otra de Maximino no bien señalada. Otra de Domiciano Emperador. Otra que no se lee y que parece de Nerua. Otra que parece de Neron. Otra de Vespasiano Emperador. Otra de Faustina muger del Emperador Marco Aurelio. Otra de un rostro sin letras. Otra del Emperador Honorio. Otra del Emperador Probo. Otra de Graciano Emperador. Otra del Emperador Maximino. Otra que parece de Maximino / o Maxencio. Otra del Emperador Honorio. Otra sin rostro con unas letras de ambas partes. Otra de Constancio o Constantino. Otra pequenita de Constantino. Otra pequeña de Constantio. Otras dos que no se pueden leer. Dos pecezicas quadradas que parecen pesas. Una guija pequeña con unas letras castellanias antiguas de la una parte que se hallo assi con ellas/

I.V.D.J. Envío 54. nº 31-36

- ⁵⁰ El libro de F. CHECA CREMADES.- *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid, 1992. 3ª ed. Madrid, 1997, se ha convertido en un trabajo tópico. Con motivo del centenario de la muerte de Felipe II, se han publicado multitud de obras sobre el Rey, donde se pueden hallar materiales sobre el particular, pero por lo general son estudios muy irregulares. *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*. Madrid, 1998. *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Madrid, 1998. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. pp. 25-55. Madrid, 1998.
- ⁵¹ F. CHECA CREMADES.- *Felipe II*. pag. 286. M. Mancini.- *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*. pp. 386 y 389. Venecia, 1998. A. Bustamante García.- "Un curioso extravagante en la Corte de Felipe II". *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional. 9-12 de diciembre de 1998*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. pag. 162. Madrid, 2000. M. Falomir Faus.- *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. pp. 19-20 y 62-63. Madrid, 2001. Falomir identifica la referencia con el cuadro del Monasterio del Escorial Partida de Abraham y su familia a la tierra de Canaán.
- ⁵² A. BUSTAMANTE GARCÍA.- "Datos". pp. 305-306.
- ⁵³ GIOVANNI BATTISTA ARMENINI.- *De veri precetti della Pittura* di M. Gio. Battista Armenini da Faenza. Libri Tre. Ne' quali con bell'ordine d'utili, & buoni auertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente; si dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipignere, & di fare le Picture, che si contengono alle conditioni de' luoghi, & delle persone. Opera non solo utile, et necessaria à tutti gli Artefici per cagion del disegno lume e fundamento di tutte l'altre arti minori, ma anco à ciascun altra persona intendente de cosi nobile professione. Al Sereniss. Sig. il Signor Guglielmo Gonzaga Duca di Mantoua, di Monferrato, &c. In Ravenna. Appresso Francesco Tebaldini. 1587 ad instantia di Tomaso Pasini Libraro in Bologna. Con licenza dell'Ordinario, et della Santiss. Inquisit. Hay edición española G. B. Armenini.- *De los verdaderos preceptos de la pintura*. pag. 233. Madrid, 1999. N. Dacos.- *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Roma, 1977. 2ª ed. aggiornata. pag. 3. Roma, 1986. J. M. Morán Turina.- "Arqueología y coleccionismo de antigüedades en la Corte de Felipe II". *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. pp. 35-47. Madrid, 1992. idem.- "Sobre el gusto por la escultura en las cortes de Carlos V y Felipe II". *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. pp. 17-28. Madrid, 1994.
- ⁵⁴ B. BASSEGODA.- "Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV". *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional 9-12 de diciembre de 1998*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. pp. 465-478. Madrid, 2000. A. Pérez de Tudela.- "Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el Obispo de Arras y Leone Leoni". *A.E.A.* 291, 2000, pag. 254. Sobre la prisión de Pompeo Leoni A. Bustamante García.- "El Santo Oficio de Valladolid y los artistas". *B.S.A.A.* LXI. 1995. pp. 455-466.
- ⁵⁵ A. BUSTAMANTE GARCÍA.- "Las estatuas de bronce del Escorial. (I)". pp. 41-42. idem.- "Las tumbas reales del Escorial". pp. 57-59. F. Marías.- "La iglesia de El Escorial: de templo a basílica". *Felipe II y el arte de su tiempo* pp. 29-32. Madrid, 1998. A. Pérez de Tudela.- "Algunas notas sobre el gusto de Felipe II". pp. 258-260.
- ⁵⁶ J. PÁEZ DE CASTRO.- *Memorial del Rey D. Phelipe 2º de mano del Dr. Juº Paez*. Es el famoso manuscrito del autor, que versa sobre la fundación de una Biblioteca Real en Valladolid, y que se encuentra en B.S.L.E. Mss. &-II-15, nº 190-195. Siglos después vio la luz como *Memorial dado a Felipe II para la formación de la Biblioteca del Escorial*. Lo edita en 1749 D. Blas Antonio Nassarre. Hemos consultado el ejemplar que está en la B.S.L.E. 55-VII-26. De nuevo se publicará como "Memorial al Rey Don Felipe II sobre la formación de una librería, por el Doctor Juan Páez de Castro". *R.A.B.M.* 1883. pp. 165-178. Por comodidad para el lector, citamos a partir de esta última edición. Los textos extractados están en pp. 171 y 172. En la pag. 168 dice Páez de Castro: "En las Librerías tenían también antiguamente otras cosas muy preciadas, como estatuas de diversos metales, y pinturas antiguas; todo de grandísimos Maestros; y se compraba tan caro, que en estos tiempos no parece creible: como otros muchos gastos, que se escriben de aquel tiempo Los principales vultos, y retratos, que se ponían, siempre eran de hombres muy excelentes en letras, cuyos Libros allí estaban. Assí dice Plinio, que una de las grandes señales de ser tenido uno en mucho, es, que procuren todos saber su figura, para ver la phisionomía que mostraba, como se ve agora en V. M., cuyo rostro desea todo el mundo tener delante. Procuraban, que las imá-

genes fuessen muy al propio; y si no sabían quales havían sido, fingían de sus escrituras como les parecía que debieran ser, como hicieron en Homero”.

- 57 M. R. ZARCO DEL VALLE.- “Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España”. *CODOIN*. LV. pp. 342-344. Madrid, 1870. S. Deswarte-Rosa.- “Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d’oeuvres d’art et envoi d’artistes”. *Revue de l’Art*, 88, 1990. pp. 52-63. S. SCHRÖDER “Las series de los Doce Emperadores” en *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio 21 y 22 de mayo de 2001 Museo del Prado* pp. 43-70 Madrid 2001
- 58 J. ZARCO CUEVAS.- “Inventario de las alhajas, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el Rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598”. *B.R.A.H.* 97. 1930. pag. 58. J. de Sigüenza.- *Fundación del Monasterio de El Escorial*. pag. 382. Madrid, 1963. “De Jerónimo Muciano hay un cuadro de la resurrección de la hija del Archisinagogo, aunque no parece la labor de su mano”. S. Deswarte-Rosa.- “Le cardinal Ricci et Philippe II”. pag. 59.
- 59 S. DESWARTE-ROSA.- “Le cardinal Ricci et Philippe II”. pp. 53-58.
- 60 V. LLEÓ CAÑAL.- *La Casa de Pilatos*. pag. 125.
- 61 A. BUSTAMANTE GARCÍA.- “Las estatuas de bronce” (I). pp. 44-45 y 47-50. idem.- “Las tumbas reales del Escorial”. pp. 62-63. idem.- “Un curioso extravagante”. pag. 162.
- 62 Jeronimo Mahapica al Doctor Milio en Madrid. Nápoles 19 de junio. Respondida en 10 de agosto 1578.

Illustre Señor

En Roma esta un cauallero que es canonigo de San Juan Laterano y llamase Oracio Muti: el qual tiene muchas estatuas antiguas de marmol, las mejores de quantas ay en Roma y en el Mundo y son cosas dignas para la Yglesia y estudio de Sanct Lorencio el Real y con esta uiene particular memoria dellas de las quales el Cauallero seruiria de muy buena gana a Su Magd. sin ynteres de su real patrimonio: sino que Su Magd. le hiziese alguna merced en alguno de los estados de Ytalia de algun officio o otra cosa que estuuiesse bien para la uida del dho Cauallero, que cierto fueran grande ornamento de aquella real casa, como ella lo merece tanto y mas que el dho Cauallero tiene noticia de muchas otras estatuas antiguas y cosas muy particulares y señaladas de Ytalia, porque esta es su profesion que con mucha facilidad podria Su Magd. hauellas y con poco y ninguno enteres. Suplico a vuestra señoria mande tratar dello con el secretario Mate(o) Vazquez o con quien le pareciere para que venga a noticia de Su Magd. porque siendo serbida Su Magd. se podria mandar al embaxador que entienda en ello en Roma o a algun Cardenal de tantos que ay en aquella Corte que dessean serbir a Su Magd. que cierto yo he uisto al Escorial no creo que por ornamento del y con poco enteres podria Su Magd. tener cosas mas principales destas. Y de quanto vuestra señoria hiziere y ansi del recibo desta mande auisarme para poderlo escreuir al amigo. Y Nuestro Señor la illustre persona de vuestra señoria guarde y acreciente como se dessea. De Nápoles a 19 de Junio de 1578. b.l.m.a.v.s.s.s.

Geronimo Mahapica

Teste di marmo dalli resin' all' Imperio

Romolo col petto. Anco Martio col petto. Tatio col petto. Junio Bruto col petto. Hala col petto. Restione col petto. Scipione Africano col petto. Scipione Natica col petto. Scipione Asiatico col petto. Silla col petto. Mario col petto. Cicerone col petto. Pompeo Magno col petto. Sesto Pompeo col petto. M. Bruto congiurato col petto. D. Bruto congiurato col petto. Celio Caldo col petto. Varrone col petto. Salustio col petto. Horatio poeta col petto. Tibullo col petto. Tito Liuio col petto. Plinio giuniore col petto. Seneca col petto. Michel Angelo Buonaroti col petto. Lepido col petto. Pompeo co' barba per Nettuno col petto. Marcellino con petto

Teste di marmo greche

Homero con petto. Esiodo con petto. Euripide con petto. Sofocle con petto. Menandro con petto. Anacreonte con petto. Herodoto con petto. Tucidide con petto. Teopraso con petto. Orfeo con petto. Lisia con petto. Carneado con petto. Talete con petto. Diogene con petto. Socrate con petto. Platone co' petto. Aristotile co' petto. Apollonio Tiano co' petto. Pittaco con petto. Solone con petto. Tenore con petto. Carenda. Empedocle. Hierone. Gelone. Hieronimo. Alcibiade. Temistocle. Hercole. Castore. Polluce. Heore. Apollo. Polifemo. Fauno.

Teste d'Imperadori Imperatrici, parenti loro

Cesare co' petto d'Imperadore. Cesare con petto consolare. Cesare sacerdotale. Augusto con petto. Tiberio con petto. Caligula colosso, testa sola. Caligula con petto. Claudio colosso con petto. Claudio con petto. Claudio senza petto. Nerone con petto uestito. Nerone con petto consolare. Galba con petto. Othone con petto. Vitellio con petto. Vespasiano con petto. Tito con petto. Domitiano co' petto. Nerua con petto. Traiano con petto. Adriano con petto. Adriano con petto. Elio con petto. Antonino Pio co' petto. Lutio Vero co' petto. Marco Aurelio co' petto. Comodo con petto. Pertinate con petto. Giuliano con petto. Clodio Albino con petto. Petienio Negro co' petto. Settimio con petto. Caracalla co' spiegia. Caracalla co' petto armato. Gita con petto. Macrino con petto. Diadumeno co' petto. Eliogabalo con petto. Alessandro Mameo co' petto. Alessandro Mameo simile. Gordian Pio co' petto. Puppene con petto. Visono per teste diuersi con petto esenta n° 65 siche in tutto farano in n° di 200 teste. Moglie di Cesare Collutia. Liuia d'Augusto. Antonia. Druso. Germanico. Agrippa. Agrippina uechia. Agrippina giouane. Giulia di Tito. Plotina. Sabina. Antinoo. Faustina prima. Faustina 2ª. Faustina 3ª. Lucilla. Giulia Pia. Scemia. Scansilla. Drusilla. Seuerina. Crispina. Giulia Dona. Venere.

Statue di marmo grandi

Pomona. Venere ch' esce dal bagno. Sta. Caterina d'alabastro cotognino. Hercole con i serpi. Gioue col fulmine. Bacco. Bacco con uaso d'acqua. Commodo. Apollo. Diana. Himeneo. Hercole co' palla e marra. Consolo. Fama. Filosofo a sedere. Filosofo a sedere. Consolo. Amarrone (?). Imperatore con clamide. Buona Fortuna. Visono poi 15 altri statue di marmo grandi e piccولة. Visono per altri statue imperfetti che facilmente si finiciano da 10 siche si potriano dar' 80 statue fra piccoli e grandi.

Statue di marmo minori

Venere che sce dal bagno. Venere simile co' Cupido a' piedi. Cupido che dorme sopra un ginocchio. Cupido che scarica l'arco. Cupido che dorme. Cupido che dorme diuerso. Cupido con faretra. Cupido a' giacere diuerso. Mercurio. Bacco. Villano con otre. Baccante in faccia. Baccante in schena. Consolo. Sileno. Diana con arco e porce a piedi. Satiro con cesto. Satiro con fistula. Istrione di marmo cotognino. Dea natura egittia. Dea natura con buoni. Termine. Pastore a sedere. Buon euento. Igi. Donna ch' esce dal bagno. Fauno co' bastone e cane. Fauno simile. Hercole co' la marra. Paride. Profeta. Abondanza. Prudenza. Diana. Diana.

Sommario

Teste di marmo che si dauano compite n° 200. Statue tra grandi e piccole n° 80. Quadri di pittura grandi fra quali sono parecchi originali gli altri copie molto diligenti n° 30. Quadri piccoli n° 30. Disegni in telari n° 30. Altri quadri diuersi e retratti n° 30. Studioli di marmo co' doppi colonna-

ti con molte figure sopra di bronzo e marmo n° 2. Lettuccio di marmo con frontispitii cornici e figure sopra n° 1. Tauole di marmo co' messe rare n° 2. Colonne negre rare con capitelli n° 4. Giulle n° 2. D'alabastro orientale n° 2. Di cotognino n° 1. Di rosso di granite di mischio n° 6. Rampe de Leoni / con teste d'animali / che seruino per posamenti di tieste n° 20. Termini con tiesti che seruino per posamenti n° 6. Termini di marmo, con marmo bianco sopra in forma di panno di lino che faccia pieghe n° 2. Posamenti scanellati n° 4. Candelabro triangolo e posamenti tondi n° 6. Cose naturali diuerse de pesci, d'animali di minerali, cose purificate, iscrizioni in marmo, teste piccole, figurini e cose simili assai in gran n° tutte cose da ornar studio /. Anelli legati in oro simplici, o in oro con ossi, con intagli migliori di teste consolari, regie, d'imperadori di filosofi ed'autori e con altri intagli studiosi n° 100. Camer diuersi grande poccoli e merrani n° 50. Paci di pietre orientali fatte con pittura di miniatura rare n° 2. Vasi di creta di marmo et altre cosi simili assai e di ualore. Medaglie d'argento mille. Medaglie di' bronzo mille. Esprimer con la pena la moltitudine delle cose e impresa difficile. Se queste cose hauessero da stimare da periti, sariano stimate al meno 20.000 scudi e forse piu.

I.V.D.J. Envío 109

⁶³ C. M. BROWN, A. M. LORENZONI.- *Our accustomed discourse*. pp. 224-225.

⁶⁴ Mateo Vázquez a Felipe II. San Lorenzo, 14 agosto 1578

Lo que scriue Macapica a Milio parece mas para casa de campo, que para monasterio, aunque fuesse para los jardines del.

[Apostilla Felipe II]: Poco desto he visto que demas de ser como decis no es materia para agora.

Sobrescrito: Carta de Macapica / Estatuas antigvas.

⁶⁵ I.V.D.J. Envío 55

Don García de Silva y Figueroa y la percepción del oriente: la “Descripción de Goa”

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

En este trabajo se analiza una nueva imagen cartográfica de Goa (India), recogida a comienzos del siglo XVII, en el marco de la descripción de la ciudad que hiciera el embajador español García de Silva y Figueroa.

ABSTRACT

In this essay a new image and literary description of the city of Goa (India) is studied. Both were included in the relation written by Spanish Ambassador to Persia García de Silva y Figueroa in the early Seventeenth Century.

Uno de los episodios españoles de viaje a Oriente quizá más injustamente olvidado fue el que realizara en la segunda década del siglo XVII el embajador de Felipe III don García de Silva y Figueroa, primero a Goa¹ y después al reino de Persia, coincidente en parte con el que doscientos años antes llevara a cabo Ruy González de Clavijo hasta Samarcanda (1404)².

Este viaje nos es conocido a través de dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, el Ms. 18217, titulado “Comentarios de Don Garcia de Sylva que contienen su viaje a la India y de ella a Persia”, y el Ms. 17629, de la Colección Gayangos, “Commentarios de Don Garcia de Silva de la Embaxada que de parte del Rey de España D. Phelippe III hizo al Rey Xa Abas de Persia. Año de 1618”³ (Fig. 1). Si esta relación tuvo un gran e inmediato eco en Europa, como demuestran los extractos y la traducción al francés que se publicaron durante las siguientes décadas⁴, no fue redescubierta y publicada hasta comienzos de esta centuria⁵; desde entonces ha pasado prácticamente desapercibida e

incluso la existencia de esta edición pueda justificar el hecho de que la presencia de un importante mapa de Goa que los manuscritos recogen no haya sido dada a conocer hasta la fecha⁶.

Como quizá es sabido, una embajada del Shah Abbas I el Grande de Persia (1587-1629)⁷ llegó a Madrid en 1608 (Fig. 2), contemporáneamente a la que el agustino portugués Fr. Melchor de los Angeles realizara a Persia como enviado del virrey Pereira, Conde de Feria, en el mismo año de 1608. Pocos más tarde, en 1614, Felipe III recibió del Shah Abbas una nueva embajada presidida por el religioso descalzo Fray Redempto de la Santa Cruz. Mientras tanto, el rey de España -por iniciativa del virrey de Portugal Cristóbal de Moura- había decidido organizar una embajada castellana, para intentar convencer al Shah de que mantuviera su guerra contra el Imperio turco, que encomendó a don García de Silva y Figueroa y que éste aceptó en Madrid el 19 de octubre de 1612; no obstante, la misión se retrasó y las instrucciones reales no fueron otorgadas hasta el 9 de

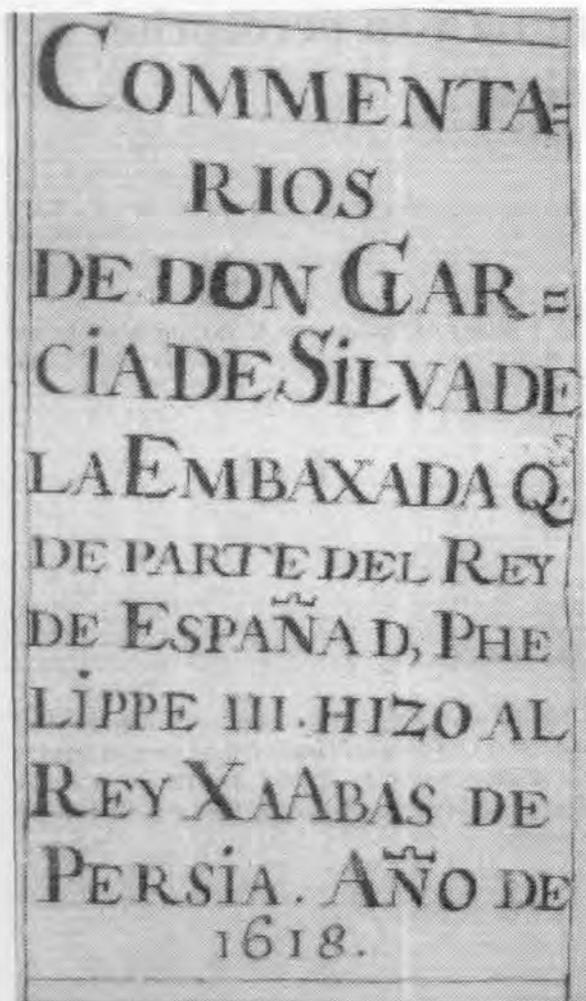


Fig. 1.

agosto de 1613 y, desde San Lorenzo del Escorial, el 13 de agosto⁸.

No es mucho desgraciadamente lo que sabemos sobre el embajador don García de Silva y Figueroa⁹. Había nacido en la ciudad extremeña de Zafra el 29 de diciembre de 1550, hijo de don Gómez de Silva y doña María [de Figueroa]; pertenecía, por lo tanto, a una de las ramas de la familia de los Duques de Feria, y fue asimismo primo del jerezano (de Jerez de los Caballeros) don Juan de Silva, nombrado gobernador de las Islas Filipinas desde 1609 a 1616¹⁰ y, por lo tanto, descendiente del embajador quinientista en Venecia el toledano don Diego Guzmán de Silva. Fue tío de los gobernadores de las Filipinas don Jerónimo (1616) y don Fernando de Silva (1625-1626) y caballero de la Orden de Calatrava.

Don García ocupó puestos menores en las administraciones locales de varias ciudades, pues había sido



Fig. 2.

corregidor de la ciudad de Badajoz y más tarde, desde 1595, ocupó idéntico cargo y el de justicia mayor en Jaén y Andújar; parece por sus comentarios haber tenido alguna experiencia en tierras italianas, en concreto en Venecia, aunque desconocemos las funciones y circunstancias.

Parece también don García haber sido un hombre culto, a tenor de sus lecturas, e interesado por las antigüedades, habiendo llegado a coleccionar algunas estatuas que habría tomado de las ruinas de Mérida¹¹. Debía poseer también conocimientos importantes de matemáticas y navegación, como atestiguarían tanto sus relaciones y juicios sobre algunos inventores de ingenios náuticos durante los años de su estancia madrileña como sus críticas a su compañero de viaje el supuesto matemático e inventor Antonio de Maris¹², quien había sido recomendado por el provincial y los frailes de Nuestra Señora de Gracia de San Agustín en Ormuz y al que diri-

gió numerosas consideraciones despectivas, al denominarlo "Aguxafixa" y señalar que carecía de conocimientos de letras. Aunque se ha identificado recientemente este personaje con el soldado, evangelizador de Chile y matemático Antonio Parisi¹³, quizá se tratara en realidad del cosmógrafo mayor António de Mariz Carneiro¹⁴.

Recibidas las instrucciones de su embajada persa, todavía permaneció don García en Madrid hasta finales de febrero de 1614 y, tras trasladarse a Lisboa, partió de aquel puerto el 8 de abril de 1614, con tres naves¹⁵, así como un cortejo difícil de precisar¹⁶, para llegar a Goa el 6 de noviembre de 1614. En la colonia portuguesa de la India permaneció don García tres años, en concreto hasta el 21 de marzo de 1617, a causa de las trabas que el gobernador de Goa don Jerónimo de Acevedo puso a su viaje, al considerar que debía ser un portugués el embajador y no un castellano. Por fin, don García terminó por embarcarse en una pequeña nave el 21 de marzo de 1617, con su comitiva, una veintena de tripulantes moros y un piloto persa llamado Mustafá, que usaba un extraño instrumento de navegación en lugar de la brújula, y desde allí dirigirse a Ormuz, adonde llegó -tras detenerse en Muscate o Masquat, en la costa árabe de Omán¹⁷- el 22 de abril de 1617, siendo recibido por el capitán de la fortaleza Don Luis de Gama¹⁸.

Desde allí siguió primero la costa de la Carmania (Querman) la Desierta (situada entre el cabo Guadel y la desembocadura del Eufrates y al sur de la Carmania la Abundante), y donde se extendían los reinos de Lara [Lârestân] y Oesa o Monbareca, con la tierra de Mogostán, hasta llegar a la costa de Bandar o Bandel [¿Bandar-Abbas?], y desde donde le esperaba Kaçen Bec en nombre del Shah Abbas, donde empezó el viaje por tierra, adentrándose en Persia en octubre de 1617.

Desde la ciudad de Lâr pasó a Shiraz, donde permaneció desde el 24 de noviembre de 1617 hasta el 4 de abril de 1618, para visitar, después de abandonar esta ciudad, las ruinas de Chilminara, la antigua Persépolis. Otra parada importante de su itinerario fue la ciudad de Ispahan, desde la que partió a

Casbín [Qasvin], donde logró entrevistarse con el Shah y donde permaneció desde el 13 de junio hasta agosto de 1618. Desde allí volvió a desandar el camino, embarcándose de nuevo hacia Goa el 15 de diciembre de 1619.

En Goa permaneció nuevamente algunos meses, hasta que el 19 de diciembre de 1620, salió la carabela que debía llevarlo de regreso a España¹⁹, hallándose el 28 de abril de 1621 a la altura del Cabo de Buena Esperanza²⁰; sin embargo, las condiciones de navegación le obligaron a retornar a Goa. Su tercera estancia se prolongó durante dos nuevos años y medio, y allí otorgó testamento don García el 11 de noviembre de 1622; pensando en un feliz retorno, decidió enterrarse en la capilla de San Benito de

Zafra, al parecer en una capilla diferente a la que su familia había utilizado hasta la fecha en la desaparecida iglesia del convento de San Francisco de esa ciudad, y nombró heredera de sus bienes a la cofradía de la Caridad de Zafra.

Por fin, la partida definitiva tuvo lugar en enero de 1624, pero el embajador cayó enfermo en la costa africana²¹ y -los apuntes del embajador llegan hasta el 28 de abril de 1624- murió don García de Silva a causa del "mal de Luanda", el 22 de julio de 1624, en medio del Atlántico, a 35º de latitud Norte, a 110 leguas al sur de las islas de las Flores y el Cuervo, las más occidentales del archipiélago de las Azores. La expedición arribó finalmente, once años después de su partida, al puerto de San Sebastián en octubre de 1624.

Vamos a ocuparnos en esta ocasión exclusivamente del largo informe de don García de Silva sobre la ciudad de Goa, que parece haber iniciado, durante su primera estancia en la ciudad, el 4 de febrero de 1615 y terminado el 9 de enero de 1617²², por lo tanto uno de los primeros conservados²³ y el único conocido hasta la fecha de un español; incluye también un interesantísimo mapa de la zona²⁴ que, aunque publicado hace más de tres décadas²⁵, no ha recibido la atención que merece. Reviste una doble importancia, por una parte como imagen cartográfica; con el mapa del distrito de Goa del "Atlas" de 1610 y, sobre todo, el de la "Taboa da Ylha de Goa" del "Atlas-Misceláneo" de Lisboa, de hacia 1615-1622²⁶, atribuido a Manuel Godinho de Herédia, que presentan algunos elementos comunes, el madriño constituiría uno de los más antiguos mapas portugueses de Goa que se conocen.

Por otra parte, también tiene interés como imagen urbana de la ciudad. Si dejamos aparte la vista grabada y publicada en el "Civitates orbis terrarum" de Georg Braun y Franz Hogenberg (casi como imagen de la ciudad musulmana de Goa, fundada hacia 1460 por Melik Hussein, realizada en las primerísimas décadas del siglo XVI), la que ahora presentamos sería la segunda o tercera de las conocidas. La primera sería la vista caballera publicada por el holandés Jan Huyghen van Linschoten (ca. 1563-1611), tras su estancia en Goa entre 1583 y 1589, y fechada en 1595 (editada por Baptista van Dentecum y publicada en París en 1610)²⁷. La segunda o tercera sería la planta o -según su leyenda- "Plantaforma da Cidade de Goa" del cartógrafo nacido en Malaca Manuel Godinho de Herédia (1563-1623), fechada entre 1615 y 1620)²⁸. El mapa y planta de Goa incluidos en la relación de García de Silva sería contemporánea o, algo anterior, a este lustro de la segunda década del siglo XVII y quizá también anterior a la de Herédia, desde luego a la cuarta conocida, el grabado anónimo incluido en la obra "Ásia Portuguesa" (Lisboa, 1666) por el hijo del famoso poeta, cronista y secretario del Marqués de

Castel Rodrigo don Manuel de Moura don Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)²⁹.

Nuestro mapa -anónimo- puede ser atribuido también a Manuel Godinho de Herédia y fecharse lógicamente durante los años de la estancia en Goa tanto de García de Silva como del cartógrafo portugués, hacia 1616; confiere primordial importancia a la situación topográfica de la isla y su entorno, algo que solo sumariamente reflejó Jan Huyghen van Linschoten en su vista, plagada de errores geográficos; constituye posiblemente, por lo tanto, el más antiguo levantamiento cartográfico de calidad de la isla de Goa y el territorio de su entorno.

Godinho de Herédia, en cambio, prestó mucha menor atención que Huyghen van Linschoten a la distribución viaria de la ciudad, que recogió de manera más reductiva que propiamente esquemática; tanto el holandés como Faria e Sousa centraron su interés en la descripción de los edificios y las calles de la ciudad, aunque quizá de forma un tanto convencional y esquemática -léase inexacta al incluirse una relación proporcionalmente errónea entre las medidas de la planta y la de los alzados de los monumentos y el caserío- en la disposición concéntrica de muchas de ellas. Además, tiene el interés añadido de que aparecen representadas la *força* de justicia y dos importantes cintas abaluartadas: una desde Daugín, Gondalín, Banastarín hasta Carabolín y Ajocím, con un total de catorce baluartes. Otra, solo trazada con punteado, desde Ajocím hasta Panelín y Rabandar, con cinco baluartes y un "Castello de Santangel" de forma romboidal y cuatro torres angulares de planta circular; aquella se corresponde con la nueva muralla abaluartada -hoy desaparecida- que cerraba Goa por el suroeste y que fue iniciada en 1568 por el virrey don Luís de Ataíde; a medio camino de esta importantísima defensa estaba proyectada, aunque nunca llegara a realizarse, una ciudadela de planta como ya hemos señalado romboidal, de la que nos da testimonio este plano de Godinho de Herédia. En este sentido, el mapa de Goa de la Biblioteca Nacional de Madrid parece constituir el complemento de la planta zenital de la "Plantaforma" del mismo Godinho de Herédia, pasando del contexto cartográfico de la ciudad a la descripción de su tejido viario en detalle y, de acuerdo con los modelos más modernos y científicos de la representación urbana, utilizando el medio planimétrico, excepcional para este género en el conjunto europeo y, sobre todo, para el ámbito ibérico. Mas al mismo tiempo, la aparición de elementos ya obsoletos podría indicar que nuestro mapa hubiera sido realizado por Herédia utilizando materiales ajenos del tercer tercio del siglo XVI que hasta ahora no se han podido identificar.

La descripción de Goa³⁰ se inicia por la situación topográfica, a partir de las bocas del golfo (situadas a 16º de latitud, añadiéndose al margen que debían restarse 10' [15º 50', en realidad entre 15º 44' y 14º 53' N], y

160º de longitud [en realidad entre 73º 45' y 74º 26' E]). Sitúa el comienzo de la isla en el cabo de Talangan [en el mapa *Taleigam*], que separaba dos los rios que la rodeaban [el Mandavi al norte y el Juari, al sur, separando la tierra de Marmagão o Mormugão, *Murmugam*] y en cuya punta se encontraba la ermita de Nuestra Señora do Cabo de los franciscanos descalzos, para situar de inmediato el lugar donde se hallaban las ruinas de Goa la Vieja, al pie del montecillo de Nuestra Señora del Pilar. Al norte de la entrada al rio Pangín [Panaji, Panjim o Mandavi] se encontraban dos fortalezas, de Bardes y del Aguada, primero el Castillo del Farol, del que quedaban los principios de un fuerte que no se había acabado en Bardes, y más adelante el castillo de la *Embocadura*. Es extraño que don García se detuviera escasamente en la descripción del castillo de la Aguada, la obra del *mestre de obras de fortificação da cidade de Goa y engenheiro-mor da Índia* Júlio Simão (1604-1612), hoy considerada como una de las mayores obras de arquitectura militar del Renacimiento construidas en todo el mundo³¹.

Al norte del rio Pangín se encontraba la isla de Divar, donde se hallaba la fortaleza de Narva o del Espíritu Santo, pequeña obra antigua, realizada por los moros unos doscientos años atrás, con dos torres y una barbaca, y donde se encontraba la Pagoda, el templo y la pequeña población de Narva (Narve).

Don García retorna al rio Pangín y al extremo oriental de la isla de Goa, situando la fortaleza de Pangín [Daugín] que había ganado don Alfonso de Albuquerque, también obra antigua de los moros, con una barbaca y una pequeña torre de unos 20 pies de anchura interior y dos pisos, redonda en su primera mitad y hexagonal en su parte alta; en 1616, sin embargo, la torre se había acabado de rehacer de otra forma por obra de la Cámara de Goa "para [la] recreación de los virreyes", con una hermosa casa de muy "acomodados aposentos". Hacia el sur, en Gondalín, se encontraba la fortaleza de San Blas, un baluarte redondo de fábrica grosera y antigua, con una casa para el alcaide; otro baluarte, cuadrado y muy alto, se hallaba en Benasterím [*Banastarín*], también hacia el sur siguiendo la costa de la isla; se trataría del primer baluarte construido en Goa en 1511, inmediatamente después de su conquista por Alfonso de Alburquerque, al que se añadirían otras obras en 1526, durante el gobierno de Lopo Vaz de Sampaio.

Manteniendo esta dirección de acuerdo con las agujas del reloj, don García pasó a la zona de Goem, en la que se extendía la playa de Guadalupe, lugar donde "se pasean y entretienen los vecinos", poblada de hermosas quintas y jardines, con muy "buenas y acomodadas" casas en las que se pasaban los inviernos y épocas de lluvia; hacia el interior se encontraba la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, fundada por los primeros portugueses que



Fig. 3.



Fig. 4.

habían llegado. Desde allí se alcanzaba fácilmente Goa la Vieja [Goa Velha], la antigua ciudad hindú y musulmana, con la “casa de los gentiles” y un estanque con cocodrilos de pequeño tamaño³².

A partir de este momento³³, el embajador se centró en la nueva ciudad de Goa [hoy Velha Goa], “metrópoli principal de la colonia de los españoles de la corona de Portugal” (desde 1530 había sustituido a Cochín como la capital administrativa de las Indias portuguesas y desde 1557 era, como sede arzobispal, su capital religiosa), aunque no le mereciera de entrada un juicio positivo su distribución urbana, pues “la ciudad es toda desordenada, descompuesta y esparzida... con las más de las calles muy torcidas, sin ninguna pulicía ni concierto”. No obstante, no todo eran adjetivos peyorativos pues en la “grandeza, ornato y sumptuosidad” de sus templos, se podía “compara esta ciudad con muchas de las más célebres ciudades de Europa”; en cierto sentido, a tenor de sus juicios sobre su arquitectura, el embajador español habría estado quizá de acuerdo con el dicho “Quem vio Goa, excusa de ver Lisboa”, aunque no llegara a definirla en términos de “Goa Dourada” o “Roma del Oriente”. Comienza su narración con la descripción de la zona septentrional abierta al río Pangín, entre las parroquias de San Pedro [de Panelim, fundada en 1542] y Santa Lucía [de Daugín, fundada en 1544], donde había buenas casas. El centro estaba constituido por la zona rodeada por un muro de la antigua ciudad, que giraba desde la fortaleza y Casa de los Virreyes hasta la Puerta de la Misericordia, el Buen Jesús, San Francisco, la Plaza del Bazarino, Santa Catalina [capilla erigida en 1511 en conmemoración de la festividad del día de la conquista de la ciudad], la Iglesia Mayor [la Sé], las antiguas Casas del Çabayo, la Marina, el Hospital del Rey [o Real, que imitó el edificio de Lisboa y cuya fachada recibió en 1527 una arquería sobre este mismo modelo], las Atarazanas [las *taracenas*, construidas durante el gobierno de don Lopo Vaz de Sampaio y donde se producían tanto pólvora como piezas de artillería] y la Fortaleza, dentro de cuyo perímetro se podían contar unas quinientas o seiscientas casas; estas estaban construidas con una piedra bermeja liviana y quebradiza, con la que estaba hecha la mayoría de las fábricas de Goa, aunque se usaba en portadas y frontispicios otra vena más maciza de la misma piedra local³⁴. Esta muralla era similar a las de las fortalezas antiguas de España y conforme a la costumbre de los moros de Berbería y Asia, con torreones, almenas y saeteras.

El centro de esta zona estaba constituido por la Fortaleza y Casa de los Virreyes, aunque antes lo había sido la Casa del Çabayo, convertida ya entonces en la Casa de la Inquisición -ya introducida en 1560-, situada en la Plaza de Leilán [Leilão]. La Fortaleza [de Santa Catarina] era también para don García obra de los moros,

con un baluarte cuadrado con aposentos y un pequeño jardín, a pesar de que supuestamente hubiera sido fundada en 1511 por don Afonso de Albuquerque y la hubiera construido su maestro de obras Tomás Fernandes.

Hacia el sur se extendían los barrios de San Pablo, Nuestra Señora de la Luz [parroquia fundada en 1543] y la Trinidad; estaban arruinados a causa de las enfermedades de su sitio, junto a la Laguna de la Trinidad, por lo que los jesuitas se habían pasado desde el “insigne colegio de San Pablo” [que había sustituido al de Santa Fe de San Francisco Xavier, inaugurando desde 1560 el uso romano en la arquitectura de la ciudad y del que solo se conserva una portada] al de San Roque, que se estaba construyendo por entonces. No obstante, alrededor de esta Laguna diversos vecinos ricos habían edificado quintas y jardines que podían utilizar parte del año. Desde esta Laguna se podía llegar al barrio de San Matías, por una calle larga hasta San Pablo y siguiéndose la calle de San Pablo hasta las Carnicerías o el Azougue y la playa del Pelourinho; a mano derecha se encontraba el Hospital de la Misericordia y más adelante la Rua Derecha [Direita], la principal de la ciudad ya desde los primeros momentos del asentamiento portugués, que llevaba hasta el Terrero y la Plaza de la Fortaleza [de Santa Catarina], en un complejo itinerario difícilmente constatable por el mapa. Una serie de callejuelas angostas conducían desde la Puerta de la Misericordia, hacia el este, al barrio del Manduín, poblado por “gente pobre de los naturales” y donde se encontraba un campo donde se vendían alimentos; más allá se encontraba situado el convento de Santo Domingo, buen edificio antiguo y grande [dedicado a Nuestra Señora del Rosario y cuya iglesia había sido construida a partir de 1542 todavía en estilo manuelino]. La calle de Nuestra Señora del Monte atravesaba una zona de buenas casas hasta alcanzar al final la ermita, situada en la cumbre de la colina [fundada en 1557].

Tras esta visita, don García enderezó de nuevo sus pasos hacia el centro y la Iglesia catedral de Goa, la Sé, “adonde se labra agora un grande y sobervio templo de buena arquitectura” [nuevamente levantada en 1532 en estilo “antimanuelino” por el gobernador Jorge Cabral, reconstruida a partir de 1562 quizá con proyecto del maestro real Inofre de Carvalho, y concluida desde 1596 a 1631 por Júlio Simão en un claro estilo clasicista]³⁵; el convento de San Francisco [fundado en 1517 en un estilo manuelino que imitaba el de los Jerónimos de Belém de Lisboa, según un proyecto del maestro real Leonardo Vaz]³⁶ con una “muy hermosa iglesia”; la pequeña Plaza del Bazarino; y el Buen Jesús, sede de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, “grande fábrica, hermosa y capaz” [casa construida desde 1585 y parcialmente destruida, cuya iglesia fue fundada en 1594, tras ser enviados sus planos a Roma en 1586 para que se eligiera entre una



Fig. 5.

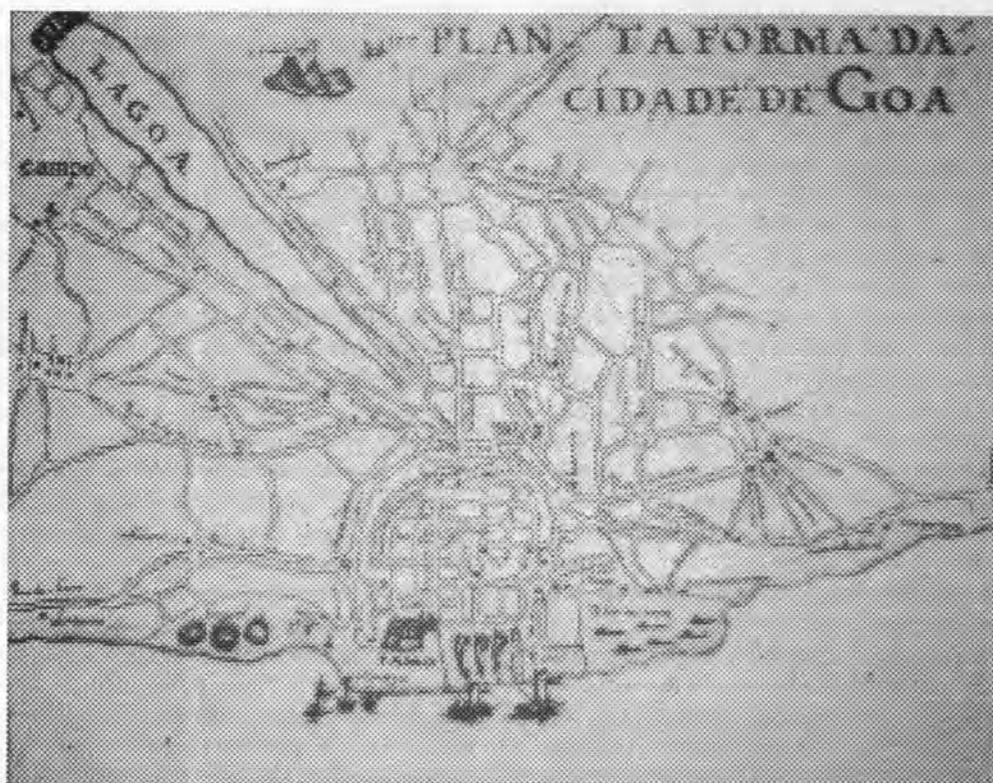


Fig. 6.

planta de una o tres naves, y quizá proyectada por el hermano jesuita Domingos Fernandes]³⁷. Más adelante se encontraba la Lonja de los Banienes [quizá el Bangaçal o almacén de alimentos importados], plena de mercadurías diversas procedentes incluso del Chaul³⁸ y la China. En la Plaza del Pelourinho Nuevo se asentaban los orfebres y lapidarios que, a juicio del embajador, “aunque no tienen la inventiva que los oficiales de Europa, labran con gran facilidad y presteza qualquiera joyas como le muestren el modelo o muestra de donde proceda sacallo” [en 1535 el Pelourinho Velho y la Rua das Manilhas o dos Ourives -que unía aquella con San Paulo constituía el centro artesanal y mercantil de metales preciosos de la ciudad].

Visitó también el convento de los agustinos de Nuestra Señora de Gracia, que encontró “hermoso y vistoso”, calificable por su fábrica como el segundo de la ciudad [su hoy desaparecido templo fue construido entre 1597 y 1602, quizá sobre el modelo de São Vicente da Fora de Lisboa], y el convento de Santa Mónica -situados en un campo hacia los barrios de Vangani, Panelín y Rabandar, al oeste del centro- que había fundado en fecha reciente el arzobispo (1595-1611) y gobernador (1602-1609) Fray Aleixo de Meneses. Desde allí se descendía a la Plaza del Rosario [con la parroquia homónima fundada en 1543, construída por Tomás Fernandes en estilo ya renacentista, quizá a causa de los intereses del primer obispo de Goa Francisco de Melo]³⁹; se trataba de un campo que, según el citado mapa, agrupaba también las iglesias de Santa Mónica, San Antonio [capilla fundada hacia 1543], Nuestra Señora de Gracia y la Concepción; frente a esa plaza se hallaba el Noviciado de los jesuitas de San Roque, “de fuerte y hermosa fábrica... [hecha] a imitación del de Lisboa”; el nuevo colegio de la Compañía de Jesús era grande y suntuoso, “con muestra de un fuerte alcázar con cuatro torres en los ángulos” y quedaba unido a la Casa Profesa por medio de un arco abovedado sobre la calle que los separaba, vía que terminaba en las Fuentes de Mangani. Esta había sido construída -según rezaba una inscripción- cincuenta años antes por el virrey don Antonio de Noroña y, con su frontispicio, cornisas y remates, era de “razonable arquitectura”. En esta zona también estaban ubicados los colegios de Santo Tomás, de los dominicos, y de San Buenaventura, de frailes menores, que se encontraba en obras.

A partir de este momento, el embajador entró en una nueva serie de digresiones, unas referidas a las usanzas de los nativos, como las sandalias que usaban las mujeres “a la manera en que las pinturas o estatuas antiguas” y otros elementos de las vestimentas femeninas, a las que censuraba el uso de ceñidos saris y unos corpiños que dejaban a la vista constantemente sus “hinchidos pechos” desnudos⁴⁰; o a los palanquines y las costumbres

de las mujeres⁴¹. Otras tenían muy diferentes objetivos, como la ciudad de Bisnagar⁴², la lengua y alfabeto y algunas creencias locales, como la de la “transmutación” que se creía “invención de Pitágoras” pero era demostrable -según la opinión del fraile menor Fray Juan de San Matías- que tenía su origen en los “Filósofos orientales”⁴³; asimismo volvió su curiosidad hacia a la religión y los conocimientos de astronomía y el calendario de los brahmanes indígenas, así como nuevamente a sus vestidos, que comparó -ahora con la ayuda de la “Historia” (VIII) de Quinto Curzio- con los de los antiguos de la época de Alejandro Magno⁴⁴; a las costumbres, entre ellas las penitenciales, y la religiosidad de los “bramenes”, a los que consideraba a la postre “los más relajados y perdidos hombres del mundo”, así como a la casi en desuso práctica del *sati*, ya prohibida desde la época de don Afonso de Albuquerque, por la que las viudas eran incineradas en la pira junto al cadáver sus maridos; por último, don García de Silva se refirió a la causa de la enorme devoción de los indios de Goa. Navegándose desde el paso de Dalgún, de la Madre de Dios o del Espíritu Santo, al otro lado del río, se encontraba una Peña de unas dos picas de alto y que caía casi a plomo, frontera a la isla de Don Bernardo o punta de la Isla de Iuna [Junga] la Mayor o San Esteban. A media altura de esta Peña se encontraba una cueva con una entrada de unos quince pies, con una losa derecha a manera de arquitrabe que sostenía una especie de “falda de montera o sombrero”, su “pagode” o templo de Narva; su interior era muy alto, excavado sin artificio alguno en su piedra; detrás se encontraba otra pequeña cueva cuadrada con un pequeño agujero que daría, según los gentiles, a una sima. Se trataba de un santuario de todo el Indostán e incluso de creyentes del otro lado del río Indo, visitado sobre todo en la festividad de la Luna de Agosto y venerado por no haber sido “fabricado por manos de hombres como los demás templos y pagodas de la India, que son infinitos, riquísimos y sumptuosos, sino por la mente y sola voluntad divina”. En su interior se adoraba una “figura de culebra de oro, de aquella mortífera y venenosa especie que acá en la India llaman de capelo los portugueses que en lengua canara llaman çoropo... pues creían que Dios les aparecía en forma de culebra viva en aquella cueva”; era también un lugar de oráculo de sus sacerdotes, como el de Delfos, y de perdón de culpas y pecados, a excepción de los hurtos, como si fuera un “sancto jubileo”. A pesar de los esfuerzos de los arzobispos de Goa, no se había podido impedir por completo su culto, que se celebraba desde lejos, desde la Playa del Mar situada en la Tierra Firme a una distancia de 500 pasos, donde habían labrado los gentiles cinco o seis gradas de unos 100 pasos de longitud y donde se bañaban y lavaban en el agua del mar. A pesar de la incomprendibilidad de sus ritos, el embajador demostró reiteradamente

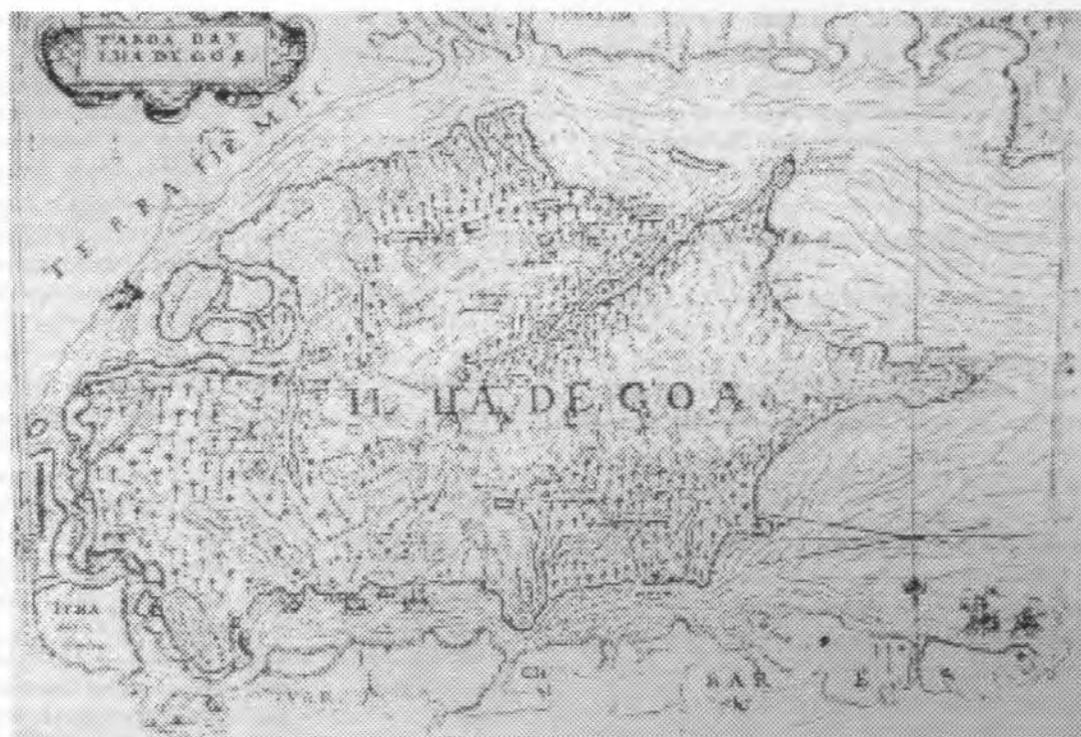


Fig. 7.



Fig. 8.

su asombro ante la piedad de los hindúes y su placer ante la visión de sus ceremonias: “En dos años y medio que me detuve en Goa, me hallé dos veces, y confieso que con mucho gusto y curiosidad mía, a ver esta gran junta de gente”; en 1615 se había reunido una multitud de 15.000 personas, mísera y pobre, “con tan singulares y estrañas demostraciones de devoción que, en comparación suya, parecía tibieza las que los cristianos tenemos en semejantes actos”.

Las casas de Goa le interesaron también vivamente⁴⁵; las más de ellas eran de buena fábrica y capacidad de aposentos, incluso “mayores y más altos de los que comunmente se usan y habitan en España con grandes ventanas y corredores por gozar a todas horas del aire sin el qual se vive con gran molestia y trabaxo, o más propiamente hablando, es imposible vivir”. Como la ciudad era tan extendida, todas tenían grandes corrales y jardines con árboles, lo que hacía a las casas muy difíciles de defender. Todas ellas, así como los templos, se encalaban por dentro y fuera e incluso se daba de cal su pavimento, tanto en aposentos como varandas; también se usaba en los suelos una costra gruesa de cal o -en los conventos y casas de gente que no fuera muy pobre- una fina y blanca con una “compostura” de cáscaras de huevo, de tal forma que parecen de mármol y las gradas de sus escalinatas de una sola pieza; de las conchas sacaban también el material para las vidrieras -que engastaban en varillas de madera- de las ventanas, corredores y varandas, mayores que en cualquier otra parte del mundo, y más claras que los lienzos encerados de España a pesar de no ser diáfanos. También en este aspecto eran dignas de señalarse algunas otras prácticas arquitectónicas, como la del aderezo de los suelos con excrementos de buey “que hacía el pavimento más hermoso y apacible... con buen olor y apazible vista” como demostraba su uso en el Colegio Real de los Reyes Magos de los menores, situado junto a la fortaleza de Bardes⁴⁶.

A excepción de los templos y fortaleza, como ya había señalado, Goa carecía de edificios públicos si se excluía la Casa de la Inquisición, que de inmediato

reconstruiría el maestro real Júlio Simão en 1616⁴⁷; era todavía de “fábrica morisca” como antigua Casa del Çabayo [Sabaio] representada en la vista de las “Civitates Orbis Terraum”, y alta y grande, a la que se accedía gracias a muchas gradas, y que tenía “magestad y apazible perspectiva”; sus ventanas eran similares a las que existían todavía en algunas casas o fortalezas principales y antiguas en España; se demostraba en consecuencia, según nuestro embajador, que los moros que habían llegado a la India eran los mismos que habían conquistado Africa y España, “conservando desde entonces adonde quiera que están un mesmo modo en sus edificios”, de la misma manera que habían incluso conservado los mismos trajes los moros de Granada hasta el momento de ser “expelidos”, pocos años antes de su partida de la península. Se encontraba esta Casa del Çabayo en la Plaza de Leilán [Leilão], toda rodeada de buenas casas y situada entre la Iglesia catedral y la Rua Derecha, la más frecuentada de Goa y donde se celebraban los mercados y ferias, por lo que incluso era difícil “romper por ella a pie ni a caballo”.

Con el regreso al centro de la Goa Dourada, don García daba por terminada su descripción. Había intentado reflejar lo mejor posible sus impresiones sobre el enclave portugués en la India y entender su variopinta naturaleza sin aspavientos que demostraran el asombro que la realidad vista podía haberle producido; al revés, había intentado entender lo ajeno apropiándose de ello con los instrumentos que su cultura seiscientista española le había equipado: la Biblia en primer lugar; la cultura libresca sobre la Antigüedad clásica en segundo puesto, de los textos de Arriano y Diodoro Sículo a los de Plutarco y Quinto Curzio que le habían acompañado en su equipaje desde España, como único referente que vinculara el presente goano con lo que concebía como original y radicalmente antiguo; por último, su experiencia arquitectónica y, podríamos decir, antropológica, de la España de la segunda mitad del siglo XVI, en la que todavía lo musulmán, lo morisco, había tenido un lugar en la realidad material de todo el país y en la cultura popular de su Extremadura natal.

NOTAS

¹ Quisiera agradecer vivamente al Profesor Rafael Moreira la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo, que fue originalmente presentado al Congreso Internacional “A arte na rota dos descobrimentos portugueses”, organizado por la Comissão Municipal dos Descobrimientos de Lagos, Lagos (Portugal), 1996.

² A través de Constantinopla y Teherán y, al regreso (p. 197), Qazvín, en 1403-1406; véase Eugenio Llaguno y Amírola, *Noticias del Gran Tamorlán*, Madrid, 1784 y *Relación de la embajada de Enrique III al Gran Tamorlán*, ed. de Francisco LÓPEZ ESTRADA, Espasa-Calpe, Madrid, 1952; también Juan Gil, *En demanda del Gran Kan. Viajes a Mongolia en el siglo XIII*, Alianza, Madrid, 1993.

³ Este manuscrito, según el propio texto, fué compuesto por un autor no identificado ya en Madrid, a partir de los originales del embajador, tras el regreso de la embajada; contiene el Libro III (desde Ormuz), IV y V (viaje tierra adentro); faltan los Libros I (sobre el viaje a Goa) y II (descripción de Goa).

Asimismo da cuenta de la embajada el Ms. 2348 (fols. 519-520), de la Biblioteca Nacional de Madrid, "Relación de la jornada de Dom García de Sylva dada por [el agustino portugués] Fr. Melchor de los Angeles" [Madrid, 30 de diciembre de 1619]. Este había hecho profesión en Goa en 1587, y había sido enviado a Persia como embajador por el virrey Juan Pereira, Conde de Feria, en 1608. De regreso en Madrid en 1636, Felipe IV lo nombró su predicador en 1643, donde murió poco después. Véase sobre él, "Historia do Martyrio de Fr. Nicolão de Mello e Fr. Guilherme de Santo Agostinho, com a relação das cousas notaveis que na Persia fizerão os Religiosos de Santo Agostinho" (Ms. del convento de Nuestra Señora de Gracia de Lisboa) y Z. NOVOA, "El R. P. Fr. Melchor de los Angeles del Orden de S. Agustín, primer misionero en Persia", *Archivo Agustino*, 45, 1951, pp. 263-275; R. GULBENKIAN, *L'ambassade en Perse de Luis Pereira de Lacerda et des Pères Portugais de L'Ordre de Saint-Augustin, Belchior dos Anjos et Guilherme de Santo Agostinho, 1604-1605*, Lisboa, 1972; y Luis GIL, "Sobre el trasfondo de la embajada del Shah Abbas I a los príncipes cristianos: contrapunto de las Relaciones de Don Juan de Persia", *Estudios Clásicos*, 89, 1989, pp. 347ss.

Miguel DE SORIA ("Libro de las cosas memorables que han sucedido desde el año de mil quinientos noventa y nueve", Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 9856), narra la visita de la embajada de Persia a Madrid de 1608, a la que se correspondió con otra, citada por Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1623, p. 125; citadas por Alicia CÁMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, El Arquero, Madrid, 1990, p. 191. Véase también Ciriaco PÉREZ BUSTAMANTE, *La España de Felipe III. Historia de España*, xxiv, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p. 404.

⁴ Véase *De Repesuram Epistola v. Kal. an. MDCXXI Spahani extracta ad marchionem Bedmarii*, Amberes, 1620; *A letter from Garcia de Silva y Figueroa ambassador from Philip the Third king of Spaine to the Persian, written at Spahan, or Hispahan, Anno 1619, to the Marquis of Bedmar, touching matters of Persia*, Londres, 1625 y, sobre todo, *L'ambassade de Don Garcias de Silva Figueroa en Perse*, trad. de Mr. de Wicqfort, París, 1667.

⁵ Citada por Manuel SERRANO Y SANZ, *Autografías y Memorias coleccionadas e ilustradas*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid [1902], pp. xii-xvi, fue impresa de inmediato por Manuel SERRANO Y SANZ, *García de Silva y Figueroa. Comentarios de la embajada que de parte del rey de España hizo añ rey Xa Abas de Persia*, 2 vols., Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1903-1905. Véase también César FERNÁNDEZ DURO, "Comentarios de D. García de Silva y Figueroa", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, xlv, 1905, pp. 271-276; y "Comentarios de D. García de Silva y Figueroa", *Boletín de la Sociedad Geográfica*, xlv, 1907, pp. 52-58.

⁶ El Ms. 18217, incluye en el fol. 6 (antes en el fol. 90) un mapa de Goa. El Ms. 17629 no aparece dicho mapa.

⁷ Bisnieto de Ismail I (1501-1524), nieto de Tahmasp I (1524-1576) e hijo y sucesor de Mahommed Mirza o Khuda-banda (), así como sobrino de Haidar Mirza y de Ismail II, Abbas fue el sexto (para otros historiadores el cuarto) rey de Persia de la dinastía chiíta de los safavíes, que gobernó hasta 1722. Aunque concertó una paz en 1590 con los otomanos sunitas -tras la guerra con el sultán Murad II (1574-1594) en Georgia- que reconocía las pérdidas persas de Georgia, Tabriz, Shirván y el Luristán, Abbas I reanudó las hostilidades en 1594 y 1597 y entró en guerra contra Muhammad III en 1601; reconquistó Eriván y Kars en 1601, expulsó a los otomanos del Azerbaijón y del Cáucaso en 1603 y retomó Georgia y Shirván en 1605 y más tarde el Irak central, Bagdad y Mosul, manteniendo campañas victoriosas frente a los sultanes Ahmed I y Osman II (1618-1622), con quien firmó una nueva paz. En 1602 tomó a los portugueses la isla de Bahrein y poco después la isla de Qishm; en 1622 con ayuda naval inglesa, Abbas atacó y conquistó Ormuz.

⁸ Estas instrucciones se recogen como apéndice en el Ms. 17629.

⁹ Véase M. SERRANO Y SANZ, *op. cit.* y ahora *García de Silva y Figueroa. Epistolario diplomático*, ed. de Luis Gil, Instituto Cultural El Brocense, Cáceres, 1989.

¹⁰ JUAN GIL, *Hidalgos y samurais. España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Alianza, Madrid, 1991.

¹¹ M. SERRANO Y SANZ, *op. cit.*, II, p. 393.

¹² Ms. 18217, fol. 66.

¹³ Sobre éste, véase Juan GIL, *Mitos y utopías del Descubrimiento. 2. El Pacífico*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 324-334. Don García había tenido desde 1609 relaciones, siempre incrédulas, con otros inventores fantasiosos y embaidores como Lorenzo Ferrer Maldonado o Juan de Fonseca Coutinho.

¹⁴ De quien se conserva una copia del Libro de António Bocarro e ilustraciones de Pedro Barreto de Resende, archivero y secretario del virrey Conde de Linares (ca.1630); véase Pedro Dias, *Antonio de Mariz Carneiro. Descrição da fortaleza de Sofala e das mais da India*, Lisboa, 1991 y *Arquitectura militar na expansão portuguesa*, Lisboa, 1994, p. 138.

¹⁵ La capitana Nuestra Señora de la Luz, la almiranta Nuestra Señora de los Remedios y una tercera, Nuestra Señora de Guadalupe.

¹⁶ Conocemos los nombres del maestresala, Pedro Jiménez (de Ledesma), el capellán Vicente Sorrentino -al que se añadieron desde Ormuz los religiosos agustinos Fray Manuel del Pópulo y Fray Luis de Rivera-, el gentilhomme Gutiérrez de Monroy, el repostero Juan González, el repostero italiano César, dos criados portugueses -Simón y Lobo- y uno piomontés Jusepe, y un anónimo pintor. Es posible que también lo acompañara un sobrino del embajador, don Fernando de Silva, antes capitán en Flandes y que marchó a Persia como "entretenido"; véase J. GIL, *Hidalgos y samurais*, p. 153, n. 33.

¹⁷ Sobre esta ciudad, véase A. PEREIRA BRANDÃO, *A Aventura portuguesa*, Lisboa, 1991 y el diseño del "Libro de Bocarro", en *Arquitectura militar na expansão portuguesa*, Oporto, 1994, p. 141.

¹⁸ Ms. 17629, fol. 179 vº y ss. Ormuz parecía una ciudad de unas 2.500 o 3.000 casas; se fijó especialmente en la iglesia mayor y Casa de Misericordia, derivada de la antigua mezquita destruida, pero de la que se había conservado un altísimo Alcorán o Torre, "muy labrada por de fuera". También dedicó algunos párrafos a los monasterios del Carmen y de San Agustín o de Nuestra Señora de Gracia -que M. Serrano y Sanz, *op. cit.*, consideró de Mascate-. Véase sobre su arquitectura, Wolfgang KLEISS, "Die portugiesische Seefestung auf der Insel Hormoz am Persischen Golf", *Architectura*, 1978, pp. 166-183 y Rafael MOREIRA, "Inofre de Carvalho, a Renaissance Architect in the Gulf", en *Bahrain in the 16th Century: An Impregnable Island*, ed. por M. KERVAN, Manama, 1988, pp. 85-92.

¹⁹ Ms. 18217, fol. 499.

²⁰ Ms. 18217, fol. 541 vº.

²¹ El Ms. 17629, quizá por error, da como lugar de su muerte "el mar de Luanda".

²² Ms. 18217, fols. 88-156.

- 23 Sobre éstos, A. R. MACHADO, ed., *Livro em que da relação do que viu e ouviu no Oriente*, Lisboa, 1946. José NICOLAU DA FONSECA, *An Historical and Archeological Sketch of the City of Goa*, Bombay, 1878 (Asian Educational Services, New Dehli, 1986); Jacques de Coutre, *Andanzas asiáticas*, ed. de EDDY STOLS, B. TEENSMA y J. WERBERCKMOES, *Historia* 16, "Crónicas de América" nº 61, Madrid, 1991; Boies Penrose, *Goa, Rainha do Riente*, Lisboa, 1960; GEORG SCHURHAMMER S. J., *Franz Xavier: Sein Leben und seine Zeit*, Freiburg im Breisgau, 1963. Sobre el viaje de Jan Huyghen van Linschoten (ca.1563-1611) a Goa (1583-1589), *The Voyage of Jan Huyghen van Linschoten to the East Indies*, ed. de A. C. BURNELL y P. A. Tiele, 2 vols., Hakluyt Society, Londres, 1885; el de François Pyrard de Laval (1611), en *The Voyage of François Pyrard de Laval to the East Indies, the Maldives, the Maluccas and Brazil*, ed. de ALBERT GRAY y H. C. P. BELL, Hakluyt Society, Londres, 1887-1890; sobre el de Pietro della Valle (1623), *The Travels of Pietro della Valle in India*, ed. de Sir Richard Carnae Temple y Lavinia Mary Anstey, 6 vols., Hakluyt Society, Londres, 1907-1936.
- 24 Ms. 18217, originalmente en fol. 90 pero hoy a la altura del fol. 6.
- Mapa sobre papel, 282 x 410 mm., a pluma y tinta sepia, con aguadas sepia, roja y amarilla; con pitipié de "mea legoa"; se orienta hacia el Sur. Se trata de un mapa portugués, a tenor de la toponimia y las inscripciones explicativas escritas en lengua portuguesa, referidas por una parte al paso de los moros a la isla de Choram en la época del gobernador Francisco Barreto y, por otra, a los moradores de las islas de Calví y Corgi.
- Es digno de señalarse que no aparezcan señalados algunos de los principales colegios de Goa: San Pablo, San Roque y el Noviciado de los jesuitas, San Buenaventura de los menores y de los Reyes Magos de Bardes. Además, aparecen representadas dos importantes cintas abaluartadas: una desde Daugín, Gondalín, Banastarín hasta Carabolín y Ajocím, con un total de catorce baluartes; otra, solo trazada con punteado, desde Ajocím hasta Panelín y Rabandar, con cinco baluartes y un "Castello de Santangel" de forma romboidal y cuatro torres angulares de planta circular.
- Estos hechos -la representación como proyecto de la ciudadela de Santangel y la ausencia de algunas de las más recientes fábricas- podría plantear algunas dudas sobre la cronología -último tercio del siglo XVI- del original que manejara el autor de este mapa.
- 25 *Portugaliae Monumenta Cartographica*, ed. de Armando Cortesão y Avelino Teixeira da Mota, Lisboa, 1960, IV, pp. 51-52, nº 413c. Las medidas que le atribuyen (512 x 745 mm.), que han hecho pensar a los citados autores que se trataría del mayor dibujo conocido de Manuel Godinho de Herédia, no coinciden con los del original de la Biblioteca Nacional de Madrid, más reducido.
- 26 Procedente de la Colección del Dr. C. M. C. MACHADO FIGUEIRA, de Lisboa.
- 27 Véase en *The Voyage of Jan Huyghen van Linschoten to the East Indies*, ed. de A. C. BURNELL y P. A. Tiele, 2 vols., Hakluyt Society, Londres, 1885.
- 28 Procedente de la Colección del Dr. C. M. C. MACHADO FIGUEIRA, de Lisboa. Véase en *Portugaliae Monumenta Cartographica*, ed. de Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota, Lisboa, 1960, IV, pp. 39-60, nº 420 E y en Teotónio R. de Souza, *Goa medieval. A cidade e o Interior no Século XVII*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p. 108.
- 29 Publicada por R. MOREIRA, "Goa em 1535: uma cidade manuelina", *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 1994, pp. 177-221, p. 185.
- 30 Véanse fols. 119 vº-130.
- Véase sobre este tema, José PEREIRA, *In Praise of Christian Art in Goa*, Marg Publications, Bombay, s. a. Mário CHICÓ, "A Igreja dos Agostinhos de Goa e a Arquitectura da Índia Portuguesa", *Garcia de Orta*, II, 2, 1954; "A igreja do Priorado do Rosário de Velha Goa, a arte manuelina e a arte do Guzarate", *Belas Artes*, 2, 7, 1954; "Algumas observações acerca da Arquitectura da Companhia da Jesús no Distrito de Goa", *Garcia de Orta*, 1956, pp. 257-272. Carlos DE AZEVEDO, "The Churches of Goa", *Journal of the Society of Architectural Historians*, xv, 3, 1956, pp. 3-6, "A arquitectura religiosa", en *Arte Cristã na Índia Portuguesa*, Lisboa, 1959 y "Arte Cristã", en *A Arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, 1969 y 1993. J. DELINKAR S. J., "The Christian Empress, Churches and Cloisters", *Golden Goa*, Marg Magazine, Bombay, 1980, pp. 617-626. David Martin KOWAL, "The Evolution of Ecclesiastical Architecture in Portuguese Goa", *Carl Justi Vereinigung Mitteilungen*, 1993, pp. 1-22. Teotónio R. de SOUZA, *Goa medieval. A cidade e o Interior no Século XVII*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, pp. 104-110. Rafael MOREIRA, "From Manueline to Renaissance in Portuguese India", *Mare Liberum*, 9, 1995, pp. 401-407; "Goa em 1535..."; y "Riflessi della Ghiara nell'India Portoghese: la Chiesa dei Teatini a Goa", en *La Basilica della Ghiara. Il Miracolo della Città*, Reggio Emilia, 1997; y Paulo VARELA GOMES, *Arquitectura, religião e política em Portugal no Século XVII. A planta centralizada*, Universidad de Oporto, Oporto, 2001.
- 31 J. M. DO CARMO NAZARETH, "O arquitecto Júlio Simão", en *O Oriente Português*, Nova Goa, 1906, III, pp. 458-464; Rafael MOREIRA, "From Manueline...", p. 405.
- 32 Aquí comienza una larga digresión sobre la fauna de Goa, en la que se pasa revista a sus hienas, lobos, serpientes, víboras y "culebras de capello" [cobras], camaleones y unos animales incógnitos, del tamaño de las lechuzas y parecidos a los basiliscos o régulos de Plinio el Viejo, a los que intentó sin éxito cazar con un arcabuz,
- 33 Ms. 18217, f. 116.
- 34 Ms. 18217, f. 114 vº. Más adelante se interesó también de la cal que se usaba en la construcción, procedente toda ella de las conchas de las ostras.
- 35 Véase Judilea Nunes, *Monuments in Old Goa*, Panjim, 1979 y R. MOREIRA, "From Manueline...", pp. 403 y 405.
- 36 R. MOREIRA, "From Manueline...", p. 403.
- 37 R. MOREIRA, "From Manueline...", p. 405. Los planos citados en Jean Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale de Paris*, Institutum Historicum S. I., Roma, 1960, p. 119, nº 451-453.
- 38 Sobre esta ciudad, Chaul de Cima, véase G. VON MITTERWALLNER, *Chaul. Eine unerforschet Stadt an der Westkust Indiens*, Berlín, 1964, y el diseño del "Libro de Bocarro", en *A Arquitectura militar na expansão portuguesa*, Oporto, 1994, p. 142.
- 39 R. MOREIRA, "From Manueline...", p. 404.
- 40 Ms. 18217, f. 144.
- 41 Ms. 18217, fol. 145.
- 42 Ms. 18217, f. 134.
- 43 Ms. 18217, f. 135 vº.
- 44 Ms. 18217, f. 137.

⁴⁵ Ms. 18217, fol. 145.

⁴⁶ Ms. 18217, f. 129. En este pasaje utilizó como fuente de sus conocimiento el texto de Diodoro Sículo para identificar estas sandalias con el calzado usado por las tebanas y distinguirlo de los coturnos de las Ninfas o “mujeres sucintas”; elogió estas sandalias, “elegante[s] y hermos[as] para las mugeres... de manera que con gracia y venustad mostraban la mayor parte del pie”, e incluso encontró una justificación bíblica para su empleo en el “Libro de Esther”.

⁴⁷ R. MOREIRA, “From Maneline...”, p. 405. No deja de ser extraño que precisamente en esta fecha, nada dijera don García de Silva sobre el inicio de su remodelación. 48. Quisiera agradecer vivamente al Profesor Rafael Moreira la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo.

Note Sul Viaggio in Spagna Di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli

Giuseppina Raggi

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Il testo approfondisce il ruolo giocato dalla famiglia granducale toscana, in particolare dal cardinale Giovan Carlo de' Medici, nella vicenda artistica di Colonna e Mitelli, soprattutto in occasione del loro trasferimento in Spagna. Vengono testimoniati, su base documentale, i costanti rapporti intrattenuti tra la corte toscana, il marchese Ferdinando Cospi (agente della casa medica a Bologna) e gli ambasciatori fiorentini presso la corte di Spagna (anni 1658-1662).

Inoltre, l'analisi di alcuni disegni appartenenti al fondo della Biblioteca Nazionale di Madrid contribuisce al dibattito sulle ipotesi di ricostruzione grafica delle opere realizzate in Spagna da Colonna e Mitelli, oggi perdute. In particolare si concentra sui problemi attributivi e completa, sulla base di una nuova lettura iconografica, la serie di affreschi che decoravano l'Ermida de San Pablo nel giardino del Buen Retiro.

ABSTRACT

The text details the role played by the Tuscan granducal family, in particular by Cardinal Giovan Carlo de' Medici, in the artistic activity of Colonna e Mitelli, above all on occasion of their sojourn in Spain. Based on documentation, the text describes the relationship between the Tuscan court, Marquis Ferdinando Cospi of Bologna and the Florentine ambassadors at the Spanish court (1658-1662).

Furthermore, the author analyses certain drawings belonging to the Madrid National Library's collection. This analysis contributes to the debate on the hypothesis of graphic reconstruction of works by Colonna and Mitelli, which have been lost. Specifically, the attributive issues inherent in these drawings are discussed and, on the basis of a new iconographic interpretation, the series of frescoes in the Ermida de San Pablo of Buen Retiro is completed.

Alcuni anni orsono, durante i miei studi sull'attività toscana di Colonna e Mitelli, ho sottolineato l'importanza della relazione stabilita tra i due pittori bolognesi e il cardinal Giovan Carlo de' Medici, fratello del gran duca di Toscana Ferdinando II. A partire dal 1634, anno della "gara" per la decorazione di una sala nella sua villa di Mezzomonte, il loro rapporto si consolida grazie alla grande impresa decorativa realizzata nelle tre sale di palazzo Pitti (1637-1641) e ai ripetuti soggiorni fiorenti-

ni nella residenza del cardinale in via della Scala¹. Qui i pittori bolognesi realizzano la serie di affreschi più organica della loro carriera, contribuendo a trasformare gli Orti Oricellari (così anche era chiamato il casino di via della Scala) nel luogo prediletto da Giovan Carlo de' Medici. Egli, infatti, vi raccoglie la sua preziosa collezione di quadri, fa costruire la grotta sotterranea, le fonti e la grande statua di Polifemo, ne impreziosisce il giardino con piante e fiori fatti giungere da ogni parte

d'Europa per i quali aveva una passione tutta speciale. Dal 1641 sino alla vigilia della partenza per la Spagna, Colonna e Mitelli affrescano le sale interne, la loggia, le facciate, la grotta, la stanza accanto alla grotta e i fondali dei giardini, instaurando con Giovan Carlo de' Medici il rapporto più serrato e duraturo tra quelli maturati in seno alla famiglia granducale: Questa relazione privilegiata con il mecenate fiorentino facilita l'allargamento delle commissioni alle famiglie aristocratiche legate alla corte, come per esempio accade con il segretario del cardinale il marchese Filippo Niccolini, e determina la promozione dell'arte dei bolognesi da parte dello stesso Giovan Carlo anche al di fuori dei confini toscani. Dimostrazione di ciò è il progetto, poi non realizzato, di decorare "la loggia della Trinità dei Monti"⁵ e, molto di più, la decisiva intermediazione per la realizzazione del viaggio in Spagna, più volte rimandato⁶.

È infatti per "comandamento"⁷ del cardinale che i pittori bolognesi si trasferiscono alla corte di Filippo IV, grazie anche all'attiva collaborazione del marchese Ferdinando Cospi rappresentante della casa medicea a Bologna. Quest'ultimo, infatti, ancora nel gennaio 1668 affermava con vigore che "di ordine di Loro Altezze [Medici] [Agostino Mitelli] andò a servire il Re di Spagna ove morì e questo lo dico con scienza perché detto ordine del S. Card. Gio Carlo di Glor.a Mem. io trattai col Colonna e Mitelli e ne feci l'accordo"⁸ e lo ribadisce alcuni giorni dopo scrivendo nuovamente al cardinal Leopoldo de' Medici: "[...] In conformità del favoritissimo comando di V.A.S. le mando la fede da me fatta della Servitù in dipingere che fece Agostino Mitelli in compagnia del Colonna a Sua SS. Casa e di poi in Spagna ove morì et è conforme ch'io operai d'ordine del SS. Gran Duca e del Sig Card. Gio. Carlo [...]"⁹.

Il coinvolgimento della casa medicea viene confermato anche dal passaggio per Firenze di Colonna e Mitelli prima di imbarcarsi a Livorno, così come testimoniato da un appunto del Cospi del 20 luglio 1658 in cui si legge: "In questo punto che sono 24 ore mi giunge questo priegho di Parma per V.A.III che gli invio per il Colonna dipintore che parte domattina di buon ora e gli ordino subito di presentarlo alla A.V.III"¹⁰. I pittori bolognesi partono dunque alla volta della Spagna il 21 luglio 1658.

Un recente viaggio in Spagna mi ha permesso di rianodare alcuni fili di queste passate ricerche e, pur senza pretesa di organicità, di trovare qualche 'lume', di suscitare qualche interrogativo in attesa di maggiori e più sistematici approfondimenti¹¹.

Secondo il racconto del Malvasia, non appena giungono in Spagna i pittori bolognesi vengono messi alla prova nel palazzo del *Buen Retiro*¹². In realtà, come ricorda il Colonna nella sua lista autografa, il loro primo lavoro è la "Fazata dipinta con 2 Prospetive nel quarto da basso di Sua Maestà nel suo Giardino", cioè a livello del



Fig. 1. A. M. Colonna, *Aurora*, 1648-49, Firenze, ex-casino di via della Scala (foto dell'autore)

cosiddetto "Aposento de la bovedas" che dava direttamente al Giardino e che, con il sovrapposto "Aposento bajo", costituiva l'appartamento estivo dell'Alcazar. Anche in questo caso, il legame con Firenze sembra perpetuarsi nella scelta di far affrescare l'appartamento estivo secondo una logica simile a quella che, anni prima, aveva guidato il granduca Ferdinando II a palazzo Pitti.

Superato il saggio di prova, il Re li mette subito all'opera. Considerando che il viaggio durò, secondo l'indicazione del manoscritto di Giovanni Mitelli, all'incirca un mese e mezzo, nell'ottobre 1658 i pittori sono già alacremente al lavoro. Da alcuni documenti spagnoli, infatti, si sa che dal 7 al 20 ottobre gli operai lavorano per "las obras de los andamios de la pieça del despacho del quarto del Verano que cay a la priora para pintar el cielo rasso" e, particolare assai curioso e significativo, per una "escalera que se hiço para subir su Mag.de a berlo pintar"¹³. La prima stanza ad essere dipinta nell'Alcazar è dunque la sala del *Despacho*, seguita dalla "pieça junto a la del despacho en el quarto de Berano para los pintores q. havian de pintar"¹⁴, per la quale si pagano i materiali delle impalcature in novembre, mentre in dicembre è registrato il pagamento "para el andamio que se hizo en la pieça delante dela del despacho en el quarto de Verano para los Pintores"¹⁵. La sequenza delle tre stanze non risulta del tutto coincidente con le ricostruzioni dell'appartamento estivo proposte dalla critica recente¹⁶, comunque, senza entrare nello specifico della problematica, queste annotazioni offrono qualche puntualizzazione in più da aggiungere a quelle dell'inventario del 1686, in cui vengono descritte come "Pieza donde S. Mg. comía en cujo techo está pintada la Noche"; "Pieza ymediata de la Aurora"; "Pieza del Despacho de verano en cujo techo está pintado Apolo"¹⁶ che coincide con



Fig. 2. Pietro da Cortona, *Allegoria della Quietè*, 1643, Firenze, ex-casino di via della Scala (foto dell'autore)

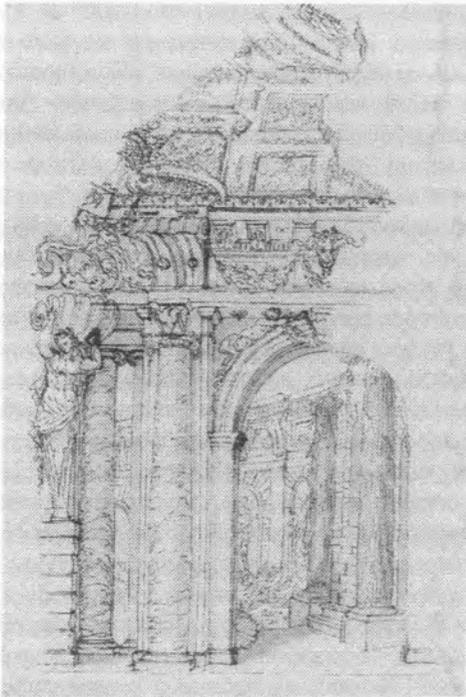


Fig. 3. G. Tonelli, *Decorazione parietale della stanza accanto alla grotta*, copia dall'affresco perduto di A.M.Colonna e A.Mitelli, 1654-55, Firenze, ex-casino di via della Scala (Uffizi, GDS, n.5595v S)



Fig. 4. A.M.Colonna e A.Mitelli, *La caduta di Icaro*, 1654-55, Firenze, ex-casino di via della Scala (foto dell'autore)

quella chiamata della *Caduta di Fetonte* in altre fonti storiografiche.

Il contrappunto fiorentino ritorna ancora una volta e si riannoda alla sequenza iconografica dei soggetti allegorici raffigurati nelle sale del casino di via della Scala: l'*Aurora* dipinta nel salotto da Colonna e Mitelli¹⁷, l'*Allegoria della Quietude* realizzata da Pietro da Cortona nella stanza attigua¹⁸, *Ercole* e, nella "stanza bassa accanto alla grotta", la *Caduta di Icaro*¹⁹. Come nell'affresco di via della Scala il padre *Dedalo* assiste alla caduta del figlio *Icaro*, anche l'immagine di *Febo Apollo* doveva essere rappresentata mentre presenza all'inevitabile punizione della temerarietà del figlio *Fetonte*. Immagini, quella di Icaro e ancora di più quella di Fetonte che precipita dal Carro del Sole, di grande impatto visivo nella resa illusionistica della caduta che, a Firenze, fingendo la rottura di una volta a causa dell'impatto, aveva riscosso grande successo e stupefatto i visitatori²⁰. (Fig. 1 y 4)

Tra i documenti spagnoli citati si trova anche un pagamento di materiale "para haçer uno caballos de andamios para los pintores en la galaria del jardín de la Reyna"²¹ risalente al 25 novembre 1658, nota che pare confermare l'affermazione di Palomino riguardo alla decorazione della galleria che "tiene vista al Jardin de la Reyna"²² e all'appartamento estivo si riferisce anche il compenso che Francesco Rizi riceve nel 1663 "por la costa de las colores que gasto en el techo del tocador que se hiço para la Reina Nuestra Señora en el quarto de Verano de Su Majestad"²³

Un caso a sé riguarda, invece, la decorazione del *Salón de los Espejos*, fulcro del percorso delle sale di rappresentanza e quadreria d'eccezione. Le fonti storiografiche spagnole e bolognesi forniscono versioni contrastanti sullo svolgimento dei fatti. Mentre Palomino sottolinea la grande armonia e intesa tra i pittori bolognesi e spagnoli, Malvasia rimarca la reticenza del Colonna rispetto al progetto elaborato da Diego Velázquez, preferendo una decorazione puramente quadraturistica piuttosto che la realizzazione di "finti quadri di figure"²⁴. In questa vicenda le fonti coincidono su un punto: la diversità di vedute tra Diego Velázquez e il team bolognese rispetto alle diverse tipologie di grande decorazione. Velázquez non prediligeva la quadratura e preferiva la maniera di Pietro da Cortona alle illusioni architettoniche della scuola bolognese. Per questo ritengo che la ricostruzione della decorazione quadraturistica della volta del salone degli Specchi avanzata da Barbeito non possa essere condivisa, essendo in contraddizione con entrambe le visioni²⁵.

Da una parte, infatti, non presenta le ripartizioni adeguate alle rappresentazioni distinte della *Favola di Pandora*, svolta in cinque quadri diversi incluso quello centrale, come descrive il Colonna nella sua lista autografa: "dipinto detto volto ornati di Architt.ra bassi rilie-

vi e figure colorite con uno sfondo [...] con fig.re tutte fatte dal Colonna e 4 storie più basso dipinte da duoi Pitt.ri Spagnoli"²⁶. Dall'altra parte non presenta quella "vaghezza" unita alle "sode architetture" propria dell'arte del Mitelli, dove l'elemento tettonico è sempre declinato con raffinatezza e fantasia.

I due disegni della Biblioteca Nazionale di Madrid²⁷, su cui si basa la ricostruzione di Barbeito, presentano un carattere più ornamentale e meno originale rispetto alle poderose invenzioni mitelliane. Inoltre la loro qualità grafico-stilistica non permette di attribuirli ai bolognesi né a livello esecutivo né, soprattutto, a livello ideativo, perché troppo 'chiusi', troppo decorativi se confrontati con l'immaginario fortemente architettonico, seppur aggraziato dagli ornati, di Agostino. Come già proposto per uno di essi²⁸, sembra più consono far rientrare entrambi nel circolo spagnolo di Colonna e Mitelli, seppur considerandoli, come ben ha sottolineato Barbeito, riferiti ad una stessa opera per la coincidenza della quadratura e per la ripetizione speculare di alcuni elementi nel margine sovrapponibile dei due fogli. (Fig. 5 y 6)

Come già suggerito da recenti studi²⁹, le fonti iconografiche per eventuali ipotesi di ricostruzione del *Salón de los Espejos* vanno ricercate piuttosto nei disegni del fondo di Berlino³⁰. In questi disegni, tra cui Ebría Feinblatt riconobbe alcuni studi preparatori del bozzetto di Colonna e Mitelli conservato oggi al Museo Municipale di Madrid³¹, si riscontra una maggiore attenzione alla creazione di spazi destinati alla raffigurazione, spesso indicati rapidamente con l'annotazione "quadro riportato" o "quadro riportato colorito", accanto al proliferare di ampi "bassi rilievi"³². Diversamente, nelle opere italiane realizzate dai due bolognesi, le raffigurazioni allegoriche sono limitate allo *sfondato* della volta (che, come tale, è lontano concettualmente dalla nozione di 'quadro riportato') o a vivaci *silhouettes* tracciate a monocromo in cartelle ornamentali. Pochi sono i quadri *strictu sensu* e, quando accade, come per esempio nelle pareti della seconda sala di palazzo Pitti, vengono anch'essi tracciati a monocromo, toccati d'oro, arretrati in secondo piano, leggibili senza dubbio, ma anche integrati nel sistema decorativo d'insieme che privilegia l'illusione architettonica globale, la creazione ingannevole di uno spazio illusionistico finito, capace di entrare coerentemente in relazione con lo spazio fisico reale.

Così il riferimento all'ambito spagnolo di alcuni disegni di Berlino, in cui si coglie una maggiore volontà di equilibrare la rappresentazione figurativa 'conchiusa in sé' con l'elemento architettonico, sempre comunque mantenuta all'interno di una coerente struttura quadraturistica d'insieme, induce a interpretare come *nuance* spagnola questa propensione ad aumentare il numero di scomparti 'chiusi' destinati alla raffigurazione, che pare ricollegarsi anche alla diffusa presenza di 'quadro nel



Fig. 5. Cerchia di Colonna e Mitelli, *Decorazione per una volta I*, BNM B721



Fig. 6. Cerchia di Colonna e Mitelli, *Decorazione per una volta II*, BNM B722

quadro' della tradizione pittorica spagnola³³. Per questo ritengo che a Madrid i pittori bolognesi abbiano dovuto confrontarsi con esigenze e sensibilità attratte maggiormente dall'aspetto figurativo e narrativo, e dalla sua implicita retorica celebrativa, adattandovi il sistema quadraturistico che, nella versione bolognese, tende a distinguere chiaramente l'ambito dell'allegoria, di solito concepita con poche figure, da quello dell'illusione puramente architettonica, 'abitata' da musicisti e scimmiette, da graziose dame e reali personaggi dell'epoca.

La vicenda della decorazione del *Salón de los Espejos* rinvia dunque alla più complessa questione dei disegni di Colonna e Mitelli che, per quanto riguarda quelli custoditi in alcune collezioni madrilene, richiede alcune specificazioni³⁴.

Al fondo della Biblioteca Nazionale appartiene un interessante disegno attribuito al Colonna³⁵. Dato per anonimo dal Barcia che lo descrive come "una matrona sentada sobre nubens [que] se vulve hacia un viejo alado (el tiempo?) que tiene a su derecha y que parece apartarse espantado. En el fondo geniecillos que vuelan: uno ondea una larga filacteria; otro recibe en una copa el licor que otros vierten de un ánfora", viene attribuito da Mena Marqués al pittore bolognese senza identificazione del soggetto³⁶. (Fig. 7)

Possibili riferimenti, però, paiono trovarsi con la favola narrata da Ovidio di *Cefalo e Aurora*, affrescata dal Colonna in una "loggia"³⁷ al *Buen Retiro*. L'iconografia del disegno sembra infatti fissata nell'attimo dello sdeg-

no della Dea per la continua evocazione della moglie Procri da parte di Cefalo rapito e della cacciata presaga di lui immerso "nel limite della luce e della notte"³⁸, mentre genii alati versano il nettare degli Dei pronti alla libagione non consumata. Con certezza, invece, si riconoscono i tratti caratteristici della mano del Colonna, la sicurezza del segno, l'uso del bistro, la maniera di ombreggiare con leggere acquerellature della stessa tinta. In questo disegno, però, si coglie anche un pittoricismo insolito per il pittore bolognese, dovuto ad una coloritura di superficie a matita rossa posteriore alla fattura del disegno e funzionale anche al mascheramento di una piccola foratura del supporto cartaceo. A livello di ipotesi, e cosciente della necessità di più puntuali approfondimenti, propongo di attribuire questi interventi al collezionista Carderera, alla cui collezione apparteneva prima di entrare nel fondo della Biblioteca³⁹.

Anche il disegno attribuito in forma dubitativa ad Agostino Mitelli custodito all'Accademia di San Fernando non è del maestro bolognese⁴⁰. La citazione quasi letterale delle coppie di putti affrescati nella chiesa madrilena di *Santo Antonio de los Alemanes* indusse il Torno ad attribuirlo all'artista emiliano nell'esposizione del 1941⁴¹. In realtà, al di là di questa evidenza iconografica, la struttura generale dell'insieme si allontana dalle tipologie proprie dell'arte del bolognese, anzi la maggiore leggiadria della soluzione quadraturistica a discapito di una 'soda architettura' e l'insistenza verso una più dichiarata sensibilità ornamentale nel risolvere riccioli e

finiture inducono a posticipare la datazione di questo disegno oltre il superamento del secolo. Anche qui, come nel caso delle opere grafiche della Biblioteca Nazionale⁴², il pittoricismo dovuto alle acquerellature di diversi colori deve riferirsi a mano posteriore, visti alcuni minuziosi interventi riparatori di lacune presenti nel disegno (il braccio e il volto di un putto sono stati ridisegnati e incollati, poi successivamente uniformati dalle varie coloriture). E forse non è del tutto casuale che anche questo foglio provenga dalla collezione di Carderera.

Un aspetto complementare alla complessa questione dei disegni di quadratura che, finalizzati principalmente alla pratica, si tramandano nel tempo da generazione a generazione di artisti decoratori, quadraturisti e scenografi, è quello delle copie. La necessità di costituire un repertorio di invenzioni, da cui attingere al bisogno, determina un'intensa circolazione di disegni nel ristretto ambito degli 'addetti ai lavori'. Gli alunni copiano da disegni originali dei maestri o da copie di copie o direttamente dagli affreschi. In questo *mare magnum* ci si può imbattere anche in copie da affreschi perduti che, se riconosciuti, permettono di ricostruire almeno il ricordo grafico di sontuose macchine d'illusione, spesso cancellate dal cambiamento del gusto⁴³.

E' ciò che accade con un disegno custodito alla Biblioteca Nazionale, identificato da Sancho Gaspar, che però lo ritiene erroneamente di mano del Colonna⁴⁴. (Fig. 8)

Il disegno riproduce la decorazione del frontone della facciata dell'*Ermida de San Pablo* nel giardino del *Buen Retiro*, ma non si tratta di un originale bensì di una copia settecentesca dell'affresco ancora visibile in quelle date. L'imprecisione del segno grafico, l'incertezza della resa di certi particolari anatomici della cariatide, alcune distorsioni prospettiche che rivelano una lettura 'dal basso' suffragano questa ipotesi⁴⁵. Ma l'interesse del disegno risiede principalmente nell'essere parte complementare del noto bozzetto conservato oggi al Museo Municipale di Madrid. Sino ad ora differenti interpretazioni critiche destinavano questo bozzetto alla decorazione della loggia del *Buen Retiro*, (Feinblatt e di Pérez Sánchez⁴⁶) o alla volta dell'*Ermida de San Pablo* (Sancho Gaspar), ma la perfetta coincidenza delle aperture reali (una rettangolare al centro e due ovali ai lati) visibili nel margine di uno dei lati maggiori del bozzetto con quelle riproposte nel citato disegno della Biblioteca Nazionale, oltre che con l'esterno dell'*Ermida* tracciato nell'incisione del 1668 di Meunier e con l'alternanza di vuoti e pieni della già glabra facciata riprodotta da De Aguirre, dimostra indiscutibilmente la correttezza dell'ipotesi di Sancho⁴⁷. Il bozzetto attribuito dalla Feinblatt a Colonna e Mitelli si riferisce dunque alla volta dell'*Ermida de San Pablo* al *Retiro*. (Fig. 9)

A questo punto, in accordo con le affermazioni del manoscritto di Giovanni Mitelli che descriveva il tema dello sfondato centrale come *Aurora e Cefalo* e considerando la coerenza iconografica dei quattro medaglioni riferiti tutti alla storia de *Cefalo e Procri* da Rosa López Torrijos⁴⁸, mi pare plausibile riferire il citato disegno della Biblioteca Nazionale con la raffigurazione di *Cefalo e Aurora* allo sfondato della volta della *Ermida de San Pablo*⁴⁹, mentre l'incongruenza con la lettura iconografica di Palomino e Ponz può spiegarsi con un intervento successivo di riparazione del tetto e successiva ridipintura di parte della volta⁵⁰, come ancora una volta ben suggerisce Sancho. Alla decorazione partecipa attivamente anche Francesco Rizi che il 13 dicembre 1661 riceve "los veinte y tres mill Reales de ellos que hubò de haber por el material de colores yoxo que compro y gasto en la pintura que hizo en la fachada y techo de el Salon de la Ermita de S. Pablo"⁵¹. Non stupisce la presenza del pittore spagnolo, di origini italiane, accanto ai due artisti bolognesi, dato che è nota la sincera amicizia che lo legò ad Agostino Mitelli tramite il quale apprese i segreti del 'mestiere' divenendone il più fedele continuatore in terra spagnola⁵².

Come ricordano le cronache, nel 1660 Agostino Mitelli muore. Il 4 agosto Giovanni Battista Amoni trasmette al cardinale Giovan Carlo de' Medici l'infausta notizia comunicandola in poche, concise righe: "Due giorni sono è morto di febbre nel 14simo Agostino Mitelli Pittore Bolognese et il Colonna con l'agg. ne dà conto al Sig. Bali Cospi"⁵³. Angelo Michele Colonna diventa impaziente di tornare in patria ma due anni ancora dovevano passare prima di veder realizzato questo desiderio. Se alcuni scritti bolognesi restituiscono il sapore dell'incontro con tradizioni e costumi differenti in maniera vivace e a volte piccante, ma sempre incline a sottolineare la cordialità tra i personaggi della corte e i pittori⁵⁴; altri documenti, invece, recano testimonianza di rapporti più tesi, soprattutto riguardo ad alcuni pagamenti rimasti in sospeso e dipendenti da Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Carpio e Heliche, figlio del successore del Conte-Duca, Don Luis de Haro, e responsabile in qualità di *Alcaide del Buen Retiro* dell'organizzazione artistica e teatrale⁵⁵. Si scopre infatti che "[Giuseppe Maria] Mitelli era odioso al marchese di Lecci"⁵⁶ e forse questa fu una delle ragioni del suo ritorno a Bologna, mentre, come racconta il fratello, "se si fosse fermato qualche tempo in più in Madrid haverebbe dopo la morte del genitore corso ancor lui grandis.a fortuna e ricognizione da quella Maestà"⁵⁷.

Come testimoniato da una lettera di Ferdinando Cospi, nel maggio del 1661 Giuseppe Maria è già in Italia⁵⁸. Da qui invia una serie di memoriali in Spagna per cercare di riscuotere i compensi ancora pendenti delle opere eseguite dal padre. La difficoltà di ottenere



Fig. 7. A.M.Colonna, Cefalo e Aurora, BNM B 8104

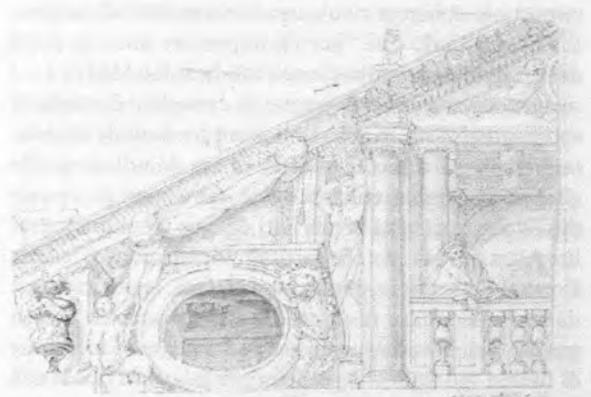


Fig. 8. Anonimo del XVIII secolo, *Decorazione del frontone*, copia dall'affresco perduto di Colonna e Mitelli sulla facciata dell'*Ermida de San Pablo al Buen Retiro*, BNM 8500

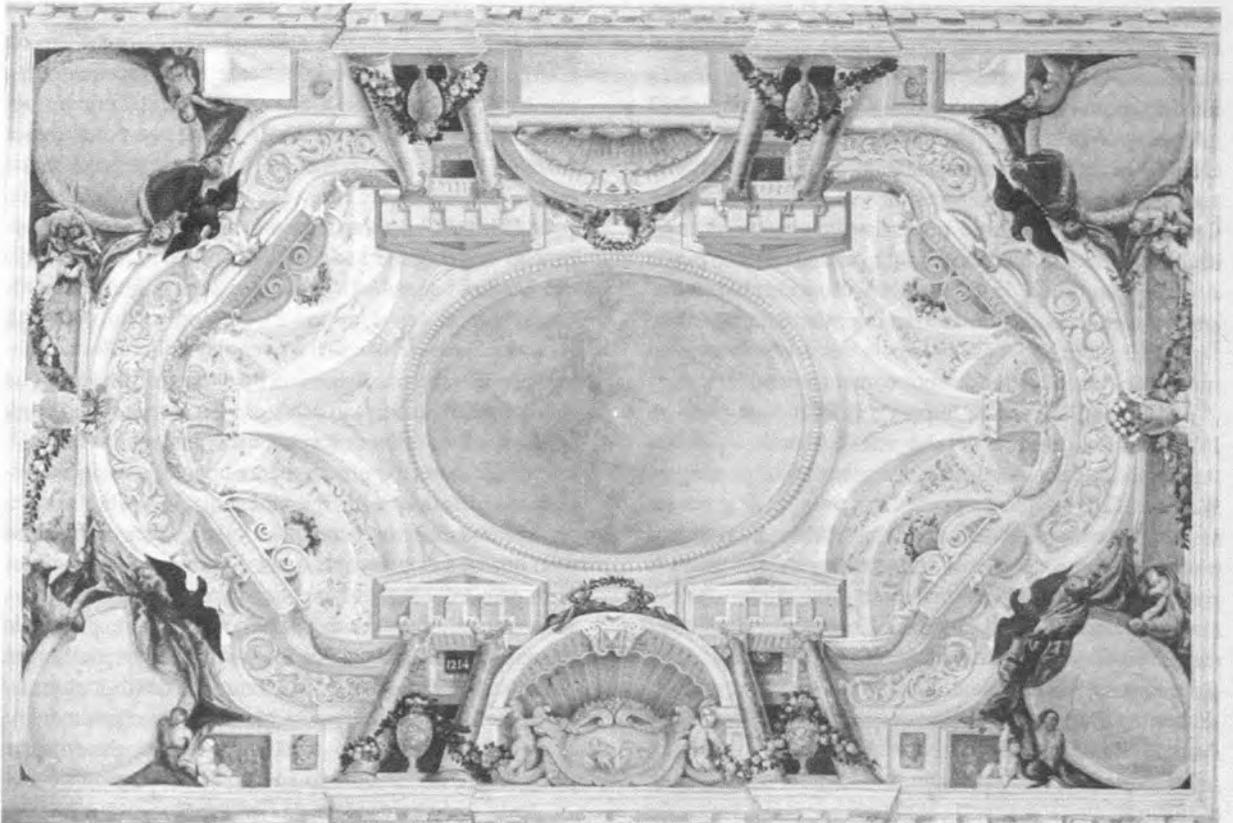


Fig. 9. A. M. Colonna e A.Mitelli, *Bozzetto per la decorazione della volta dell'Ermida de San Pablo*, Madrid, Museo Municipal (deposito del Museo del Prado)

risposta lo spinge a rivolgersi direttamente al cardinale Giovan Carlo che “per ricompensare anco in parte delle fatiche fatte alla Corte cattolica dal Mitelli [...] mandò nel suo plico di lettere al cavaglier Castiglioni suo agente⁶⁹ all’Re Cattolico un memoriale mandatogli dal suo figlio Giuseppe Maria Mitelli à quella Altezza per riscuotere 100 doble delle quali ne va creditore anco per tanti lavori fatti dal suo Genitore à quella Altezza. Ma per li varii accidenti avuti à quella Corte si domestici e civili come esterni, et per la merce di D. Luis d’Haro favorito del Rey et anco in conseguenza per la caduta e disgrazia successa al marchese di Lichie suo figlio 1° genito et per la sua prigionia non si puòte haver l’importo nonostante tanti memoriali fatti da suoi figli a quella Altezza”⁶⁹. Si risolve così in un niente di fatto l’intenso carteggio scambiato tra la corte fiorentina e Giovanni Battista Amoni tra il maggio e giugno del 1661.

Quest’ultimo, infatti, riceve da Firenze “il memoriale per S. Maestà del figliolo di Agostino Mitelli”⁶⁹ e constatando l’antipatia suddetta e la mancanza di collaborazione da parte del marchese di Heliche, “che è quello che ha da dare il tratto alla bilancia, passando per le mani di esso questi negozi”⁶⁹, si rivolge direttamente al padre del marchese, il potente Don Luis de Haro, secondo le istruzioni ricevute da Giovan Carlo de’ Medici⁶⁹. A causa delle trattative per il matrimonio reale con l’Infanta di Braganza, Amoni rinvia varie volte l’incontro, mantenendo sempre informata la corte fiorentina⁶⁹, sino al 22 giugno quando scrive: “Fui lunedì a presentare al Signor Don Luigi de Haro il memoriale del figliolo del Mitelli, con pregare S.Ecc.simo in nome del SS. Sig. Principe Cardinale Nostro Signore a favorire il contenuto di esso, secondo li dettami della sua solita cortesia. L’E.S. pigliò il detto memoriale, lo lesse, et mi disse che haverebbe servito a S.A.SS. in ciò che stesse in sua mano, come farebbe in tutte le occasioni, per la stima che faceva del merito dell’A.S.Rev. et de suoi comandamenti”⁶⁹.

In questa circostanza, le parole del Colonna rivelano la diversità di carattere dei due artisti: liberale e gioviale Agostino, attento al guadagno e più guardingo Angelo Michele. Egli infatti non perde l’opportunità di avanzare le sue rimostranze, dicendo che “anch’egli avanzava parte delle sue provvisioni”⁶⁹, lamentandosi dei mancati pagamenti da parte del marchese di Heliche che gli “aveva procurato la Mercede [...] non per altro che per pagarle delle molte fatiche fatte da lui in una Villa di S. Ecc.simo dalla quale non ha riportato nessun premio in denaro”⁶⁹. Il denaro costituiva certo il maggior cruccio di Angelo Michele, come risulta evidente dalle diverse versioni sui compensi ricevuti in Spagna. Il figlio di Agostino, infatti, dichiara che, a differenza del padre che “consumò per allegrie e feste molti molti denari”, il Colonna “ha accumulato e accumulato avendo portato

dalla Spagna 60 mila lire”⁶⁹. A sentire il Colonna, invece, la situazione è ben diversa e ciò offre addirittura l’occasione per una vera e propria scenata svoltasi al cospetto di Vieri da Castiglione, raccontata in una gustosa lettera del novembre 1661 scritta al cardinal Giovan Carlo de’ Medici⁶⁹. La posta in gioco è sempre la dichiarata volontà del Colonna di tornare in Italia, in realtà soggetta a mere valutazioni di ordine economico. Tutto nasce, infatti, dalla richiesta da parte del Re di affrescare “la cappella di Nostra S. di Toccia per l’intercessione della quale riconosceva la Madonna al Re la grazia così considerabile della nascita del nuovo Principe”⁷⁰. Viste le reticenze mostrate dal Colonna, il marchese di Heliche richiede l’intermediazione di Vieri da Castiglione affinché lo convinca ad accettare la commissione. Le vivaci righe scritte al cardinal Giovan Carlo dall’ambasciatore dopo il turbolento incontro con il pittore, oltre a svelare i retroscena relativi all’affresco della chiesa di Nostra Signora di *Atocha*, restituiscono informazioni su “alcune pitture fatte nei giardini” del marchese di Heliche durante l’estate del 1661 e rivelano un secondo intervento nella chiesa di Nostra Signora della *Merced*, dove Colonna aveva già realizzato la cupola, per dipingere “el anillo de la media naranja quatro pechinas y tres arcos torales”⁷¹, che il pittore eseguirà entro il maggio del 1662.

Ma ritornando alla richiesta reale, anche con Vieri da Castiglione Colonna inizialmente non recede. Anzi, comincia “subitamente a negare di volersi fermare col dire che non era suddito delli Re et che non poteva esser forzato” tanto che, davanti alle molte “impertinenze da pittore”⁷², l’ambasciatore si vede “forzato a parlarli con un poco di libertà”⁷³, giungendo sino ad insinuare che sebbene non era neppure suddito del cardinale Giovan Carlo de’ Medici “quando il Re avesse scritto d’essere male soddisfatto di lui et avesse in qualche modo obbligato [*Giovan Carlo de’ Medici*] a risentirsi”, allora “nonostante il non essere suddito haveria incontrato de disgusti”. La minaccia di dispiacere al cardinale Giovan Carlo porta gli effetti sperati. Colonna accetta, ma solo dopo essersi assicurato di ricevere il giusto pagamento e di potersene tornare in patria una volta finito il lavoro. In realtà il sospetto espresso dal marchese di Heliche a Vieri, che fosse solo una questione venale e non di reale necessità di tornare, viene confermato anche dall’ambasciatore toscano, secondo cui “quest’uomo servirebbe sempre purché lo pagassimo a suo modo”⁷⁴. La realizzazione dell’opera avrebbe richiesto all’incirca 10 mesi e, infatti, come stabilito, nell’ottobre del 1662 Colonna giunge finalmente a Bologna. È un sospiro di sollievo quello che traspare dalla lettera del 24 ottobre 1662 quando, appena rientrato, Angelo Michele si reca da Ferdinando Cospi a raccontare “le piccharie de Spagnoli da quali essendosi liberato si reca domattina a Loreto e soddisferà il voto, dice belle

e curiose cose, e ha portato pochi quattrini dicendo che se non avesse lavorato qualche poco fuori del Servizio di S.M. veniva fallito”⁷⁵. In questa occasione, però, le parole di Cospi sono rivolte al cardinale Leopoldo de’ Medici, dato che la salute oramai compromessa di Giovan Carlo lo avrebbe portato dopo pochi mesi alla morte. La famiglia dei principi di Toscana avrebbe continuato a proteggere gli artisti bolognesi⁷⁶, in particolare il figlio di Agostino, Giuseppe Maria Mitelli, che nel 1663 dedicherà a Leopoldo de’ Medici l’*Enea Vagante*⁷⁷, ma senza l’entusiasmo e la passione che aveva caratterizzato il mecenatismo di Giovan Carlo. In effetti, è con lo stesso stupore del Cospi che apprendiamo la titubanza del principe di attestare i tanti servigi resi alla casa granducale da parte dei due pittori bolognesi su una richiesta avanzata da Giovanni Mitelli nel 1668⁷⁸.

Così la giovialità, l’entusiasmo per i giochi dell’illusione, le tante sregolatezze condivise durante gli anni passati al servizio di Giovan Carlo de’ Medici non si sarebbero più ripetuti. Né Colonna sarebbe più riuscito ad eguagliare macchine di tale grandiosità ed equilibrio come quelle realizzate accanto ad Agostino. I tempi cambiano e le parole del Cospi, inviate a Firenze a conclusione del viaggio spagnolo, chiudono quel cerchio ideale che, iniziato dall’avventura toscana, riconosceva al cardinal Giovan Carlo un ruolo di primo piano nella parabola artistica di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna.

APPENDICE

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5371, c.233

Lettera di Giovan Carlo de’ Medici al cardinal de’ Medici

“ [...] Ho parlato al SS. Gran Duca intorno al darsi mano alla terminazione della loggia della Trinità de Monti. Et mi ha dato un cenno che veramente i tempi non sono a proposito; ma io stimerei che non si dovesse perciò tralasciare di applicarci; perché quando S.A. non si disponesse a contribuire, potremo procurarne V. Ecc. et io di andar facendo qualche cosa, essend’io pronto a concorrere per la mia parte ma prima d’ogni altra cosa saria necessario haver la pinata et le misure della medesima loggia, acciò che io potessi far fare il disegno per trasmetterlo al Colonna. Et se li Em. V. vorrà pigliarsi questo incomodo non lascerò di operare che sia fatto bene et presto per quanto si potrà.”

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5367, c.769

Lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de’ Medici

“[...] In una cassa di varie robbe che mando al Sig. M. Cerbone del Monte; vi ho messo il primo rame intagliato dal figliolo del Mitelli quale dubita di haver un poco calcata la mano nel dar l’acquaforte, dicendo di non haver quei segreti in ciò che forse ha il Sig. Stefano della Bella et ch’egli non lo ha ritocco al bulino per non lo saper fare; ma che ha fatto quello che ha saputo et stimerrebbe felice app. a poco avesse incontrato il gusto di V.A. Consegnerò al medesimo l’altro disegno mandatommi da V.A. con darli li avvertimenti in quello notati, non l’havendo fatto questa mattina per trovarsi il Mitelli di fuori ma questa sera s’aspetta [...] Mi inchino a V.A.R. et umilmente bacio la veste. Di Bologna 31 maggio 1661. Hum. Servo Ferdinando Cospi”

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5384, c.365

Lettera al Sig. Montemagni segretario del card. Giovan Carlo de’ Medici

“Ill. Sig. mio Princ. Col.

Con la benignissima di V.S.Ill.ma de 20 di aprile ho ricevuto il memoriale per S. Maestà del figliolo di Agostino Mitelli, con quello ancora diretto dal SS. Sig. Principe Cardinale Nostro Signore; et conforme mi viene ordinato da V.S.Ill. anderò eseguendo in questo part. Li comandamenti di S.A.SS. con porre in mano del Sig. Don Luigi de Haro il prefato memoriale per la M.S., et raccomandarne in nome di S.A. la buona spedizione, et in tal congiuntura presenterò a Sua Ecc. la risposta di S.A.SS. a quella che portò seco Monsignor Incontri. Di Madrid 1 giugno 1661

Dev. e Obbl. Servo Vostro Gio. Battista Amoni”

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5384, c.335

Lettera di G.B.Amoni al card. Giovan Carlo de’ Medici

“ [...] In questa settimana non ho giudicato tempo a proposito di rappresentarmi al Sig. Don Luigi de Haro col memoriale del figliolo del Mitelli; mediante le continue Giunte di Stato che si sono fatte, et si fanno tuttavia in casa del S. Ecc.simo per rispettarci al corriere venuta da Londra con l’avviso del solenne ricevimento dell’Amb. di Portugallo et della conclusione consecutivamente del matrimonio di quella Maestà con l’Infanta di Braganza. Et quando Ecc.S. non stia in tante occupazione et tornino le Audienze al su sesto, anderò subito a porre in mano di S. Ecc.simo il prefato memoriale in esecuzione delle ordini che tengo. Per quel che ho potuto

ritrarre dai discorsi del Colonna, il Mitelli era odioso al S. Marchese di Lecci, che è quello che ha da dare il tratto alla bilancia, passando per le mani di esso questi negozi; havendo egli pure procurato la Mercede al Colonna non per altro che per pagarlo con quella di molte fatiche fatte da lui in una Villa di S. Ecc.simo dalla quale non ha riportato alcun premio in denaro [...] Madrid 8 giugno 1661

Gio. Batista Amoni”

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5384, c.538

Lettera di G.B.Amoni al Sig. Montemagni segretario del card. Giovan Carlo de' Medici

“[...] Un giorno di questa settimana presenterò al Sig. Don Luigi de Haro il memoriale del figliolo del Mitelli in nome del SS. Sig. Principe Cardinale Suo et Mio Signore; et avviserò a V.S.Ill. quanto ne ritrarrò da S. Ecc. [...] Di Madrid 15 giugno 1661

Dev. e Obbl. Servo Gio. Battista Amoni”

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5384, c.366

Lettera di G.B.Amoni al Sig. Montemagni segretario del card. Giovan Carlo de' Medici

“Ill. Sig. mio Princ. Col.

Fui lunedì a presentare al Signor Don Luigi de Haro il memoriale del figliolo del Mitelli, con pregare S.Ecc.simo in nome del SS. Sig. Principe Cardinale Nostro Signore a favorire il contenuto di esso, secondo li dettami della sua solita cortesia. L'E.S. pigliò il detto memoriale, lo lesse, et mi disse che haverebbe servito a S.A.SS.in ciò che stessee in sua mano, come farebbe in tutte le occasioni, per la stima che faceva del merito dell'A.S.Rev. et de suoi comandamenti.

Mi dice il Colonna che il Mitelli non avanzava se non una mesata in circa delle sue provvisioni, per il che l'ho pregato a volere aiutare il di lui figliolo in questo particolare per essere cosa di poco momento, con farne istanza, et raccomandarlo al S. Marchese di Lecci. Mi ha risposto di avanzare anch'egli parte delle sue provvisioni ma che nondimeno farebbe dal canto suo quanto potesse per giovare al figlio del detto Mitelli; et che gli era stato raccomandato ancora dal S. Marchese Cospi [...] Di Madrid 22 giugno 1661

Dev. et Obbl. Servo Vostro Gio. Battista Amoni”

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5055, ins.2

Lettera di Vieri da astiglione al card. Giovan Carlo de' Medici

“Al SS. Principe Gio. Carlo

Li 16 novembre 1661

Non avendo dopo il mio arrivo avuto motivo di proposito per dovere ritornare a riverire il SS. Marchese di Liecie mi sono valso dell'occasione di essere a darcel'a hora buona per la nascita del SS. Principe come feci sabato mattina fui accolto da Sua Ecc. con gran cortesia e dopo avermi ringraziato dello sfizio che passavo seco di tanto suo gusto, mi soggiunse esserli tanto più caro (per dir come disse il Sig. Marchese) il favore che li faccio quanto che aveva necessità di parlarmi di un negozio di somma premura di S.A.Re; et era che dovesse intromettermi a persuadere il Colonna a dipingere la cappella di Nostra S. di Toccia per l'intercessione della quale riconosceva la Madonna al Re la grazia così considerabile della nascita del nuovo Principe; soggiungendomi che tanto più mi incaricava questo affare quanto il detto Colonna era venuto a SS.AA. con comandamento del SS. Principe Gio. Carlo et qui mi fece lungo discorso sopra il valore del Colonna senza però tralasciar di dirmi che tutte queste dimostrazione che faceva di volersi partire procedevano da fini interessati più che da quella necessità che egli addiceva avesse la sua casa di suo ritorno, concludendo in ultimo essere S.A.Re risolta a non lo lasciar partire sino a tanto che non avesse fatto l'opera che si desiderava, essendone il Re maggiormente involgiato mediante la grazia ricevuta da quella Madonna. Ringraziai Sua Ecc. dell'Onore che mi faceva dei suoi comandamenti et tanto più che quelli erano accompagnate da così singolar prerogativa del sentimento di S.A.Re che però subito manderei a chiamare il Colonna et haverei allo medesimo esposto quanto giudicaria convenirsi per ubidire puntualmente a Sua Ecc.; non essendo da dubitare che egli fosse [cancellato: per negare] per ostare al gusto ne di S.A.S. ne di Sua Ecc. et così dopo haver discorso sopra alcune pitture fatte dal medesimo ne giardini di Sua Ecc. io mi licenziai, restando però con il Sig. Marchese che subito io avesse parlato allo Colonna tornasse a dirmi quello tanto che occorreva, con replicarmi di novo io fosse certo che S.A.S. ne haveria sortito gusto poiché il Colonna li haveria in ultimo dell'opera ricevuto et che allora l'haveriano dato la benedizione. Tornato a casa feci venire il Colonna et li rapresentai quanto avevo ordine di dirmi; dove che questi subitamente cominciò a negare di volersi fermare con dire che non era suddito delli Re et che non poteva esser forzato, con molt'altre impertinenze da pittore valendosi sempre dello pretesto della gran necessità che haveva la sua casa dello suo ritorno, sì come dimostrava una lettera scrittali dal Sig. Marchese Cospi, ma da canto a canto scappò con dire haver havuto un lavoro da fare a Frati

della Mercede ove aveva dipinto la cupola et che questi li davano tutto quanto chiedeva, prorompendo in alcune lamentele di interesse che se bene non ha tutti torti egli però diede in impertinenze tali che io fui forzato a parlarli con una poca di libertà, dicendogli che se bene egli non era tampoco suddito di V.A. che quando il Re avesse scritto d'essere male soddisfatto di lui et avesse in qualche modo obbligato V.A. a risentirsi, che nonostante il non essere suddito haveria incontrato de disgusti; infine egli cedè e si dichiarò che ben volentieri servirebbe al Re mentre ricevesse il pagamento di sua soddisfazione. Quest'uomo servirebbe sempre purchè lo pagassimo a suo modo, ma alle volte li pare di restare adietro, nonostante che di poca somma vada creditore e veramente nello cuor suo poco li preme il tornarsene, come bastamente lo dimostra con la diversità dei suoi discorsi, poichè un giorno mostra di voler partire, et l'altro se li desino tanto che faria il tal lavoro parendoli assai belle queste doble; egli mi darà in iscritto le sue pretensioni le quali porterò al marchese di Liecie et bastandomi d'haver aggiustato che facci l'opera nello restante de prezzi et altro io non ci voglio entrare, ma bensì però raccomanderò il medesimo Colonna alla protezione del SS. Marchese e lo pregherò che ultimato che habbi il lavoro si contenti d'intercederli per missione da S.A.S. di tornarsene alla Patria già che in dieci mesi o così egli sarà sbrigato. Io ho voluto di tutto darne conto a V.A. tanto più medesimo S. Marchese mi disse che gnene partecipasse [...]

(lettera citata in S. Mascalchi, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, Firenze, 1982, p. 51 e nota 51 p.70)

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5532, c. 166

Lettera di Ferdinando Cospì al cardinale Leopoldo de' Medici

"[...] E ritornato di Spagna il Colonna Pittore stette ieri sera da me 4 ore raccontandomi le piccharie de Spagnoli da quali essendosi liberato si reca domattina a Loreto e soddisferà il voto, dice belle e curiose cose, e ha portato pochi quattrini dicendo che se non avesse lavorato qualche poco fuori del Servizio di S.M. veniva fallito [...]

Di Bologna 24 ottobre 1662

Humilissimo Servo Ferdinando Cospì"

Archivio di Stato di Firenze, Carteggio d'artisti, cod. 16, c.364

Lettera di Ferdinando Cospì al cardinale Leopoldo de' Medici

"Il Sig. Giuseppe figliolo del già sig. Agostino Mitelli celebre Pittore come V.A.S. sa, seguita le vestigia del Padre nel menar la sua vita tutta alle virtù, essendo in molte versato, a segno che nella nostra città è molto riguardevole, egli vorrebbe godere della medesima protezione e di V.A.S. e della SS. Sua Casa che godè il suo Padre (mentre che anco con il comandamento di LL.AA. andò con il Colonna in Spagna a servire S.Maestà ove finì li suoi giorni) et però avendo egli tagliato alla acquaforte alcune opere de Carracci delle più insigni che qui si trovino, le possa dedicare a V.A.S. come a Principe ch'ama e conosce più di tutti questi meravigliosi disegni, ne io ho saputo se non lodare questa sua prudente risoluzione che però ardisco humilissimamente supplicare V.A.S. il vederlo volentieri non solo com'unico figlio di quel Virtuoso ma anco come merito proprio, che così V.A.S. lo conoscerà con la sua grande intelligenza poichè non solo egli disegna, dipinge, et intaglia ma fa modelli di scultura et in ogni altra cosa sa mettere mano che dal disegno derivi; nel operazioni di agilità di vita egli è l'unico in Bologna che però si rende ben degno della grazia di V.A.S. che il vero Protettore de' Virtuosi; et qui per fine resto profondamente inchinato a terra col baciarli la veste e pregarli da Dio il compimento d'ogni maggior felicità. Di Bologna li 13 febbraio 1663

Humilissimo Servo Ferdinando Cospì"

Archivio di Stato di Firenze, Carteggio d'artisti, cod. 16, c.403

Lettera di Ferdinando Cospì al cardinale Leopoldo de' Medici

"[...] Mi sono informato circa il G. Mitelli ne trovo cosa ne meno inimmaginabile che possa trattenere la grazia che egli domanda a V.A. cioè di attestazione che suo padre così valoroso dipintore ebbe l'onore di servire il Serenissimo Duca, V.A. medesima e la sua SS. Casa perchè così è vero e ciò non puote apportar danno ad alcuno ma honore alla di lui famiglia anzi ci potrebbe aggiungere che di ordine di LL.AA. andò a servire il Re di Spagna onde morì e questo lo dico di scienza perchè detto ordine del S. Card. Gio Carlo di Glor.a Mem. io trattai col Colonna e Mitelli e ne feci l'accordo [...]

Bologna, 28 gennaio 1668
Ferdinando Cospì"

Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5532, c.475

Lettera di Ferdinando Cospi al cardinale Leopoldo de' Medici

“[...] In conformità del favoritismo comando di V.A.S. le mando la fede da me fatta della Servitù in dipingere che fece Agostino Mitelli in compagni del Colonna a [?] SS. Casa e di poi in Spagna ove morì et è conforme ch'io operai d'ordine del SS. Gran Duca e del Sig Card. Gio. Carlo se non [?] V.A. comandi che lo farò come vorrà [...]

di Bologna 11 febbraio 1668

Humilissimo Servo Ferdinando Cospi “

Archivio di Stato di Firenze, Carteggio d'artisti, cod. 16, c.404

Lettera di Ferdinando Cospi al cardinale Leopoldo de' Medici

“[...] Sentii con gusto che la fede per il padre Mitelli le sia piaciuta et che il libro del Aldrovandi sia stata di soddisfazione del A.V. [...]

Bologna 19 febbraio 1668

Ferdinando Cospi”

Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 2995

Cuentas de Francisco de Arce, pagador de la obras reales del Alcázar de Madrid, Casas de Campo y Pardo, 1657-1660

fl. 47[bis]v: “Por dos nominas firmadas del dho. sobrestante Damian Caro de Montenegro y limbranças que estan al pie de ellas de los dichos Vedor y Contador y Maestro Mayor su fha em Md a veintiuno de Octubre del dho ano del mill y seiscientos y cinquenta y ocho se mandaron pagar treçientos y cinquenta u nueve Reales que valen doce mill y doscientos y seis mrs a los oficiales y peones que trabajaron a jornal en el dho alcaçar desde siete de Octubre del dho ano asta veynte del en las obras de los andamios de la pieca del despacho del quarto del Verano que cay a la priora para pintar el cielo rasso y una escalera que se hiço para subir su Mag.de a berlo pintar [...]”

Fl. 51[bis]v: “A Joachin Dellano vecino desta villa novecientos y setenta y cinco reales que valen treynta y tres mill ziento y cinquenta mrs. por el preçio de diferente madera que entrego para haçer un andamio en la pieça del despacho para pintar su zielo. Puso por librença de los dichos Vedor y Contador y Maestro Mayor fha en

Md a onze de Diciembre de mill y seiscientos e cinquenta y ocho. Los quales dchos mrs. se pagaron al suso dho de que otorgo carta de pago en md. En diez y siete del dho mes y ano ante Juan Antonio de Sandoval e tomada la Racón por el dho Vedor e Contador”

Obras del Alcázar, fl. 7[bis]: “Mas se dan en data ciento e quatro reales que valen tres mill y quinientos y treinta y seis marvedis. Se pagaran a Pedro Ventos veçino de Çerçedilla por el preçio de doce maderas los ocho entericos y los quatro de a ocho que entrego para los andamios de la pieça junto a la del despacho en el quarto de Berano para los pintores q. havian de pintar los ocho maderas entericos cada uno a nueve reales y los quatro de a ocho cada uno a ocho reales = por librança de los dhos Vedor y contador y Maestro Mayor fha en veinte y nueve de Noviembre de mill y seiscientos y cinquenta y ocho, los quales dhos maravedis se pagaran al dho Pedro Bentos con la dha intervencion de que dio recibo aespaldas de la dha librança”

Obras del Alcázar, fls. 7[bis]v-8: “Mas se dan en data sesenta y tres reales que valen dos mill ciento y quarenta y dos mill ciento y quarenta y dos maravedis que se pagaran a Josepha del Castillo por el preçio de catorce maderos de a diez çençillos a quatro reales y medio cada uno que entrego para haçer uno caballos de andamios para los pintores en la galaria del jardín de la Reyna = por librança de los dhos Vedor y Contador y Maestro Mayor fha en veinte y cinco de noviembre de mill y Seisciento y cinquenta y ocho los quales dhos maravedis se pagaron con la dha intervencion a la dha Josepha del Castillo de que dio recibo a la espalda de dha librança”

Obras del Alcázar, fl. 8[bis]: “Mas se dan en Datta doscientos y treinta dos Reales de Vellon que valen siete mill ochocientos y ochenta y ocho maravedis que se pagan a Domingo de Abona vecino desta villa por el preçio de quarenta e quatro tablas de a nueve pies e cinco maderos de a diez çençillos y un madero de a diez doblado que entrego para el andamio que se hizo en la pieza delante dela del despacho en el quarto de Verano para los Pintores como parece por librança de cinco de Diziembro de mill y seiscentos y cinquenta y ocho. Los quales dichos maravedis se pagaron con la dicha intervencion al dho Domingo de Aboma de que dio recibo a espalda de la dha librança”

Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 1318

Cuentas de Francisco de Arce, pagador de la obras reales del Alcázar de Madrid

fl. 153: "Mas se dan en Data tres mill y trescientos reales que valen ciento y doce mill y doscientos mrs. que se pagaron a Fran.co Rizi Pintor de Su Majestad que los hubo de haver por la costa de las colores que gasto en el techo del tocador que se hiço para la Reina Nuestra Señora en el quarto de Verano de Su majestad como mas por menos parece por libranza de los dhos Vedor y Contador y maestro mayor su fha en veinte y tres de Jullio de mill y seiscientos y sesenta y tres los quales dhos mrs. se pagaron al dho Fran.co Rizi de que otorgo carta de pago en esta villa de Madrid en veite y tres de Jullio del dho año ante del dho Thomas Sánchez Sagramaña Scrivano"

Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 3766

Sebastián y Pedro Vicente Tesoreros del Sitio del Buen Retiro, 1634-1661

Pedro Vicente, fl. s/n: "A p.s onze do dho libro stan suspendidos zinquenta Mill seiscentos y cinquenta Rs que valen un quento settecientos y veinte y dos Mill y zien mrs. que en virtud de libr.^a de treze de Diciembre de mill seiscentos y sesenta y uno se handaron pagar â Fran.co Rizi pintor de Su Majestad, los veinte y tres mill Reales de ellos que hubo de haber por el material de colores yoxo que compro y gasto en la pintura que hizo en la fachada y techo de el Salon de la Ermita de S. Pablo, y en el dorado de la primera galera grande que se echo en el estanque: seis mill setecientos y zinquenta Reales por los mismos en que se conzerto â toda costa el verde que dio a los Palenques Berjas y Puertas de madera de los jardines = y los veinte mill e novecientos Reales restantes por otros tantos que importaron los materiales de colores yoxo que compro e gasto en la pintura que volvio â hazer y renobar en el de mill seiscentos y zinquenta y ocho en los teatros que se havian echo en el mill seiscentos y cinquenta y zinco"

NOTAS

- ¹ Lo studio dell'opera di Colonna e Mitelli in Toscana è stato oggetto della mia tesi di laurea: G. RAGGI, *L'attività toscana di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna*, relatore prof. A.M.Matteucci, Università degli Studi di Bologna, anno 1993-94. Risultati parziali di questa ricerca sono stati pubblicati in A. M. MATTEUCCI - G. RAGGI, "Agostino Mitelli a palazzo Pitti: un problema aperto e i documenti, in Studi di Storia dell'arte in onore di Mina Gregori, Firenze, Silvana Editore", 1994, pp. 269-278; G. RAGGI, "Il ruolo di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli, pittori bolognesi, nello sviluppo della scuola quadraturistica toscana", in "Strenna Storica Bolognese", anno XLVI, 1996, pp. 441-457; A. M. MATTEUCCI - G. RAGGI, "Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli al casino di via della Scala", in "Settanta Studiosi Italiani", *Scritti di Storia dell'arte per l'Istituto Germanico di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 395-400
- ² Ho approfondito la questione dei rapporti tra Giovan Carlo e i pittori bolognesi in RAGGI 1996. Per la figura del mecenate vedi F. HASKELL, *Mecenati e pittori*, Firenze 1966; *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze*, catalogo della mostra, Firenze 1974; S. MASCALCHI, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, Firenze, 1982. Per quanto riguarda l'attività svolta da Colonna e Mitelli al casino di via della scala: nella fase finale dei lavori di palazzo Pitti, Colonna riceve il primo pagamento di 200 scudi per "il lavoro fatto nel Casino" (ASF, Mediceo 5308, c.166 in RAGGI 1993-94, pp.280 e citato da MASCALCHI 1982, p.51), mentre l'ultimo di 800 scudi risale al 30 aprile 1658 per "haver dipinto la loggia di detto Giardino" (ASF, Possessioni 4257, c.11 e c.29 in Raggi 1993-94, pp.297-298). Per la seriazione dei lavori e le relative fonti archivistiche vedi Raggi 1993-94, pp.128-174; MATTEUCCI-RAGGI 1997. Complessivamente gli artisti guadagnarono 3000 scudi, la metà della somma corrisposta per gli affreschi eseguiti in palazzo Pitti.
- ³ Nel novembre-dicembre del 1641 Colonna affresca un piccolo sfondato per il marchese Niccolini nella sua villa di Camugliano (vedi RAGGI 1996), mentre a metà degli anni Cinquanta Colonna e Mitelli decorano una sala e alcuni ornati nel suo palazzo di città. Qui il Colonna ritornerà dopo il soggiorno in Spagna insieme al quadraturista Giacomo Alboresi, con il quale affresca anche la facciata della residenza di Ponsacco (vedi RAGGI 1993-94, pp. 106-114 e 180-196). Anche le famiglie Mazzei e Franceschi affidano ai bolognesi la decorazione delle loro cappelle nella chiesa fiorentina dei Santi Michele e Gaetano (RAGGI 1993-94, pp. 115-126)
- ⁴ Archivio di Stato di Firenze [d'ora in avanti ASF], Mediceo 5371, c.233 in RAGGI 1993-94, p.293. Vedi Appendice. L'informazione è preziosa se rapportata alla cultura scientifico-prospettica promossa dai padri Minimi, relazioni ancora tutte da approfondire, cfr. *Trinità dei Monti riscoperta*, a cura di Yves BRULEY, catalogo della mostra, Roma 2002
- ⁵ Per il viaggio in Spagna vedi E. HARRIS, "La mision de Velazquez en Italia", in "Archivo Español de Arte", 1960, pp. 109-136, oltre alla narrazione di C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Bologna, Alfa ed., [1971], pp.580-584. Per il ruolo di Velázquez vedi S. SALORT PONS, *Velázquez e l'Italia*, in *Velázquez*, a cura di F. GARÍN LOMBARD e S.SALORT PONS, catalogo della mostra, Roma 2001; S. SALORT, "La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653", in "Archivo Español de Arte", T^o LXXII, n.288, año 1999, pp. 413-468
- ⁶ ASF, Mediceo del Principato 5055, ins. 2, in RAGGI 1993-94 pp.302-304 (citato da MASCALCHI 1982). Vedi Appendice. Stessa affermazione è asserita dal Colonna nella sua lista autografa di opere trascritta da E. FEINBLATT, "Angelo Michele Colonna: a Profile", in "The Burlington Magazine", CXXI, 1979, pp. 618-630
- ⁷ ASF, Carteggio d'artisti, cod. 16, c.403, in RAGGI 1993-94 p.316. Vedi Appendice
- ⁸ ASF, Mediceo del Principato 5532, c.475, in RAGGI 1993-94 p.316. Vedi Appendice

- 9 ASF, Mediceo del Principato 5531, c.216 in RAGGI 1993-94, p.7 e p.298. Vedi Appendice
- 10 Desidero ringraziare il prof. José Francisco Portela Sandoval per l'insostituibile sostegno, i prof. Ismael Gutiérrez e Fernando Marias per la loro gentile disponibilità, la prof. Maria José Redondo e il prof. Rafael Domingues per la loro amicizia. Un grazie particolare a Cristina, Fernando e Maria Jesus del CSIC che hanno reso piacevole il mio soggiorno madrileno
- 11 MALVASIA, [1971], p.580. Nel manoscritto sulla vita di suo padre, Giovanni Mitelli sottolinea che "la prima opera in quella corte [fu] una fazata con dua prospettive sicche toccò prima al Mitelli à dar saggio nel architettura del suo valore à quella Maestà quale riuscì così terribile e superba che tutti ne concepirono ammirazione" (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio [d'ora in avanti BCAB], p.e Giovanni Mitelli, *Vita di Agostino Mitelli*, ms. B 3375, c.15). Il Re sembra dunque voler verificare la specificità dell'arte bolognese basata principalmente sull'illusione di spazi architettonici.
- 12 Archivo General de Simancas [d'ora in avanti AGS], Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 2995, cc. 47[bis]v e 51[bis]v
- 13 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 2995, *Obras del Alcázar*, c. 7[bis]
- 14 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 2995, *Obras del Alcázar*, c. 8[bis]
- 15 J. M. BARBEITO, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, pp. 154-157; *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, a cura di F. Checa, Madrid, 1994, pp.405-407. Vedi anche F. MARÍAS, *De pintores-arquitectos: "Crescenzi y Velásquez en el Alcazar de Madrid"*, in *Velázquez y el Arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, C.S.I.C.-Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Madrid, Ed. Alpuerto, 1991, pp.81-89; S. ORSO, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, New Jersey 1986.
- 16 Y. BOTTINEAU, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVII^e siècle", in "*Bulletin Hispanique*", Bordeaux, tome LX, 1958, n.3, pp. 289-290
- 17 Colonna e Mitelli affrescarono l'intera stanza (pareti e volta), purtroppo oggi rimane solo la raffigurazione dell'*Aurora* nello sfondato centrale e i gruppi di putti dipinti nei quattro angoli della volta. Le cornici in stucco sono quindi posteriori (cfr. foto 1)
- 18 Pietro da Cortona affresca la *Quiete* nel gennaio 1643. Sollecitato sin dal settembre (lettera di Filippo Niccolini a Giovan Carlo de Medici in ASF, Mediceo 5308, c.604, in RAGGI 1993-94, p.285), è impegnato a realizzarla il 17 gennaio 1643 quando Belardino Ricci scrive che Pietro da Cortona "venerdì finisce al Giardino di V.A. la figura che aveva cominciata e domenica partirà alla volta di Roma" (ASF, Mediceo 5308, c.621, in Raggi 1993-94, p.285). In realtà l'artista parte per Roma il 25 gennaio, dopo aver finito "la Quiete al casino che è una cosa meravigliosa, si come ieri sera sette sino alle 2 hore di notte nella stanza che ha lasciata a far la guida di molte cose acciò chi rilavora non faccino errore" (ASF, Mediceo 5308, c.620 in Raggi 1993-94, p.286). Si tratta probabilmente delle indicazioni date agli stuccatori impegnati nella *sala di Venere* a palazzo Pitti. La datazione del disegno della *Quiete*, conservato agli Uffizi (F 7326) pubblicato da Noehles nel 1963 (citato da G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, 1962, [ed. 1982], p.344), non tiene conto del computo fiorentino *ab Incarnatione*, per cui la data apposta Gennaio 1642, deve leggersi come Gennaio 1643, cronologia confermata anche dai documenti citati
- 19 Vedi RAGGI 1996; MATTEUCCI-RAGGI 1997
- 20 G. LEONCINI, "Una Vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco", in "*Rivista d'Arte*", serie quarta, vol.I, 1984, pp. 269-346
- 21 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 2995, *Obras del Alcázar*, cc.7[bis]v-8
- 22 E. FEINBLATT, "A boceto by Colonna-Mitelli in the Prado", in "*The Burlington Magazine*", CVII, 1965 p.350 [d'ora in avanti 1965a]; *Idem*, "Agostino Mitelli Drawings Loan Exhibition from the Kunstbibliothek - Berlin", catalogo della mostra, Los Angeles, County Museum of Art, 1965 [d'ora in avanti 1965b]
- 23 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª epoca, legajo 1318, c. 153
- 24 MALVASIA, [ed. 1971], p.580
- 25 J. M. BARBEITO, "Dos dibujos para la decoración de un techo", in "*Villa de Madrid*", Ayuntamiento de Madrid, Madrid, año XXVIII, nn. 105-106, 1991, pp.78-89; *Idem*, *El Alcázar de Madrid*, p.174; CHECA 1994 p. 161-163
- 26 FEINBLATT 1979 p.62
- 27 Biblioteca Nacional de Madrid [d'ora in avanti BNM], Iconografía, disegni B721 e B722
- 28 *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura – Biblioteca Nacional, Madrid, 1991, pp.137-138
- 29 Permane tuttora in stampa uno studio di F. Pereda inerente questo argomento che, purtroppo, non ho potuto consultare
- 30 Feinblatt 1965b
- 31 E. FEINBLATT, *Seventeenth-century Bolognese Ceiling Decorators*, S. Barbara, 1992, pp. 107-116
- 32 Feinblatt 1965b: il disegno n. 71 reca il riferimento scritto all'*Arma di S.M.à* (p.54); il n. 77 riporta le misure complessive della volta in cui si possono far rientrare quelle citate dal Colonna nella sua lista autografa (p.58); il n. 78 in cui prevalgono i "bassi rilievi" (p.59)
- 33 E' interessante notare come nella *Capilla del Milagro* del monastero de las *Descalzas Reales* Rizzi e Mantovano realizzino, sulle pareti, una soluzione quadraturistica tratta direttamente, nella sua impostazione generale seppur ridotta nelle dimensioni, dalla decorazione di Mitelli della seconda stanza di palazzo Pitti. Ciò che è eccentrico alla tradizione emiliana è la collocazione sulla porta dipinta di un grande quadro che rappresenta l'*Annunciazione* e, ancor più evidente, nel secondo piano di profondità la realistica finzione di una cappella la cui pala d'altare è perfettamente leggibile. Per questa decorazione vedi E. GONZÁLEZ ASEÑO, "Dionisio Mantuano, pintor en la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid", in "*Reales Sitios*" año XXXV, n.138, 4º trimestre, 1998, pp. 74-75. Per la scuola spagnola vedi A.PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, [2000]
- 34 Purtroppo durante la mia visita a Madrid non ho potuto visionare i disegni custoditi al Museo del Prado, studio che mi auspico di poter realizzare in un prossimo futuro

- ³⁵ BNM, Iconografia, disegno B 8104
- ³⁶ A. BARCIA, *Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional*, 1906 e nota curata da Manuela Mena Marqués nello schedario della Sezione di Iconografia
- ³⁷ Lista autografa del Colonna in Feinblatt 1979 p.62. Per la diversa localizzazione della loggia cfr. Feinblatt 1992, pp.109-112 e J. L. Sancho Gaspar, "El « boceto » de Colonna-Mitelli para el Techo de la Ermita de San Pablo", in *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, tomo VIII, n. 22, 1987, pp. 32-38
- ³⁸ Ovidio, *Le metamorfosi*, Libro VII, v.706
- ³⁹ Altri disegni di Colonna e Mitelli custoditi alla Biblioteca Nazionale di Madrid presentano queste coloriture insolite nella pratica dei bolognesi, inclusi i due riferiti da Barbeito alla decorazione del salone dell'Alcazar. Tutti di provenienza dalla collezione Carderera
- ⁴⁰ Madrid, Academia de San Fernando, Dibujos y Grabados, inv.2279. Vedi A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia de San Fernando*, 1972; A. BONET CORREA, "Nuevas obras y noticias sobre Colonna", in *Archivo Español de Arte*, C.S.I.S.- Instituto Diego Velázquez, Madrid, tomo XXXVII, nn.145-148, 1964, p. 311 l'aveva già espunto dal catalogo del Mitelli (il disegno è ivi pubblicato)
- ⁴¹ Attribuzione di E. Torno in *Catálogo de la Sala de Dibujo de la Real Accademia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, 1941 n.122, pp. 47-48. Per lo studio sull'intero programma decorativo della chiesa vedi E. HARRIS, "Angelo Michele Colonna y la decoracion de San Antonio de los Portugueses", in *Archivo Español Del Arte*. Tº XXXIV, nn.133-136, 1961, pp.101-105; I. GUTIÉRREZ PASTOR – José Luis ARRANZ OTERO, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma, Madrid, vol. IX, 1999, pp. 211-249; I. GUTIÉRREZ PASTOR, "Un proyecto de Francisco Rizi para la cúpula de San Antonio de los Portugueses", in *Archivo Español de Arte*, tomo LXXII, n.288, 1999, pp. 531-535
- ⁴² Vedi nota 39
- ⁴³ Per un'indagine di ricostruzione grafica di affreschi perduti cfr. G. RAGGI, "Giuseppe Tonelli quadraturista a Firenze", in *Annuario della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Bologna*, n.1, 2000, pp. 81-103
- ⁴⁴ BNM, Iconografia, disegno B 8500. Cfr. SANCHO GASPAS 1987 e J.L.SANCHO GASPAS, "La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias", in *Los Leoni. Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra, Madrid, 1994, pp. 63-76. Nel catalogo Dibujos de Arquitectura y Ornametacion de la Biblioteca Nacional questo disegno non è incluso
- ⁴⁵ Ringrazio Elena Santiago, direttrice del "Servicio de dibujos y grabados" della Biblioteca Nazionale di Madrid, per la disponibilità e l'aiuto prestatomi durante questa mia ricerca. Purtroppo il supporto cartaceo non presenta la filigrana mancando così un elemento utile per la datazione
- ⁴⁶ FEINBLATT 1965^a, 1965^b e 1992; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera*, catalogo della mostra, Museo del Prado, Madrid, 1986, p.333
- ⁴⁷ Le incisioni di Meunier e di De Aguirre sono pubblicate in SANCHO GASPAS 1987. L'incisione del Meunier si trova anche nella descrizione del Buen Retiro in Don Juan ALVAREZ DE COLEMAR, *Les delices de l'Espagne et du Portugal...*, Tomi 2, Leyden 1715
- ⁴⁸ R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1985, pp. 355-356
- ⁴⁹ BNM, Iconografia, B 8104
- ⁵⁰ SANCHO GASPAS 1987 p.36
- ⁵¹ AGS, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 3766, *Pedro Vicente*, fl. s/n (Sebastián y Pedro Vicente Tesoreros del Sitio del Buen Retiro, 1634-1661)
- ⁵² L'amicizia tra Rizi e Mitelli è testimoniata nel manoscritto B 148, c.12 in BCAB, M. Oretti, *Cronica con molte notizie pittoresche ricavata dalla originale scritta dal padre Giovanni Mitelli...* L'uso di colonne binate sovrastate da un timpano in forte aggetto sarà caratteristico di molte decorazioni quadraturistiche spagnole riferibili in particolar modo alla maniera di Francesco Rizi
- ⁵³ ASF, Mediceo del Principato 5384, c.151, in RAGGI 1993-94 p. 299
- ⁵⁴ BCAB, ms. 148, cc. 7v-8, in cui vengono trascritte alcune parole spagnole e si racconta un aneddoto occorso tra i pittori e la Regina rispetto al fraintendimento del significato del vocabolo "scimmia", che i bolognesi tenevano sulle impalcature come "modello" da dipingere.
- ⁵⁵ Il marchese di Heliche chiamò più volte Colonna e Mitelli per decorare le sue ville (*Huerta de San Joaquin e Huerta del camin de El Pardo*) ma senza corrispondergli alcun compenso. Le fonti testimoniano il carattere prepotente del marchese, così come la sua passione per l'arte che lo porta ad essere uno dei maggiore collezionisti dell'epoca, vedi LOPEZ TORRIJOS 1985; *Idem*, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", in *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid 1991, pp. 27-36; M.A.FLÓRES ASENSIO, "El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público e cortesano", in *Anales de Historia del Arte*, n.8, 1998, pp.171-195. Per Don Luis de Haro vedi A. MALCOLM, "La práctica informal del poder: la política de la Corte y el acceso a la Familia Real durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV", in *Reales Sitios*, año XXXVIII, n.147, 1º trimestre, 2001, pp. 38-48
- ⁵⁶ ASF Mediceo 5384, c.335, in Raggi 1993-94, p.301. Vedi Appendice.
- ⁵⁷ BCBA, p.e Giovanni Mitelli, *Vita di Agostino Mitelli*, ms. B 3375, c.14. Si ha notizia di una copia di un quadro di Van Dyck fatta da Giuseppe Maria per Velázquez (BCAB, ms.148, c.6v) e dell'apprezzamento del Re per la sua capacità di disegnare (BCAB, ms.148, c.7v)
- ⁵⁸ ASF, Mediceo 5367, c.769, in RAGGI 1993-94, pp.299-300. Vedi Appendice
- ⁵⁹ In realtà l'agente è Giovanni Battista Amoni. Castiglione è invece l'ambasciatore fiorentino come testimoniato dai documenti in AGS, Estado, legajo 3680, n.53 che contengono le lettere di presentazione dell'ambasciatore Vieri da Castiglione sostituito di Monsignor Incontri trattenuto a Firenze dal Gran Duca (14.5.1661)
- ⁶⁰ BCAB, ms. 3375, cc.36v-37. Giovanni Mitelli ricorda che prima della morte del padre "era fatto l'accordo con li cartoni della Mercede tra tutti due di 12 milla pezze da otto pauli l'una" (BCAB, ms. 148, c.5v). La "disgrazia" del marchese di Heliche si riferisce al mancato incendio del teatro del Buen Retiro nel 1661 e al conseguente processo per attentato alla vita del Re in cui risulta coinvolto anche il pittore Dionisio Mantovano, vedi LÓPEZ TORRIJOS 1991, pp.29-30 e FLÓRES ASENSIO 1998
- ⁶¹ ASF, Mediceo 5384, c.365, in RAGGI 1993-94, p.300. Vedi Appendice
- ⁶² ASF Mediceo 5384, c.335, in RAGGI 1993-94, p.301. Vedi Appendice

- 63 ASF, Mediceo 5384, c.365, in RAGGI 1993-94, p.300. Vedi Appendice
- 64 ASF, Mediceo 5384, c.335 e c.538, in RAGGI 1993-94, p.301. Vedi Appendice
- 65 ASF, Mediceo 5384, c.366, in RAGGI 1993-94, p.302. Vedi Appendice
- 66 ASF, Mediceo 5384, c.366, in RAGGI 1993-94, pp.301-302. Vedi Appendice
- 67 ASF, Mediceo 5384, c.335, in RAGGI 1993-94, p.301. Vedi Appendice. Vedi anche nota n.55
- 68 BCAB, ms. B 3375, c.7v. Nel ms 148, c. 6v si dichiara inoltre che "il Colonna ebbe per i quattro evangelisti che fece alla cupola della Mercede per figura mille pezze da otto reali, portò dalla Spagna più di 100 mila lire di nostra moneta di Bologna"
- 69 ASF, Mediceo 5055, ins.2, in RAGGI 1993-94 p.302-304 (citato da Mascalchi 1982). Vedi Appendice
- 70 *Ibidem*
- 71 La dichiarazione di ricevuto pagamento di Angelo Michele Colonna, datata "26 de Mayo de año de 1662", è pubblicata da BONET CORREA 1964, pp.311-312
- 72 ASF, Mediceo 5055, ins.2, in RAGGI 1993-94 p.302-304 (citato da Mascalchi 1982). Vedi Appendice
- 73 *Ibidem*
- 74 *Ibidem*
- 75 ASF, Mediceo 5532, c.166, in RAGGI 1993-94, p.305. Vedi Appendice
- 76 ASF, Mediceo 5532, c.305, in RAGGI 1993-94, p.315: lettera di Cospi al principe Leopoldo sull'impegno preso da Colonna per "aggiustar la cupola della Madonna della Pace" a Firenze (11 aprile 1665)
- 77 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 10 A I 26 bis, G. M. MITELLI, *L'Enea Vagante pitture de Caracci intagliate e dedicate al SS. Principe Leopoldo Medici da G.M.Mitelli bolognese. MDCLXIII*". La richiesta del permesso di dedicare quest'opera al principe Leopoldo de' Medici è avanzata da Ferdinando Cospi il 13 febbraio del 1663 (ASF, Carteggio d'artisti, codice 16, c.364 in Raggi 1993-94, p.314. Vedi Appendice). La richiesta è accettata e il 6 marzo 1663 Cospi scrive "Con contento ho sentito che V.A. habbia aggradiato le Virtù del Mitelli che più precise vedrà al suo ritorno di Roma" (ASF, Carteggio d'artisti, codice 16, c.365, in Raggi 1993-94, p.315)
- 78 ASF, Carteggio d'artisti, codice 16, c.403, in RAGGI 1993-94, p.316. Vedi Appendice. La richiesta è dovuta, probabilmente, alla stesura del citato manoscritto sulla *Vita di Agostino Mitelli* scritta dal figlio Giovanni e datato dalla Arfelli tra il 1665 e il 1667, cfr. A. ARFELLI, "Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli", in *"Arte antica e moderna"*, 1958, pp. 295-301

Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747): viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre La Rioja y Madrid

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Este trabajo pretende definir del modo más completo posible la personalidad del pintor Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747), reuniendo cuantos documentos han sido publicados hasta el momento y dando a conocer otros nuevos que proporcionan claves fundamentales sobre su origen, su personalidad y su arte. También lo es el estudio de su obra conocida y las aportaciones nuevas, a veces de importancia capital, que permanecen sin estudiar en su adecuado contexto histórico-artístico, a pesar de haber sido mencionadas en la bibliografía local de La Rioja. De este modo se podrá valorar el papel de Zorrilla en el ambiente artístico madrileño del reinado de Felipe V y su aportación tardía a la pintura barroca de La Rioja a través de dos importantes conjuntos decorativos como son la sacristía (1742) y la cúpula (1745) de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro (La Rioja), ciudad de la que nació el pintor, a la cual vino a trabajar abandonando Madrid y en la que finalmente moriría en 1747.

ABSTRACT

This study aims to define the personality of the painter Francisco Zorrilla (Haro, 1679 – 1747) as much as it is possible. To do so, it gathers together all the documents that have been published to date and reveals other unpublished materials that provide essential clues to the painter's roots, personality and art. It is also a study on his known works as well as his new contributions to art, some of them of capital importance, which still remain to be studied within their appropriate historical and artistic contexts despite having been mentioned in the local bibliography on La Rioja. The role Zorrilla played in the artistic circles of Madrid during the reign of Philip V and his late contribution to Baroque painting in La Rioja are assessed through two important decorative set pieces like the sacristy (1742) and dome (1745) of the Basilica of Nuestra Señora de la Vega de Haro (La Rioja) located in the painter's native city. After abandoning Madrid, Zorrilla returned to Haro, where he finally died in 1747.

I. INTRODUCCIÓN

El enorme poder de atracción artística ejercido por Madrid desde que fuera constituía en corte de los reinos hispánicos por Felipe II en 1561 fue la causa de que algunos de los muchos meritorios artistas de la periferia peninsular terminasen formándose, probando suerte o

estableciéndose en ella. Hasta tal punto es así que la escuela madrileña de pintura de la segunda mitad del siglo XVII cuenta entre sus componentes más destacados con muchos artistas no madrileños, como Juan Carreño de Miranda, Francisco Herrera el Mozo, Mateo Cerezo el Joven, Juan Antonio Frías Escalante, Juan Martín Cabezalero, José Jiménez Donoso, entre otros muchos de

diversa importancia, por no mencionar entre los de la generación anterior a Diego Velázquez o a Alonso Cano. Esta situación se prolongó en el siglo XVIII, encabezada por Antonio Palomino y seguida por el asturiano Miguel Jacinto Meléndez o el aragonés Valero Iriarte. Entre los paisanos del riojano Francisco Zorrilla se encuentra en el mismo siglo Andrés de la Calleja y algo más tarde Domingo Álvarez Enciso, uno de los primeros pensionados de San Fernando en Roma.

Francisco Zorrilla formó parte de los pintores que acudieron a la Corte, donde se hizo un hueco, trabajando para instituciones religiosas y relacionándose con sus contemporáneos, participando en los avatares del oficio cuando estalló el conflicto del nombramiento de tasadores oficiales de pinturas de Madrid, que el Consejo de Castilla, por auto del 16 de mayo de 1724, había hecho recaer en Antonio Palomino y Juan García de Miranda, generando un gran malestar entre los demás pintores que venían desempeñando esa función¹.

Fue desafortunado a la hora de figurar en la obra Ponz, quien confundió su nombre al citarlo en el conjunto pintado para los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares², y Ceán Bermúdez ni lo menciona a pesar de las pinturas de su mano que podían verse en los conventos calzados y descalzos de la misma orden en Madrid. Hasta donde conozco, los datos publicados sobre la vida y obra de Zorrilla se encuentran en las obras de Martí y Monsó³, Poleró⁴, conde de la Viñaza⁵, Simón Díaz⁶, Angulo Íñiguez⁷, Brasas Egido⁸, Agulló y Cobo⁹, Pérez Sánchez¹⁰ y de la misma Agulló en colaboración con Barratech Zalama¹¹. La bibliografía de arte de La Rioja, especialmente la referida a la ciudad, a las artes y a la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro, es de poca relevancia, aun cuando en algunos casos sus autores conocían datos capitales sobre pintor¹². Pero también es posible que en algunos casos los ignoraran¹³, que en otros los confundieron¹⁴, que en otros más la búsqueda documental sistemática no produjera el resultado apetecido¹⁵, y en los más recientes su autora no ha sentido ninguna otra curiosidad al margen de la identificación del autor en las pinturas de la Vega o de su vago estudio iconográfico¹⁶.

II. DATOS SOBRE SU NACIMIENTO, VIDA, PROFESIÓN Y MUERTE

La vida de Francisco Zorrilla y su actividad artística se desarrollaron en Madrid y en el entorno de la ciudad de Haro (La Rioja), donde en los últimos años de su vida dejó constancia de su pintura en los conjuntos decorativos de la sacristía y de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega. De los documentos generados en Haro a partir de 1742, precedidos de unos encargos hacia

1731-1734, hechos desde la ciudad cuando aún residía en Madrid, se deducen muchos datos acerca de su vida familiar, de su entronque hareense y de uno de sus discípulos, Manuel Martínez del Barranco, quien terminaría asentándose en Burgos.

Algunos documentos notariales sobre familiares del pintor indicaban el probable nacimiento de Francisco Zorrilla y Luna en Haro (La Rioja), como así ocurrió en efecto el día 12 de marzo de 1679¹⁷. Fue el hijo menor de Diego Zorrilla y de Ana de Luna (o Martínez de Luna)¹⁸, y en su partida de bautismo tanto los abuelos paternos, Andrés Zorrilla y María Ugarte, como los maternos, Francisco de Luna y Ana Ortiz, constan como naturales de Haro. El apellido es frecuente a lo largo del siglo XVIII en las escrituras notariales de la villa y en los asientos sacramentales de la parroquia de Santo Tomás. Su hermano Diego de Zorrilla, casado con María Cruz Fernández de la Portilla¹⁹, ya habían fallecido cuando su hijo Juan Antonio Zorrilla firmó las capitulaciones matrimoniales con Isabel Rodríguez el 3 de diciembre de 1746, siendo precisamente Francisco Zorrilla uno de los testigos del enlace²⁰. Probablemente la familia era de origen hidalgo, aunque a través de las escrituras notariales no parece que fuera propietaria de hacienda notable. Pero el hecho se confirma porque en su *Autorretrato* (antes marqueses de Viana, Córdoba)(Fig. 1)²¹, Zorrilla incluyó un pequeño escudo de armas ovalado sobre un reloj de arena con el campo dividido en dos cuarteles superpuestos: en el superior, un árbol flanqueado por dos animales rampantes, quizá zorras; y en el inferior, un castillo, completado con un lema "VELAR SE DESVELE LA VIDA DE TAL SUERTE QUE VIDA QUEDE EN LA MUERTE"²².

El acta de bautismo confirma la condición de "EL RIOJANO" con que firma un lienzo del *Rey Guillermo de Escocia* (Haro, Ayuntamiento)(Fig. 5). También el año que Angulo Íñiguez dedujo a partir de la edad de cincuenta y cinco años que el pintor declara en el *Autorretrato* fechado en 1734 (antes marqueses de Viana, Córdoba)²³, fecha que se confirma a través de la edad declarada por el pintor en la tasación de los bienes de María Colado, mujer de Isidro Aguado, vecinos del Buen Retiro, realizada el 2 de septiembre de 1735. Además el pintor declaraba en tal ocasión estar viviendo en unas casas de don Pedro de Zicalde (*sic*, ¿Lizalde?), situadas en la calle Amor de Dios²⁴, es decir entre la plazuela de Antón Martín y la calle de las Huertas, en la demarcación parroquial de San Sebastián. Es probable que Zorrilla no viviera de modo permanente desde su establecimiento en Madrid en estas casas, pero debía llevar en ellas el suficiente tiempo como para haberse ganado la confianza de futuros clientes, como de los Trinitarios, tanto los Descalzos, que tenían su convento en la calle del mismo nombre, cuyas tapias y huertas daban al Prado de Atocha, como los Calzados, que tenía

an el suyo en la misma calle Atocha²⁵. En la calle Cantarranas, perpendicular a los edificios de los Trinitarios, estaba el convento de las monjas Trinitarias, donde por donación del siglo XIX se conservan obras de Zorrilla²⁶.

Nada sabemos acerca de la formación de Zorrilla como pintor. Es probable que la iniciara en La Rioja con algunos pintores locales de Haro (Manuel de Puelles, Francisco Ventura de Olavarrieta) o de Santo Domingo de la Calzada (Juan Antonio Álvarez, Matías Martínez de Ollora, Manuel de Oña), talleres que a finales del siglo XVII se encontraban en franca decadencia. En San Vicente de la Sonsierra estaba establecido el pintor de origen napolitano José Rizí Rey, autor en 1710 de las pechinas de los evangelistas en la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro y pintor de fruteros y retratos para los condes de Hervías. Zorrilla contaba treinta años cuando en 1709 aparece por primera vez en un documento de Madrid. Es de suponer que para entonces habría completado su formación, que con buena lógica Angulo Íñiguez supuso realizada en el ambiente de la pintura madrileña de la última década del reinado de Carlos II y en los primeros años del de Felipe V. Como se verá, su obra lo confirma por completo, percibiéndose en ella el casticismo de algunos modelos de Escalante, de Coello, de Teodoro Ardemans y de Antonio Palomino, así como de Luca Giordano, combinada con una cierta adaptación a los cambios superficiales en la moda y en los atuendos. No se puede precisar más en este capítulo, puesto que ningún documento nos lo muestra en relación con un pintor concreto y sí con el conjunto de ellos en el poder de 1724 para recurrir la decisión del Consejo de Castilla de nombrar a Palomino y a García de Miranda tasadores exclusivos de las pinturas que se ofrecieren en las testamentarias y almonedas de Madrid.

Hacia 1742, cuando contaba unos sesenta y tres años, Francisco Zorrilla regresó a Haro. La basílica de Nuestra Señora de la Vega, que ya había requerido su mediación a la hora de encargar una lámina para grabar estampas de la Virgen en 1733²⁷, se acordó del paisano cuando necesitó un pintor de calidad que ejecutase la decoración al fresco de las cúpulas de la sacristía y del crucero de la iglesia. De la documentación inédita generada en Haro entre 1742 y 1748 podemos deducir algunos otros datos personales. Francisco Zorrilla estuvo casado con doña Manuela Tagle, de cuya unión no quedaron "hijos ni descendientes", si bien no sabemos cuando ni donde contrajeron matrimonio. La vida del matrimonio en Haro en los últimos años de su vida debió ser tranquila, trabajando hasta el final de sus días. Parece que la única familia directa de Francisco Zorrilla era en este momento su sobrino Juan Antonio Zorrilla, hijo de su hermano Diego, que firmó escritura de matrimonio con Isabel Rodríguez, natural de Cabria (Aguilar de Campoo, Palencia) el día 3

de diciembre de 1746, asistiendo como testigo su tío²⁸. Por una escritura de 1750 sabemos que el joven matrimonio cuidó durante algún tiempo a sus tíos y que al morir les dejaron a deber algún dinero, que reclamaron por vía judicial.

Francisco Zorrilla murió el 2 de junio de 1747, sin que hubiera hecho testamento²⁹. Manuela Tagle le sobrevivió algo menos de un año, falleciendo el 6 de mayo de 1748³⁰. Poco antes, el 20 de marzo de 1748 doña Manuela Tagle y "*Manuel Martínez Barranco, natural del lugar de Teniñe, jurisdicción de la villa de San Pedro Manrique, y mayor que confesó ser de veinte y cinco años*", que había sido "*mancebo del mencionada don Francisco Zorrilla del oficio y arte de pintar que ejercía*", teniendo en cuenta "*el afecto, cariño y enseñanza que a éste (Zorrilla) devió y al que también le ha manifestado su muger, se a mantenido en la casa y compañía de ésta desde que falleció el sobredicho, alimentándose, y a la criada que tienen, con el trabajo de sus manos y efectos de dicha su ama*", porque deseaban mantener la misma relación, se concertan en hacer el inventario de los "*cuadros, pinturas, colores, trastos y omenage (sic) de la casa que tiene la dicha doña Manuela Tagle*", para entregárselos a Manuel Martínez Barranco "*para que sea dueño de todo ello y como tal lo cuide*". A cambio el pintor se obligaba a vivir en la casa de la viuda y a mantenerla en todo lo necesario de acuerdo con su rango, tanto alimentos, como vestidos, como enfermedades, aunque si escaseaba el trabajo, no siendo por culpa del pintor, la viuda se conformaría y se mantendría con lo que tuviesen. En la escritura se fijaban otras obligaciones mutuas acerca del día de la muerte, del posible futuro matrimonio del pintor, que aún no estaba casado³¹. El inventario se hizo el mismo día, incluyendo en él las pinturas, los colores y los utensilios del taller, vestidos de hombre, trastos de cocina, ropa blanca y unos pocos muebles³².

Especialmente significativo es el capítulo de las pinturas que Zorrilla dejó en el taller, que asciende a setenta y una, de las cuales once se dicen no acabadas, además de algunos "borrones". Tocan temas muy variados. La pintura religiosa se encabeza con una *Concepción* (dos varas y tercia de alto) que "está sin concluir", unas *Plagas de Egipto* (dos varas y tercia de ancho) y una *Dstrucción de Sodoma*, sin acabar (dos varas). Junto a ellos, pinturas más devotas como un *Jesús Nazareno*, sin concluir (dos varas), o veinte "*borrones de santas de deboción*" (una vara de alto), junto a otros acabados y sin acabar de los *Desposorios de Santa Catalina*, *San Antonio*, *el Ángel de la Guarda*, *San Rafael*, *Santa Catalina de Siena*, dos de la *Magdalena*, *Santa María Egipcíaca*, *San Juan en Patmos*, *Santa Dorotea*, pinturas de *Nuestra Señora de Belén*, *de la Humildad*, *de la Vega*, *de la Portería*, *de la Adoración de los Reyes*, *de la*



Fig. 1. Autorretrato. 1734. (Córdoba, antigua colección de los Marqueses de Viana)

Resurrección de Cristo. También había una pintura de la *Procesión del Corpus Christi en Madrid* (siete cuartas de alto, sin acabar), un bodegón de un bacalao (sin acabar, de cinco cuartas), una batalla, un “estudio y retrato de dicho don Francisco Zorrilla, de dos barras sin concluir”, “veinte borroncillos de figuras y cabezas, de media bara o tercia”, “seis cabezas y medios cuerpos de retratos” y una lámina de metal del “retrato del duque de Abrantes”. Y otro borroncillo de lo mismo”. Entre los colores están los comunes a la paleta de los pintores españoles de la primera mitad del siglo XVIII: albayalde, minio, carmín, cardenillo, añil, sombra de Venecia, esmalte, azul ceniza, tierra negra, ocre, tierra roja, junto con aglutinantes y disolventes. En este apartado se registran dos docenas de estampas y dos pinturas: una *Caridad Romana* y el “borrón y traza de la media naranja de la Vega”³³, que el pintor debió ejecutar en 1744.

La situación contractual entre doña Manuela Tagle y Manuel Martínez Barranco debió de producir cierta sorpresa entre los sobrinos de Francisco Zorrilla, toda vez que perdían la herencia de su tío. Un documento de 8 de noviembre de 1750 nos informa de que el asunto llegó a los tribunales y nos ilustra sobre el establecimiento del anciano Zorrilla y su mujer en Haro, sin más familia directa que los sobrinos, hijos de su hermano Diego. El pleito terminó con una escritura de renuncia a seguir con el litigio suscrita por Juan Antonio Zorrilla y su mujer Isabel Rodríguez. El matrimonio reclamaba a Martínez

Barranco el pago “de los salarios y soldadas que quedaron debiendo a los otorgantes don Francisco de Zorrilla y doña Manuela Tagle.... del tiempo que les sirvieron y asistieron respectivamente, como heredero que quedó dicho Manuel Martínez Barranco de los sobre dichos. Y así mismo por el derecho que tenían yntroduzido y pudieran yntroduzir los otorgantes contra los vienes que dejaron los dichos don Francisco Zorrilla y doña Manuela Tagle.... por la ynclinación que manifestaron tenerles al tiempo que intentaron contraer matrimonio berualmente, no obstante que por la escritura que se otorgó de capítulos matrimoniales nada les mandaron ni obligaron a entregarles vienes algunos, y otras qualquier pretensiones,...”. Como el pleito estaba en estado de pruebas y se preveía costoso se convinieron con Manuel Martínez Barranco en retirar la demanda si les pagaba trescientos cincuenta reales. En el mismo documento consta la entrega de la cantidad y la carta de pago³⁴.

III. DATOS SOBRE SU ACTIVIDAD PROFESIONAL

Las fechas más antiguas referidas al establecimiento de Francisco Zorrilla en Madrid son la del 2 de agosto de 1709, día en que firmó la tasación de la modesta serie de pinturas que al fallecer había dejado doña María de Campos y Ochoa, y la del 23 de mayo de 1714, en que hacía lo propio con las pinturas de doña Juana de la Cruz Reinoso³⁵.

Al año siguiente está fechada la obra más antigua de Zorrilla: un lienzo pintado en el anverso con una *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada en 1715, y en el reverso con un *Cristo en la cruz*, que procede de la parroquia de Portillo (Valladolid, col. particular)³⁶. A juzgar por otras obras de Zorrilla que se conservan en Valladolid, podría pensarse que el pintor tuvo una cierta clientela en Castilla. Martí y Monsó citó hasta cuatro pinturas a nombre de Zorrilla en el museo de Valladolid. Hoy se conserva un *Descanso en la Huída a Egipto*, firmado, procedente de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo (Valladolid, Museo Nacional de Escultura).

Su actividad como tasador prosiguió en Madrid el 7 de febrero de 1716, tasando los bienes de doña Catalina Rodríguez de Sarabia, y el 25 de enero de 1723 los de don Francisco Moreno y Puebla, secretario de su majestad, firmando en esta ocasión el documento con nombre y dos apellidos “Francisco Zorrilla y Luna”³⁷.

Sin duda alguna, el auto del Consejo de Castilla del 16 de mayo de 1724 por el que se nombraban tasadores exclusivos de pinturas en Madrid a Antonio Palomino y a Juan García de Miranda debió producir en Zorrilla una lógica intranquilidad, de modo que en unión de otros



Fig. 2. Autorretrato. Detalle de la Presentación de la Virgen en el templo. 1742. Haro. Basílica de la Vega

veinte pintores el 20 de noviembre daban poder a Jerónimo Ezquerro y a Isidro Francisco Rodríguez de Ribera para que se opusieran por vía judicial al edicto, por los perjuicios que les causaba el no poder practicar una parte de su profesión para la que se consideraban con iguales méritos que los elegidos. Aunque el problema se solventó el 21 de diciembre de 1724 extendiendo el nombramiento y número de plazas de tasadores a los que eran pintores del rey, éstas se convirtieron en títulos codiciados que Zorrilla solicitó en cuanto hubo una vacante y estuvo en condiciones favorables de obtenerla. Esto ocurrió a la muerte de Jerónimo Ezquerro, cuya plaza pasó a ocupar Zorrilla el 25 de febrero de 1733³⁸.

Para entonces, Zorrilla pudo aportar un currículum notable, que fue presentado en su nombre por el procurador Francisco Manuel Aranzubía, en el que se incluían obras públicas en Madrid en el convento de la Santísima Trinidad (Trinitarios Descalzos), en el convento de Jesús Nazareno, en los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares, en la Sala del Ayuntamiento de "esta villa" y en el monasterio de San Martín. Con motivo de tal solicitud

las autoridades eclesiásticas de San Martín y de los Trinitarios Descalzos expidieron certificaciones el 24 de febrero de 1733, que se adjuntaron a la petición. Según fray Juan de Santa María, ministro de los Trinitarios Descalzos, Zorrilla había pintado ocho historias de San Juan de Mata para el convento de su orden en Madrid y otras ocho de Fray Juan Bautista de la Concepción para el convento de Alcalá de Henares³⁹. El mismo día el abad de San Martín de Madrid fray Sebastián de Vergara hacía constar que el pintor había ejecutado para el monasterio benedictino algunas obras destinadas al adorno de los claustros, y otras para los obispos de Osmá, Mondoñedo y Almería (es de suponer que todos o alguno de ellos perteneciente a la orden de San Benito), haciendo mención especial de *la historia de Nro Glorioso Patriarca y los prodigios que se experimentan con sus medallas*⁴⁰.

Era evidente que Zorrilla no había dejado de trabajar. Las relaciones con los benedictinos de San Martín de Madrid debieron ser excelentes y teñidas de cierto trato de paisanaje. En 1724 vio la luz la obra de fray Diego de

Mecolaeta, *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural del reino de Castilla, Primer abad del Orden de San Benito en España* (Madrid, por Lorenzo Francisco Mojados, 1724), ilustrada con una estampa pequeña y bella de *San Millán de la Cogolla, patrón de España*, de pie junto a una vid, con el mote "Ego plantavi", alusivo a la instauración de la regla de San Benito en España. Había sido dibujada por Zorrilla y grabada por Juan Bernabé Palomino. Al año siguiente se publicó la *Opera omnia* del benedictino fray José de San Benito (Madrid, 1725), ilustrada con su retrato firmado por Zorrilla⁴¹. Cómo se verá más adelante, otros retratos del mismo personaje pueden ser atribuidos a Zorrilla.

De las actividades de Zorrilla en 1728 sabemos que tasó las pinturas de doña Francisca Hernández, firmando con los dos apellidos y declarando 45 años de edad⁴². Zorrilla no tenía todavía título de tasador oficial. Da la impresión de que, más que desafiar el auto del Consejo de Castilla que imponía multas de 10 ducados y diez días de cárcel, el edicto, que fue inmediatamente contestado por los demás pintores, comenzaba a caer en desuso.

En 1732 hay dos notas de la actividad de Zorrilla en Madrid. Una, relacionada de nuevo con los benedictinos, es la estampa de los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis la Magna*, grabada por Juan Pérez en 1732, con la Virgen y el Niño ofreciéndole a la santa una cadena de oro y pedrería⁴³. La otra se refiere a trabajos de restauración en los frescos de la capilla del Ayuntamiento de Madrid, pintada por Antonio Palomino en 1696. El conde de Polentinos recogió la intervención de un "D. Nicolás Zorrilla" restaurando los daños que habían sufrido las pinturas en los costados, cornisas y bóveda, con desconchones y bolsas. Sin lugar a dudas se trata de una confusión a la hora de escribir el nombre, porque el mismo Zorrilla adujo en su petición del puesto de tasador de un año después que había trabajado en la "Sala de Ayuntamiento de esta Villa", además de que no conocemos ningún pintor de la época con dicho nombre y apellido. El documento citado por el conde de Polentinos es una memoria del 14 de febrero de 1732 en la que Francisco de Ortega describía los desperfectos de las paredes de la capilla del Ayuntamiento y sus consecuencias sobre las pinturas de Palomino, a la vez que proponía los remedios de albañilería que se comprometía a hacer por tres mil seiscientos reales de vellón. Se debía añadir a esa cantidad otros mil cien reales "que es el último precio en que se ha podido componer y pintar las quiebras del Salón de Ayuntamiento y el reparo de su cornisa". Zorrilla habría restaurado las pinturas del salón de juntas de la Casa de la Villa, tal y como dice en su declaración, aunque quizá lo hizo como subcontratado de Ortega, a quien el Ayuntamiento daba orden de pagar el costo de la restauración el 23 de mayo. Los desperfectos

de la capilla fueron inspeccionados entre el 18 de febrero y el 16 de Marzo por el pintor Juan García de Miranda, quien los tasó en treinta doblones, obligándose a hacerla restauración si no se encontraba quien la hiciera en ese precio. El 21 de abril acordaba llamar a "D. Nicolás Zorrilla" para tratar con él la restauración del oratorio, quien una vez visto pidió por el trabajo mil quinientos reales, si no tenía que poner los andamios, según informó el comisionado el día 30 de abril. Se aceptó el presupuesto de Zorrilla y el 12 de mayo se dio orden de que el pintor ejecutase la restauración y se ordenó que se le pagara el 7 de julio de 1732⁴⁴. La conjunción de informaciones sobre la presencia de Zorrilla en el ayuntamiento de Madrid nos descubre que el pintor restauró primero el Salón y después la capilla. Es de suponer que estos trabajos de restauración tuvieran un carácter mimético respecto a las pinturas de Palomino. Sin embargo, no deja de sorprender que seis años después de que hubiera muerto Palomino se recurriera a Zorrilla para restaurar las pinturas. Palomino es sin duda una de las personalidades más fuertes de la pintura madrileña de la época y sus influjo en otros pintores pudo ser tanto directo, a través de las relaciones de magisterio y discipulado, como indirecto a través de la enorme influencia que ejerció su obra teórica. En Zorrilla está comprobada esta influencia indirecta. Pero, ¿acaso existió también el aprendizaje o la colaboración entre ambos pintores? ¿Fue Palomino el maestro madrileño de Zorrilla? Son preguntas para las que de momento no hay respuesta.

Con anterioridad a febrero de 1733 Zorrilla había trabajado para los benedictinos de San Martín, para los Trinitarios Calzados de Madrid y para los Descalzos de la misma orden, en el convento de Madrid una serie de cuadros de la vida de San Juan de Mata y de la Virgen, y en el colegio de Alcalá de Henares una serie de ocho lienzos del beato Juan Bautista de la Concepción. Es probable que, el mismo año en que Zorrilla obtuvo su ansiado título oficial de tasador del Consejo de Castilla, recibiera el encargo del cabildo de la basílica de Nuestra señora de la Vega de Haro para abrir una lámina para hacer estampas de la Virgen. En las cuentas de 1733-1734 el mayordomo se descargaba de 600 reales pagados a Zorrilla por mano de don Juan Francisco de Ollauri, destinados al fin señalado⁴⁵.

El *Autorretrato* de 1734 (Córdoba, marqueses de Viana) es un testimonio fundamental tanto para la biografía como para la obra de Zorrilla. Hoy en paradero desconocido, en él Zorrilla declaraba tener cincuenta y cinco años. El estudio de Angulo Iñiguez reveló a través de los letreros incorporados a la pintura una personalidad peculiar: preocupada y orgullosa de su oficio; buen cristiano que vive atento a la salvación del alma; y un hombre que reflexiona sobre cuestiones morales en tono algo pesimista y melancólico. Al retratarse de este modo

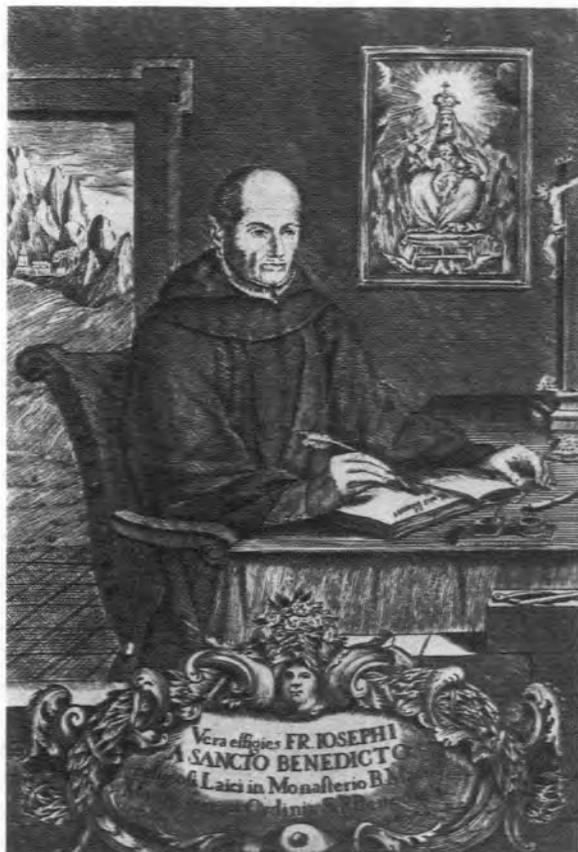


Fig. 3. Fray José de San Benito. 1725.

debían pesar en la conciencia de Zorrilla tanto su avanzada edad, como su situación en Madrid, como otras cuestiones que sólo ahora, con documentos de la etapa de Haro, pueden explicarse, como por ejemplo la falta de descendencia en su matrimonio con doña Manuela Tagle o la escasa familia.

Otro documento inédito sobre la presencia de Zorrilla en Madrid, fechado el 19 de agosto de 1735, muestra al pintor actuando de nuevo como tasador de los bienes de María Colado, mujer de Isidro Aguado, vecinos del Buen Retiro (*sic*). Al margen de la valoración de los modestos objetos, el pintor declaraba tener cincuenta y cinco años, y vivir en unas casas de don Pedro Zicalde (¿Lizalde?) situadas en la calle Amor de Dios⁴⁶. Su interés estriba en que, al declarar la edad, confirma el año de su nacimiento, deducido por Angulo Íñiguez de la fecha del *Autorretrato* de los marqueses de Viana, y en que ubicar el domicilio de Zorrilla, ya en fecha avanzada de su vida, en la calle del Amor de Dios, entre la calle de las Huertas y la plazuela del hospital de Antón Martín, barrio en el que estaban emplazados los dos conventos de los Trinitarios Descalzos, entre la calle de los



Fig. 4. Fray José de San Benito. Hacia 1723-1724. (Madrid, Benedictinas de San Plácido)

Trinitarios y el Prado de Atocha, en la manzana que hoy ocupa el Ministerio de Sanidad, en el antiguo edificio de Sindicatos); y el de monjas Trinitarias, en la antigua calle de Cantarranas, hoy de Lope de Vega, perpendicular entonces a los muros de los Trinitarios⁴⁷.

Existen un número de obras firmadas por Zorrilla, cuya cronología exacta desconocemos. Los lienzos del retablo del convento de Nuestra Señora de Gracia de las monjas Agustinas de Ávila los realizó después de 1724, fecha de inicio del pontificado de Benedicto XIII (1728-1733), quien concedió indulgencias a la imagen del Santo Cristo de las Cadenas, a quien está dedicado el lienzo principal. Al no estar citadas estas pinturas en el memorial de 1732 podría pensarse que Zorrilla las ejecutó con posterioridad, pero antes de 1733 año de la muerte del papa⁴⁸. Este Benedicto XIII no puede ser otro que Pier Francesco Orsini, quien adoptó tal nombre con la intención de eliminar de la serie del papado de Roma a Pedro de Luna, elegido en 1394.. La pintura central se identifica con la advocación del *Santo Cristo de las Cadenas* y narra los comienzos de la Pasión de Jesús entrando en el palacio de Herodes. La iconografía responde al parecer a la visión de la madre María Josefa Sobremonte Castillo, monja del convento que falleció en 1758. Pero esta pintura, que no está firmada, es de técnica muy diferente a las otras dos del *Martirio de los*

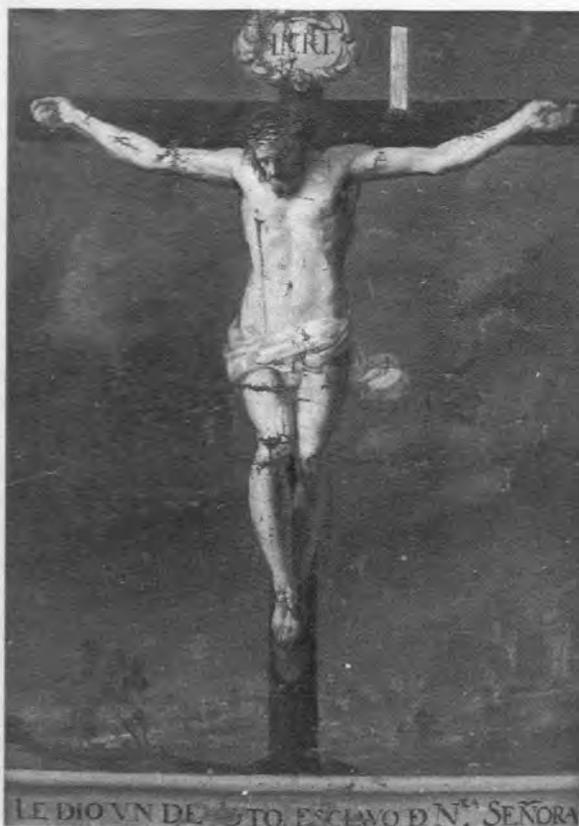


Fig. 5. Cristo en la cruz. 1712. (Valladolid, propiedad particular)



Fig. 6. Inmaculada Concepción. 1712. (Valladolid, propiedad particular)

Santos Justo y Pastor, firmada por Zorrilla, y la *Educación de Santa Teresa* por doña María Briceño⁴⁹.

Carecemos de datos sobre el pintor entre los años 1736 y 1741. Lo más probable es que Zorrilla residiera algunos años más en Madrid antes de pensar en volver y establecerse definitivamente en Haro durante los cinco últimos años de su vida. El pintor había mantenido alguna relación artística con el cabildo de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, sede de la patrona de Haro, cuyo templo había sido reconstruido por completo entre finales del siglo XVII y la primera década del XVIII, procediéndose inmediatamente después a su decoración con retablos y pinturas murales, hasta culminar el proceso hacia 1745. El 26 de julio de 1741 el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento de Haro, como patronos del santuario, daban poder a don Vicente Antonio de Frías y a don José Antonio de Salas, mayordomos de la iglesia de Haro, y a Juan Bautista Villar, provisor de la audiencia del obispado de Calahorra, para que hicieran las gestiones necesarias a fin de obtener un censo de 1.500 ducados para dorar el retablo mayor y pintar la cúpula de Nuestra Señora de la Vega, del mismo modo como se había hecho en 1706 para acometer las obras de cantería

del templo⁵⁰. El 9 de agosto el dorador y pintor Fernando López de Sagredo redactó unas condiciones para el dorado del retablo mayor de la basílica⁵¹. La licencia del provisor y vicario de Calahorra don Bernabé Antonio Brocarte para sacar el censo llegó tras varias consultas el 30 de septiembre de 1741, a condición de convocar concurso público con remate a la baja⁵². El 2 de octubre Manuel Romo, escribano y notario apostólico de Haro, comunicaba a los curas la licencia del provisor eclesiástico y su obligación de poner los edictos correspondientes para el concurso en Logroño, Vitoria y Santo Domingo de la Calzada, así como en Haro⁵³. El día 28 del mismo mes concurrieron a la obra del retablo los doradores Juan Abaroa y Chavarría, de Logroño; Fernando López de Sagredo, vecino de Villalmondar (Burgos); Antonio Jiménez, de Vitoria; José de Frías, de Villar de Torre (La Rioja); Juan Bautista de Jocano, de Orduña (Vizcaya); y José Bravo, de Burgos, a quien se le adjudicó como mejor postor⁵⁴.

Sin embargo, no acudieron pintores especializados a pujar por la obra de pintura de la cúpula. Don José de Villasante Ogazón, juez comisionado de la obra, lo reconocía en su escrito al provisor de Calahorra: "Aunque los

edictos no sólo comprendían dorar el retablo, sino pintar también la media naranja, por no haber concurrido pintores de crédito no se pasó a tratar de dicha pintura. Y en atención a que no es obra de mucho coste y que en estas cercanías no hay sujeto que pueda ygualar la auilidad de el que pintó las capillas colaterales, y ser la uniformidad o similitud tan necesaria, me parece que, siendo del gusto de V. md., se puede servir dar facultad a los comisarios..., para que busquen pintor que con acierto pueda pintar la dicha media naranja...”⁵⁵. El diagnóstico sobre la pintura de aquellos años en La Rioja, Burgos y Navarra era certero, y logró dejar a los patronos con las manos libres para buscar pintor a satisfacción, al menos de la calidad del aragonés Francisco del Plano, quien en 1726 había estado en Haro para dar las trazas de las pinturas de las bóvedas del presbiterio y de las capillas del crucero, que ejecutó en 1727 quizá ayudado por su hijo Felipe. En 1728 completó el trabajo con la pintura del camarín⁵⁶.

El 31 de octubre de 1741 el provisor de Calahorra daba licencia a los patronos para contratar con José Bravo el dorado del retablo y para buscar pintor “de su mayor confianza” que ejecutase la cúpula⁵⁷. El 12 de diciembre se firmó el contrato para el dorado con José Bravo y Fernando López de Sagredo, que habían constituido una compañía⁵⁸. Esta debió ser la vía y el modo por el que Francisco Zorrilla regresó a Haro en el transcurso del invierno o en la primavera de 1742, pintando primero la bóveda y lunetos de la sacristía del santuario de la Vega, por cuyo trabajo se le pagaron 1.250 reales y otros 100 reales más de gratificación⁵⁹. Zorrilla plasmó su imagen en el ángulo inferior izquierdo de la luneta de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, que queda frente a la puerta de entrada desde el presbiterio, como un anciano melancólico y contemplativo, vestido con una ropa de rayas rojas y blancas a juego con el bonete, sentado en el suelo, sujetando indolente un cayado que casi parece un largo tiento de pintor y con un sombrero a los pies, mientras apoya el brazo en la piedra en la que puso la firma: “*Fran^{co} Zorrilla / inben^t fact^o anno 1742*”. Era su primera obra en Haro tras su larga estancia en Madrid y la propia imagen del pintor parece hablar de un viaje sin retorno, cuando contaba sesenta y tres años.

¿Qué razones empujaron a Francisco Zorrilla a abandonar Madrid para trabajar en Haro y establecerse finalmente en la villa?. Los factores parecen haber sido muchos y acumulados. Sin duda alguna, está en primer lugar el encargo de la obra, la más importante pintura que se podía ofrecer en esos momentos en Haro. Quizá el orgullo y la satisfacción de poder demostrar sus dotes en el lugar de su nacimiento. También la sensación de melancolía ante una vejez sin descendencia. Y probablemente el deseo de abandonar el medio artístico madrileño,

más competitivo y en proceso de cambio vertiginoso, en el cual su arte quizá se había quedado anticuado o rezagado como el de muchos de sus coetáneos⁶⁰, frente al de los decoradores italianos y los retratistas franceses. En el ambiente madrileño de sus protectores y clientes también se produjeron algunos cambios que pudieron afectar a su actividad, como la elección de fray Diego Mecoleta como abad de San Millán de la Cogolla en 1737 o el retorno a Madrid en 1740 del pintor trinitario fray Bartolomé de San Antonio (Ciempozuelos, 1708-Madrid, 1782), formado en Roma en el entorno de Agostino Masucci, y que a partir de esa fecha se dedicó a decorar el convento de los Trinitarios Descalzos⁶¹ para el que hasta entonces venía trabajando Zorrilla. Por otro lado, comenzaban a correr aires renovadores en la organización de las artes a través de la Junta preparatoria de la Academia Real.

El orgullo se nota en el reiterado uso del título de tasador oficial de pinturas con el que se adorna su nombre en los documentos tras la vuelta a Haro, que coincidió con el fallecimiento de don Juan Francisco de Ollauri y Unda, un viejo conocido a través de quien la basilica de la Vega le había pagado en 1733 sus gestiones en el encargo de la lámina para grabar estampas de la Virgen. El inventario sus bienes se inició el 14 de agosto de 1742. El difunto era miembro de uno de los más ilustres linajes de Haro y estaba bien relacionado tanto con la nobleza local, como con Madrid⁶². La riqueza del contenido de este inventario lo hace excepcional entre los que salpican los protocolos notariales de La Rioja en el siglo XVIII y la elección de los tasadores revela esa importancia. Francisco Zorrilla, “*pintor y thasador xeneral por título de Su Magestad*”, fue nombrado tasador de las pinturas y de las imágenes el 8 de enero de 1744, volviendo a desempeñar cometidos similares a los que había tenido en Madrid, junto con Juan Muñoz, tasador de joyas de cámara de la reina; el cantero y maestro de obras Juan Bautista Arbaiza, “maestro de obras reales” (*sic*), para las casas; don Pedro Pablo de Orive, colegial de Santa Cruz de Valladolid, y don José de Salas, para los libros. Zorrilla cobró por su trabajo de tasación doscientos reales⁶³.

La cúpula que vino a pintar a Haro tardó en realizarse tres años, sin que conozcamos las causas. Durante el periodo tampoco conocemos ninguna actividad suya en Haro o en los alrededores. Todo hace pensar que se estableció en la villa y que se dedicó a planear la decoración, como lo demuestra el “*horrón y traza de la media naranja de la Vega*” que existía en su taller al morir. Finalmente, en 1745 se le pagaron a Zorrilla, “*maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla*”, cinco mil cuatrocientos reales por la pintura de la cúpula de Nuestra Señora de la Vega de Haro, cantidad por la que consta que dió recibo, y veinticinco

reales a cinco oficiales que se ocuparon de tasar las pilas-tras del tambor de la cúpula, con el fin de pintar los ocho ángeles que hay en él⁶⁴. La nota no puede ser más escueta para documentar la obra más importante del catálogo de Zorrilla, obra tardía en la que culmina toda su producción y donde se ponen de manifiesto los muchos lazos que le unen a la pintura madrileña, especialmente a las enseñanzas desplegadas en la pintura de bóvedas por Luca Giordano y a la obra teórica y práctica de Antonio Palomino.

IV. ANÁLISIS DE LA OBRA Y DEL ESTILO

El inventario de las pinturas que Zorrilla dejó en su taller cuando falleció en 1747, que parecen en la mayor parte de los casos indudablemente de su mano por tratarse de obras inacabadas, revela que el pintor abordó géneros variados como la pintura religiosa en sus vertientes narrativas (escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento) y devocionales (“veinte borrones de santas de deboción”, advocaciones de la Virgen de la Portería de Ávila, de la Vega de Haro), el bodegón (“un bacalao”), el retrato (un autorretrato, “seis cabezas y medios cuerpos de retratos”, el retrato del duque de Abrantes), la pintura de historia (una batalla) y la de crónica social (Procesión del Corpus Christi en Madrid⁶⁵), además de la pintura mural representada por la presencia del “borrón y traza de la media naranja de la Vega”, que viene a refrendar su dedicación a este tipo de pintura, así como la intervención en la restauración de las pinturas murales del Ayuntamiento de Madrid, tal y como declaraba en el memorial de méritos de 1733. En las próximas páginas revisaremos el conjunto de la obra conocida de Zorrilla, agrupándola por temáticas: retratos, obras de carácter religioso y pinturas murales, manteniendo dentro de cada una de ellas la secuencia cronológica.

IV. 1. Autorretratos y retratos

Fue a través de este género cómo Zorrilla adquirió presencia en la historiografía de la pintura española con el *Autorretrato* firmado y fechado en 1734 que publicó Angulo Íñiguez (antes en Córdoba, marqueses de Viana) (Fig. 1). Su descripción y estudio es una guía imprescindible, puesto que todos los intentos por localizar la obra han sido infructuosos⁶⁶. El pintor se representó de medio cuerpo, sentado, colocado sobre el fondo paisajístico de un jardín con arquitectura y frente al caballete en actitud de pintar. Sobre la mesa del primer plano se hallan una serie de objetos propios del oficio: una regla, unos papeles, una pluma o caña afilada, un cuchillo y varias tacitas blancas para colores. También un reloj de arena en el

lado izquierdo sobre el que campea un escudo de armas ovalado descrito por Angulo Íñiguez: en el cuartel superior, un árbol con dos zorras rampantes y, en el inferior, un castillo, todo rodeado por el lema: “VELAR SE DESVELE LA VIDA DE TAL SUERTE QUE VIDA QUEDE EN LA MUERTE”. Un segundo letrero dice “VIGILAT ZORRILLA”, mostrándonos la preocupación cristiana y moral del pintor frente a la vida y a la muerte. En una cuarteta final remata su sentido de la vida terrena como algo pasajero:

*“Aunque del astro fatal
sobra sol a luz templada,
soy reducido a la nada
cuando falta la vital”*

La confesión concluye con su firma “*f^{co} zo^a*”, y la declaración de su edad, lugar y año: “*Edad, 55 a^s. Echo del y por él en Madrid, año de 1734*”. Todos los datos quedan rubricados por la actitud de la cabeza erguida y la mirada al frente, quizá encarando los retos o sólo mirando al espectador. El retrato refleja la actividad profesional del pintor, relativamente frecuente entre los pintores españoles de los siglos XVII y XVIII que se autorrepresentaron, de los que se han conservado pocos ejemplos y siempre más sobrios que éste⁶⁷. Su ambientación expresa locuazmente el medio social de Zorrilla al año siguiente de haber obtenido el título de tasador de pinturas del Consejo de Castilla y nos informa sobre los cambios de los gustos en la indumentaria masculina durante el reinado de Felipe V, especialmente en la casaca bordada y en el bonete. Los letreros incorporados, tan llenos de preocupaciones morales y de autoestima personal, son sin embargo muestra de la pervivencia de usos sociales correspondientes al clima religioso del siglo XVII, lo que ha permitido que este *Autorretrato* haya sido relacionado con las *vanitas*⁶⁸.

Nos consta que ésta no fue la única vez que Francisco Zorrilla sintió deseos de plasmar su imagen. Con toda certeza lo hizo en un lienzo que figura en el inventario de 1748 entre los traspasados a su discípulo Manuel Martínez del Barranco: “*Otro de un estudio y retrato de dicho don Francisco Zorrilla, de dos varas, sin concluir*”⁶⁹, de tamaño algo mayor que el de los marqueses de Viana. No sabemos como era el retrato en cuestión, quizá de cuerpo entero. El formato de dos varas es suficiente como para realizar un retrato de cuerpo entero y de tamaño natural, aunque también es un formato que se acerca al empleado por el pintor para figuras de tres cuartos (media figura prolongada), como es el caso del lienzo de *El beato Guillermo, rey de Escocia*⁷⁰.

Desde mi punto de vista se puede añadir un *tercer autorretrato* de Zorrilla, esta vez incorporado como personaje de acompañamiento en la escena de la *Presentación de la Virgen en el Templo* de la sacristía de

la basílica de la Vega de Haro, fechada en 1742 (Fig. 2). La figura presenta los mismos rasgos básicos que en el *Autorretrato* de los marqueses de Viana y puede decirse que los ocho años pasados han dejado huella en el rostro notablemente envejecido del pintor, si bien es cierto que la técnica de la pintura mural no permite las mismas sutilezas de caracterización que el óleo. Aun más que en el *Autorretrato* de Córdoba se percibe en el rostro de este anciano la melancolía, con la mano sosteniendo la cabeza en actitud de meditación, y el cansancio vital. Viste una bata larga de rayas grises y rojas, con un bonete a juego. Se ha representado haciendo un alto en el camino, echado en el suelo bajo la sombra de un árbol, recostado en la roca donde puso su firma y fecha, y lleva un largo cayado y un sombrero junto a los pies. Sin duda alguna es una de las figuras más naturales de la decoración de la sacristía. No es difícil ahondar en la psicología del personaje a partir de una imagen como ésta: a los sesenta y tres años, sin hijos, después de una vida en Madrid jalonada por sus encargos y sus modestos triunfos profesionales, regresa a su patria para hacerse cargo de una importante decoración, visible al público, y se queda en ella⁷¹.

Quizá, lo que más sorprende del inventario de 1748 es que no incluya algún retrato de su mujer doña Manuela Tagle. De la restante labor de Francisco Zorrilla como retratista, que el citado inventario atestigüa con la presencia de retratos del duque de Abrantes y de otras seis cabezas y cuerpos esbozados, han quedado unos pocos ejemplos grabados y estampados.

Uno de ellos es la estampa de *Fray José de San Benito*, impresa para ilustrar su *Opera Omnia* (Madrid, 1725), que lleva un largo pie en latín que nos informa sobre la condición de religioso laico en el monasterio benedictino catalán de Nuestra Señora de Montserrat (Fig. 3). Fray José de San Benito (Siqui-L'Abbayé, Bélgica, 1654 - Montserrat, 11 de noviembre de 1723) ingresó en Montserrat como lego con el oficio de picapedrero en 1675 y a los dos años se le dio el hábito de hermano converso. A pesar de no tener estudios, fue hombre de inteligencia despierta y escribió en latín, sin que hubiera aprendido esta lengua, varios tratados de interpretación de las Sagradas Escrituras. La composición de Francisco Zorrilla, grabada por "P.M.E a Cosa Sculp. R", ilustra la edición póstuma de sus obras⁷² En 1746 se editó en Madrid la *Vida interior y cartas que escribió a diferentes personas fray Joseph de San Benito... Añadese una relación de la vida y virtudes de dicho Fr. Joseph... Hizola... fray Benito Argerich..* Para su biografía abreviada véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Bilbao -Madrid-Barcelona, Tomo XXVIII, p. 2909.. Dadas las buenas relaciones de Zorrilla con el monasterio de San Martín de Madrid no es de extrañar que fuera elegido para rea-



S. Millán Patron de España.

J. Zorrilla del.

J. P. Palmi Sculp.

Fig. 7. San Millán, patrón de España. 1724.

lizar el retrato o el modelo para la estampa de Cosa. El personaje aparece sentado ante su escritorio en el interior de su celda, en posición de tres cuartos hacia su derecha y hace ademán de escribir en un papel en el que ha comenzado "*Mons Libanus*", que es el título de uno de sus tratados. Sobre la mesa se distinguen distintos utensilios: tintero, estilete, pluma y un crucifijo. En la pared del fondo se ve una estampa o pintura de la Virgen de Montserrat y a través de la puerta los riscos de la abadía. La imagen se halla separada del espectador mediante un muro de sillares al que se antepone una carnosa cartela, rematada por un querube, que incluye el letrado identificador del retratado y las firmas del pintor y del grabador⁷³. La rigidez de la representación es equiparable a la del *Autorretrato* de los marqueses de Viana y el recurso al antepecho de sillería aparece también en la pintura del *Beato Guillermo, rey de Escocia*.

Por razones de estilo podemos atribuir a Zorrilla otro retrato al óleo de *Fray José de San Benito* se conserva en el refectorio del monasterio de las MM. Benedictinas de San Plácido de Madrid (Fig. 4), aunque el craquelado intenso y la suciedad acumulada no permitan confirmar



Fig. 8. *Santa Laura de San Pedro*. (Madrid, Trinitarias Descalzas)



Fig. 9. *San Pedro de Corbillones*. (Madrid, Trinitarias Descalzas)

la atribución. Muestra al religioso de más de media figura, con las manos recogidas por detrás del escapulario del hábito. Tiene la cabeza inclinada y los ojos cerrados, como si estuviera meditando sobre el crucifijo y la imagen de la Virgen de Montserrat que están sobre una mesa. Su gesto y actitud parecen tomados del natural en presencia del monje difunto. Los ángulos del lienzo están redondeados, buscando una forma ovalada. Una cartela de perfiles redondeados rematada con una cabeza de querube contiene un letrero identificando al personaje y datando su muerte⁷⁴.

Similar a este retrato y en paradero ignorado es una segunda versión que ilustra la biografía del lego benedictino en la breve biografía que le dedicó la Enciclopedia Espasa Calpe. Muestra algunas variantes, como la inclusión de un fondo de librería con volúmenes alusivos a sus obras, una representación de la Virgen con la mirada baja y las manos cruzadas sobre el pecho y una calavera. La cartela y su caligrafía son de las mismas características que las del retrato de las Benedictinas de San Plácido de Madrid⁷⁵.

IV, 2. Pintura religiosa

La pintura religiosa fue mayoritaria en la producción de Francisco Zorrilla, como lo fue en la de todos sus contemporáneos. Sin embargo, los testimonios conservados sólo permiten esbozar su desarrollo a través de unas pocas obras, muchas de ellas sin cronología conocida, cuyas fechas discontinuas fluctúan en 1715 y 1745.

La obra más antigua es el lienzo del estandarte de cofradía pintado en el anverso con un *Cristo en la cruz* (Fig. 5) y en el reverso con una *Inmaculada Concepción* (Fig. 6), firmado y fechado en 1715 (Valladolid, colección particular), que procede de la iglesia de Portillo (Valladolid)⁷⁶. Realizado a los treinta y cuatro años, el estilo de Zorrilla estaría sin duda formado. A través de estas dos obras se percibe la dependencia de modelos del siglo XVII de clara estirpe barroca madrileña tratados con un colorido claro. La composición de *Cristo en la cruz* recuerda a ilustres modelos de Alonso Cano, entre los cuales se encuentra su *Cristo en la cruz* (Madrid, Academia de San Fernando), procedente del monasterio benedictino de San Martín⁷⁷, por mencionar una institución con la que el pintor estuvo relacionado. Zorrilla no se sometió literalmente al modelo y consiguientemente



Fig. 10. *El beato Guillermo, rey de Escocia. Antes de 1720.* (Haro, Ayuntamiento)

la figura resulta de mayor corpulencia y la composición más decorativa con la cartela tallada y el paisaje extenso al pie de la cruz. En cuanto a la *Inmaculada Concepción* el pintor parece mostrarse más personal, pero a lo lejos se intuye también la presencia de modelos madrileños de finales del siglo XVII, en especial los de Francisco Solís y los de Juan Antonio Frías y Escalante, que son quizá los más propensos a composiciones tan abigarradas como esta y a quiebras de los paños en zig zag, con giros muy forzados en la composición de la figura de María, mientras que el colorido claro de predominio azul, blanco y gris plateado es común a los dos. Rasgo quizá más llamativo en este modelo temprano de Zorrilla sean los ángeles, con los ojos oscuros como puntos de azabache, o el modo como se hace aparecer la media luna creciente a los pies de María.

Unos nueve años separan estas pinturas vallisoletanas de la edición del *Desagravio de la verdad...* (Madrid, por Lorenzo Francisco Mojados, 1724) de fray Diego de Mecoleta que contiene la estampa de *San Millán de la Cogolla, patrón de España*, grabada por Juan Bernabé Palomino a partir de un dibujo de Francisco Zorrilla⁷⁸ (Fig. 7). El autor del libro era natural de Briones (La Rioja), a poca distancia de Haro. En Madrid, residió en el monasterio de Montserrat, fue amigo del historiador



Fig. 11. *San Juan Anglico. Antes de 1720.* (Madrid, Museo del Prado)

Luis Salazar y Castro, y ocupó diversos cargos dentro de la orden, como el de predicador general⁷⁹. La imagen creada por Zorrilla se inscribe en el contexto de la literatura apologética de los Benedictinos, tradicionalmente empeñados en la defensa de la antigüedad de la Regla de San Benito en España como eje vertebral de la organización monástica frente a otras órdenes y de San Millán como el primer abad que la implantó en la península. Además también se propugnaba su patronato sobre España al mismo nivel que el apóstol Santiago, porque durante la Reconquista había apoyado a castellanos y navarros en la batalla de Simancas, mientras Santiago ayudaba a los leoneses⁸⁰. De ahí los dos letreros: "*San Millán Patrón de España*" y, en una filacteria que sale de la boca del santo, "*Ego plantavi*". El santo aparece de pie en medio de un paisaje montañoso en el que se ven las construcciones de un monasterio con su iglesia, visitando la cogulla negra y portando en la mano izquierda dos báculos, el abacial y el patriarcal, mientras señala con la diestra una cepa cuajada de racimos que son los frutos multiplicados de la regla y de la vida monástica. Toda la introducción de Mecoleta gira entorno a esta idea, verdadero fundamento iconográfico de tal imagen⁸¹. La monumental composición otorga todo el protagonismo a la única figura.

A la vez, o poco después, Zorrilla debió dibujar el retrato del lego beneditino *Fray José de San Benito*, anteriormente comentado, que sirvió para ilustrar la edi-



Fig. 12. San Francisco Ramiseo. Antes de 1720.
(Madrid, Museo del Prado)



Fig. 13. El beato Marcos Criado. Antes de 1720.
(Madrid, Museo del Prado)

ción de sus obras completas, realizada en Madrid en 1725.

Siete años después se editó la estampa de los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis la Magna*, grabada por Juan Pérez en 1732, que el conde de la Viñaza describe con la Virgen y el Niño ofreciéndole a la santa una cadena de oro y pedrería⁸², cuyo tema se relaciona de nuevo con las advocaciones de los monjes de la orden de San Benito. La estampa ofrece *a priori* un gran interés por tratarse de la más antigua composición de Zorrilla, pero por el momento no hemos podido localizarla⁸³.

También los trabajos de restauración de los frescos del Ayuntamiento de Madrid datan de 1732. Zorrilla debió considerarlos como algo importante en su actividad, no tanto por el alcance de la intervención, cuanto por la confianza que demostraba el Ayuntamiento. Poco después hizo contar estos trabajos de la "Sala de Ayuntamiento de esta Villa" en el memorial de 1733⁸⁴.

A la vista de los trabajos comentados, la certificación de fray Sebastián de Vergara, abad y cura de San Martín de Madrid, adquiere su sentido más literal al hacer constar en el documento de 24 de marzo de 1733 que su comunidad se valía de Zorrilla "atendiendo a sus conocida inteligencia para la ejecución de cualquier obra de pintura" y que el pintor había realizado diversos trabajos para el adorno del claustro del monasterio madrileño, además de un cuadro de "la historia de Nuestro Glorioso

Patriarca y los prodigios que se experimentan con sus medallas", y otros trabajos para los obispos de Osma, Mondoñedo y Almería. Las escasas descripciones del interior de San Martín y su destrucción a lo largo del siglo XIX nos impide saber qué tipo de trabajos hizo Zorrilla para la institución y en que fechas⁸⁵. En cuanto a los trabajos para los obispos, el hecho de que los recuerde un benedictino de San Martín de Madrid hace pensar que fueran frailes de la orden quienes ocupaban las sedes episcopales citadas y quienes hicieran algunos encargos personales al pintor. Pero no sabiendo nada de su carácter o de su iconografía resultará bastante difícil localizarlos, si es que han llegado hasta nuestros días⁸⁶.

Algo más preciso es el contenido de la certificación de fray Juan de Santa María, ministro de los Trinitarios Descalzos de Madrid, que el mismo día avalaba los trabajos de Zorrilla para los conventos reformados de Madrid y de Alcalá de Henares. En el convento de Madrid, con destino a la decoración del archivo general, Zorrilla había pintado "ocho lienzos de estatura perfecta" con la *vida del fundador de la orden San Juan de Mata*⁸⁷ y algunos "otros de Nuestra Señora". Para el colegio que tenían en Alcalá de Henares el pintor había ejecutado "otros ocho lienzos de estatura perfecta" de la *vida del Venerable fray Juan Bautista de la Concepción*⁸⁸, todo ello "mui a gusto y satisfacción de ambas comunidades por su destreza, inventiva en el arte

de pintar”⁸⁹. Nada se sabe del paradero de estas dos series narrativas, al parecer con figuras de tamaño natural, que sin duda eran la parte con la que el pintor mostraba sus cualidades técnicas y compositivas en público⁹⁰.

Así como el ministro de los Trinitarios Descalzos se hace eco de los trabajos de Zorrilla en sus conventos de Madrid y de Alcalá de Henares, la solicitud sin fecha, aunque de comienzos de 1733, presentada en nombre del pintor por su representante se refiere a estos trabajos, pero también incluye los del convento de la Santísima Trinidad de Trinitarios Calzados, enfatizando que había pintado “*la maior parte de todas las pinturas que estan en el combento*”⁹¹.

Por fortuna han llegado hasta nuestros días seis pinturas que representan mártires, generales y obispos con la cruz patada azul y roja sobre el hábito propia de los calzados, que quizá procedan de lo que Zorrilla declaró haber pintado en los Trinitarios Calzados de Madrid. Por un lado, tenemos dos pinturas que representan a *Santa Laura de San Pedro* y a *San Pedro de Cobillonos* (Figs. 8 y 9), que fueron donadas el 11 de enero de 1856 al convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid por don Javier de Muguiro y su esposa doña María Cusi⁹². Las dos responden al mismo esquema de figuras monumentales, de algo más de medio cuerpo, ataviadas con el hábito trinitario blanco y negro sobre cuyo escapulario luce la cruz roja y azul. Son figuras de gran expresividad, tanto en la gesticulación de las manos como en la aceptación del sufrimiento del martirio que exhiben en sus rostros. Ambas figuras aparecen en medio de un paisaje abierto. San Pedro de Cobillonos fue un fraile portugués que acompañó a Vasco de Gama en su viaje a la India, donde fue lanceado mientras predicaba⁹³; muestra las señales de su martirio con un gran cuchillo clavado en el cuello, mientras un ángel le trae la palma y la corona. Todas las crónicas trinitarias aluden al martirio de *Santa Laura de San Pedro* y otras cincuenta y tres monjas en Constantinopla el año 1453 con motivo de la conquista de la ciudad por los turcos. La santa capitaneó a sus monjas “*alentándolas con una imagen de un crucifijo en la mano, animándose recíprocamente unas a otras, todas fueron degolladas o heridas mortalmente con dardos y otros instrumentos...*”⁹⁴. La composición sigue el breve relato y se enriquece al incluir a un infiel de torso desnudo, portador del arco y las flechas con las que acaba de herir a la santa. Además en el fondo se divisa la aparición de la misma santa a unas monjas a las puertas de la iglesia de un convento. Desde el punto de vista del color, predomina en ellas los tonos pálidos, especialmente visibles en el tono blanco agrisado del cabello de los ángeles que acompañan a *San Pedro de Corbillones*, que recuerda ciertas obras de Luca Giordano, que son radicalmente distintos de los ángeles en la tradición de

Carreño de Miranda, más sueltos y deshechos, del lienzo de *Santa Laura de San Pedro*.

Una tercera pintura de iconografía trinitaria es *El beato Guillermo, rey de Escocia* (Fig. 10), recientemente adquirido en subasta por el Ayuntamiento de Haro⁹⁵. Guillermo I de Escocia, apodado el León por haber adoptado este emblema en sus armas, sucedió a su hermano Malcolm IV en 1165. Guerreó contra Enrique II de Inglaterra y fue derrotado en la batalla de Alnwick. Estuvo prisionero hasta que juró vasallaje a Enrique II y compró la libertad de este vasallaje a Ricardo Corazón de León. Murió en Sterling en 1214. Fue contemporáneo de las fundaciones de San Juan de Mata. Su composición y carácter es muy similar al de las dos pinturas de las Trinitarias Descalzas, aunque también se encuentran diferencias. El rey viste galas de corte, con jubón acuchillado de color verde, capa de seda roja y armiño, con un gran collar al cuello. Queda bien visible un escapulario con la cruz roja y azul de los Trinitarios. En la historia de las fundaciones de los Trinitarios, Guillermo de Escocia, tras recibir a los legados de Inocencio III y de San Juan de Mata, decidió ceder parte de su castillo de Aberdeen para fundar el primer convento escocés, llegando a vestir el hábito “*en trage y profesión de Tercero, y concluyó santamente su vida en hábito religioso*”⁹⁶. Se encuentra probablemente arrodillado junto a un oratorio en el que hay un crucifijo portátil y ubicado entre el muro de fondo que lo separa de una arquitectura porticada con una escena de soldados con un fraile trinitario y el antepecho de piedra que lo separa del espectador, aprovechado por el pintor para colocar la corona, apoyar la espada, rotular el nombre del beato y firmar de modo ostensible, declarando su condición de riojano. La monumentalidad y la gesticulación vuelven a ser rasgos característicos de esta pintura, en la que el colorido resulta de una gran luminosidad y el dibujo de una gran precisión.

La cronología de estas tres pinturas debe ser anterior a 1720, si tomamos como referencia una breve nota de la primera parte de la *Crónica* de Vega y Toraya, en la que alude a una serie de efigies que incluía las de los seis primeros generales de la orden de la Santísima Trinidad pintados para el claustro del convento de los Calzados de Madrid. El texto es de contenido iconográfico, poco concreto y no menciona pintor alguno, y señala que “*En el claustro de nuestro convento de Madrid, donde están pintados sucesivamente los seis primeros santos generales, entre ellos se mira el retrato de San Guillermo Escoto, con rótulo que lo dize, y regulares insignias de linterna y ramo de azucenas en la mano*”⁹⁷. Creo que alguna de estas imágenes se conservan en los fondos del Museo del Prado. Son de las mismas características formales que el *Beato Guillermo, rey de Escocia*, firmado (Haro, Ayuntamiento), a partir del cual pueden serle atribuidos los restantes. Entre los seis

primeros generales encaja perfectamente la efigie del segundo general *San Juan Anglico* (Madrid, Museo del Prado, inventario nº 6.121). Se le representó (Fig. 11) con la cabeza elevada hacia una visión de Cristo o de la Trinidad y portando en la mano derecha un barco en alusión a haber sido el responsable de la primera redención de cautivos realizada por la orden⁹⁸. Quizá perteneciera a esta serie un *San Guillermo* (Trinidad, 1.499. No identificado o perdido) que podría ser efigie del tercer general San Guillermo Escoto⁹⁹, cuya vida e imágenes dan pie a la nota iconográfica de Vega y Toraya, criticando que se le caracterizara en traje de caballero, como a San Guillermo de Aquitania, "error que se debe notar y corregir para lo futuro", señalando de paso que el retrato del claustro de los Calzados de Madrid llevaba como atributos una linterna y un ramo de azucenas¹⁰⁰. *Beato Guillermo, rey de Escocia*, del Ayuntamiento de Haro, es una pintura distinta de la que se inventarió en el Museo de la Trinidad. La iconografía defendida por los Trinitarios para este santo fue aplicada en una estampa moderna, hecha en la Calcografía Nacional a partir de una lámina de la primera mitad del siglo XVIII (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Madrid, 1987, nº 1.129), que reúne todos los requisitos de estilo para atribuirse a fray Matías de Irala (Biblioteca Nacional. Madrid. Estampas y Bellas Artes, números 50.533 y 50.354). Con figura de cuerpo entero, el santo porta en las manos las azucenas y la linterna, mientras eleva la cabeza hacia una aparición de la Virgen. A lo lejos hay dos escenas complementarias del martirio del santo y en el cielo varios angelitos, uno de los cuales porta la palma del martirio. En la cartela inferior puede leerse: "S. GVILLERMVS SCOTVS / TERTIVS MINISTER GENERALIS. OR- / DINIS SS. TRINITATIS. OBIT IN / HISPANIA DIE 134 MAII / ANNI DNI 1222".

Los otros generales que estarían representados, cuyos retratos no han sido identificados, son San Juan de Mata (primer general), San Guillermo Escoto (tercero), Fray Rogelio Leproso (cuarto), Fray Martín Hispano, o Laínez, (quinto) y el beato Nicolás Gallo (sexto).

Otras dos pinturas de los fondos del Museo del Prado tienen personaje trinitario, composición y estilo similar al de *Fray Juan Anglico*. Representan a *Fray Francisco Ramiseo* y a *Fray Marcos Criado mártir*¹⁰¹, ninguno de los cuales fue general. A *Fray Francisco Ramiseo* (Fig. 12) se le apareció la Virgen en compañía de San Félix de Valois y de San Juan de Mata para anunciarle que después de una larga penitencia tomaría el hábito de la orden, dentro de la cual alcanzaría el episcopado. Está representado de más de media figura, posando la mano derecha sobre un gran libro que descansa sobre el antepecho pétreo, mientras que el báculo y la mitra quedan sobre una mesa en el lado izquierdo¹⁰². *Fray Marcos*



Fig. 14. *Sagrada Familia con tres ángeles músicos*. (Valladolid, Museo Nacional de Escultura)

Criado, mártir (Fig. 13), fue natural de Andújar y sufrió martirio en Granada a manos de los moriscos durante la sublevación de 1570, un martirio lento y cruel que duró tres días: le ahorcaron sin que llegara a morir, le apedregaron mientras cantaba alabanzas a Dios de un árbol y finalmente le extrajeron el corazón cuando aún latía. Aparece acompañado de dos moros, uno de los cuales da la espalda al espectador como en el retrato de *Santa Laura de San Pedro* (Madrid, Trinitarias Descalzas)¹⁰³. En estas tres pinturas la imagen está separada del espectador mediante un antepecho arquitectónico, aprovechado para rotular con pocas y grandes letras el nombre de los personajes, cuyo estilo se halla influido por la pintura de Palomino.

Tampoco tienen cronología precisa dentro del catálogo de Zorrilla dos composiciones independientes y otras dos que forman parte de un retablo en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila. La *Sagrada Familia con tres ángeles músicos* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura)¹⁰⁴ (Fig. 14) es una composición ambiciosa y de carácter intimista, centrada sobre la figura de San José que tiene en brazos al Niño, mientras en el primer plano



Fig. 15. *San Silvestre bautizando al emperador Constantino* (Madrid, propiedad particular)

del ángulo derecho está María con un cestillo de labor y cosiendo. Los tres ángeles músicos completan el grupo, que se sitúa en un jardín abierto. La escena corresponde a uno de los pasajes de la infancia de Jesús, narrada en los Evangelios Apócrifos, y se refiere a la estancia de la sagrada familia en Egipto, más que al pasaje del taller de Nazaret como habitualmente se suele identificar a este tipo de escenas. Al parecer el lienzo procede de los Carmelitas Descalzos de Medina del Campo¹⁰⁵, de ahí la importancia dada a la figura de San José. Durante el siglo XVII circuló por otros conventos carmelitas de Castilla la misma composición, que considero de procedencia vallisoletana o madrileña, marcada por su carácter claroscuro y su naturalismo, de la que se conserva un buen ejemplar en el convento de los padres Carmelitas de Calahorra (La Rioja). Zorrilla debió pintar el lienzo del museo de Valladolid al dictado, siguiendo una composición o un estampa similar más antigua, modificando levemente las cabezas de algunas figuras y añadiéndole en la parte superior la gloria de querubines que rodean al Espíritu Santo.

El *San Silvestre bautizando a Carlomagno*, citado por Poleró (Fig. 15), es un cuadro de tema inusual e imposible, puesto que si se trata del papa Silvestre I, fue contemporáneo del emperador Constantino, a quien según la tradición bautizó, y el pontificado de Silvestre II (Guillermo de Aurillac) fue posterior a Carlomagno y contemporáneo de Otón III. Se conserva firmado un lienzo que en gran parte coincide con la descripción de Poleró y representa el *Bautismo de un emperador por un papa* (Madrid, colección particular)¹⁰⁶. La composición adopta forma horizontal para contener mejor el desarrollo de los distintos episodios y grupos que integran la historia. En el lado derecho, en una especie de pórtico abierto al que se accede por unas gradas se sitúa la escena

principal con el papa vestido de pontifical y con tiara que vierte el agua del bautismo sobre la cabeza de un emperador arrodillado y con el torso descubierto, cuya corona porta un paje sobre una bandeja. Están rodeados de un nutrido grupo de clérigos, pajes y soldados que siguen llegando al escenario principal. Una cartela ovalada sobre uno de los pilares contiene un letrero alusivo a los beneficios del sacramento¹⁰⁷. Al pie de la gradas ha quedado un carruaje tirado por cuatro corceles blancos y en una especie de gruta situada en el lado izquierdo aparece en otra escena el papa con sus cardenales escuchando a unos soldados. La descripción de Poleró se refiere la figura identificada como San Silvestre "en las nubes y entre ángeles. Por abajo, a todo lo largo, se representa en el momento en que este santo bautiza a Carlo Magno, acompañado de su gran séquito de dignidades del imperio"¹⁰⁸. Descartado que este pueda ser el tema de la pintura, ante esta descripción, puede que el lienzo que estudiamos no sea el mismo que vio Poleró o, que si lo es, esté algo recortado en la parte superior, haciendo desaparecer la visión de la gloria del santo papa, así como parte de la arquitectura y de la hornacina con la escultura entronizada. También pudiera pensarse que se trate de un boceto para la obra definitiva en la que se introdujeran los cambios descritos por Poleró. La composición justifica plenamente que Poleró calificara al pintor como discípulo de Rizi, aunque esta pintura muestra un sentido narrativo a base de pequeñas figuras en grandes escenarios, muy similar al de los bocetos de Miguel Jacinto Meléndez (1676-1734) para las pinturas del crucero de San Felipe el Real de Madrid (Madrid, Museo del Prado), que al fallecer ejecutó Andrés de la Calleja¹⁰⁹: una sensación de tumulto y chisporroteo lumínico sobre las vestimentas de los personajes, aun visible sobre la superficie desgastada del lienzo, que deja entrever la pre-



Fig. 16. *Santa Teresa de Jesús niña recibiendo lección de doña María Briceño.* (Ávila. Monasterio de Nra. Sra. de Gracia)



Fig. 17. *Martirio de los santos Justo y Pastor.* (Ávila. Monasterio de Nra. Sra. de Gracia)

paración roja, las tonalidades ocre y los fondos verdes y azulados, salpicados con blancos, rojos y ocre claros.

El retablo de Cristo del convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila (MM. Agustinas) es una de las pocas obras de Zorrilla que permanece en el lugar para el que fue pintada. Se trata de un retablo de tres calles, con

columnas de tercios inferiores anillados y fustes cuajados de hojarasca fina, del primer tercio del siglo XVIII, con tres lienzos: en el centro *Cristo saliendo del palacio de Pilatos*, a la derecha *Santa Teresa de Jesús niña recibiendo lección de doña María Briceño* (Fig. 16) y a la izquierda el *Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor*



Fig. 18. Vista general de la cúpula de la sacristía. 1742. Haro. Basilica de la Vega.

(Fig. 17), cuyos lienzos atribuye Brasas Egido a Zorrilla, aunque sólo está firmado el último¹¹⁰, de estilo similar al de *Santa Teresa*. Por el contrario, basta comparar los tipos de rostros de los ángeles del lienzo titular, cuyas facciones recuerdan a los modelos de los pintores de la escuela romano boloñesa es de concepción clasicista, lo mismo que las arquitecturas, con los modelos de las otras dos pinturas, más barrocos y de factura más suelta, para darse cuenta de que se trata de obras de estilos y de pintores distintos. Creo que sólo los lienzos de los Santos Niños y de Santa Teresa son obra de Zorrilla, quizá pintadas entre 1732 y 1733, dado que no son mencionadas entre los méritos expuestos para obtener el título de tasador oficial de pinturas y que a los devotos del lienzo principal el papa Benedicto XIII (1724-1733) concedió indulgencia plenaria.

El lienzo del *Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor* (Fig. 17) recuerda la primitiva advocación de la iglesia del convento¹¹¹. El martirio transcurre en las de las murallas de Alcalá de Henares y en presencia del cónsul del emperador Diocleciano que decretó la persecución en la que murieron Santos Justo y Pastor el año 304, cuya muerte cantó el poeta Prudencio. Según la tradición local, los santos niños aparecen van a ser degollados a las



Fig. 19. Detalle de la cúpula de la sacristía. 1742. Haro. Basilica de la Vega.

afueras de la ciudad, mientras se encuentran hincados de rodillas sobre una roca en la que dejarían marcadas sus señales¹¹². Llevan las manos atadas a la espalda y muestran beatífica expresión en los rostros y resplandores entorno a sus cabezas. Sobrevuelan la escena una pareja de ángeles con las correspondientes palmas y coronas de martirio. El empeño y la complejidad afrontada por Zorrilla en esta composición se ve complementada por la presencia de una media figura de pie que asoma por el lateral derecho de la pintura. La hechura de esta obra muestra un gran dominio en el trazo y en el empaste grueso, dado con cierta soltura y desenfado a pesar del pequeño tamaño de los lienzos, mientras que el colorido resulta frío, con tonos azules y verdosos, enriquecidos por los ocre y rojos de las ropas.

La escena de *Santa Teresa de Jesús niña recibiendo lección de doña María Briceño* (Fig. 16) también alude a la historia del convento, puesto que la primera educación de Santa Teresa tuvo lugar en él y con esta monja agustina¹¹³. La escena se desarrolla en torno a la monja Briceño, vestida con hábito negro de las agustinas, y



Fig. 20. *Abrazo en la Puerta Dorada*. 1742. Haro. *Basilica de la Vega*. *Sacristía*

Santa Teresa niña que sigue la lección en un libro abierto que le presenta la maestra, señalada por los rayos de la luz de un lucero. Dos ángeles muy distintos entre sí traen a la futura fundadora, uno, el hábito de la futura orden del Carmelo Descalzo, mientras que en la filacteria que sale de su boca se lee: “*Teresa de la casa de Agustinas sacarás tu vocación*”; y otro, la “*Regla de la Descalcez*” y una corona de flores, mientras de su boca sale la exhortación “*Teresa sal a fundar*”. La técnica es similar a la del lienzo anterior firmado y el colorido se enriquece algo con los colores de los vestidos femeninos. Resulta curiosa una pintura como esta sobre la infancia de Santa Teresa de Jesús, porque por las mismas fechas Juan García de Miranda pintó su *Educación de Santa Teresa* (Madrid, Museo del Prado)¹¹⁴, rescatando cierto ambiente doméstico en estas escenas.

Tengo noticias, y poco más, de una pintura firmada de gran tamaño que representa a *San José con el Niño en brazos* y con una gran corona de cabezas de querubines en la parte superior, sobre la que hacia 1988 se hizo una consulta en el Museo del Pardo¹¹⁵.

Vega de Haro

Como decorador mural la única referencia conocida de Zorrilla en la mencionada intervención como restaurador de los frescos de la capilla del Ayuntamiento de Madrid en 1732, por los cuales cobró mil quinientos reales¹¹⁶, más que por pintar diez años después la cúpula de la sacristía de Nuestra Señora de La Vega de Haro (La Rioja).

Las noticias sobre el santuario se remontan al año 1063, cuando Sancho el de Peñalén donó Santa María de la Vega al obispo don Nuño de Alava, abad de San Millán de la Cogolla. La donación fue confirmada por Inocencio III en 1199. La tradición quiere que dicho santuario se fundara para tributar culto a una milagrosa imagen procedente de Granada, por mostrar en la mano derecha este fruto, que Hergueta y Martín cree originariamente una manzana, razón por la que pone en prudente cuarentena y discute toda la tradición¹¹⁷. Lo cierto es que la imagen es gótica, del siglo XIV y, al menos, desde el siglo XVIII las estampas la representan con la granada como atributo.

Con motivo de querer dorar el retablo mayor y pintar la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, a



Fig. 21. *Abrazo en la Puerta Dorada: detalle. 1742. Haro. Basilica de la Vega. Sacristía.*

lo largo de 1741 los patronos hicieron los trámites oportunos en el obispado a fin de conseguir un censo de cuantía suficiente con el que acometer el dorado del retablo mayor y la pintura de la cúpula. En los concursos convocados al efecto lograron hallar dorador a satisfacción, pero no pintor de calidad suficiente. Solicitaron de nuevo licencia para buscar un pintor sin que tuviera que mediar concurso. Es probable que entonces se volvieran a acordar de Francisco Zorrilla, que residía en Madrid y a quien habían recurrido con ocasión de la lámina de gravar estampas de la Virgen en 1733-1734. El caso es que en las cuentas de 1742 Zorrilla recibió un pago de 1250 reales por los trabajos de pintar la cúpula de la sacristía del santuario, obra que efectivamente firmó en ese año. En principio, ésta no era la cúpula que se deseaba pintar, por lo que su encargo quizá pueda ser considerado como una prueba previa de la pericia y del estilo del pintor. Su comparación con la cúpula del crucero que pintó en 1745 muestra dos esquemas decorativos muy distintos entre sí, a través de los cuales el pintor adaptó su estilo a cada uno de los ambientes.

IV, 3, 1. *La cúpula de la sacristía (1742)*

La sacristía es una sala rectangular situada al norte del edificio, con tres paredes armadas mediante grandes arcos en los que se alojan una gran fuente barroca con columnas salomónicas pareadas y dos cajoneras, mientras que la cuarta pared es recta y delimita el presbiterio y el paso al camarín. Mediante pechinas se da paso a una cúpula rebajada de planta ovalada, de compartimentación un tanto asimétrica en ocho segmentos mediante pilastras en resalto y en disminución que convergen en la linterna central. Un óculo situado en el muro de levante contribuye a aumentar la luz del recinto. Zorrilla aprovechó los elementos estructurales de la arquitectura y transformó los muros cerrados de la cúpula en una ilusoria

galería alta con corredor alrededor, rodeando el anillo ovalado de una serie de balaustradas cóncavas que agrandan la sensación de amplitud espacial y de pilares entre ellas rematados por grandes jarrones abullonados con flores, completados con las figuras de ángeles (Fig. 18). Se abre, no a un cielo azul, sino a las bóvedas blancas. Del anillo de la linterna cuelgan con el mismo efecto una serie de festones y ramas trenzadas. Elemento llamativo del conjunto es el curioso, (¿un lego franciscano?), que en un alarde de ilusión óptica y engaño visual se asoma a la balaustrada opuesta a la puerta de entrada a la sacristía, fingiendo una permanente custodia del lugar (Fig. 19)¹¹⁸. Si estoy de acuerdo con la autora en que el curioso no es un autorretrato del pintor (*op. cit.*, 2002, p. 59), aunque se trata de una figura de fuerte caracterización. Todo ello se encuentra en la más clara tradición barroca madrileña de finales del siglo XVII, donde se mezclan reminiscencias de la *quadratura* de tradición boloñesa, que Francisco Rizi había adaptado al gusto español y fundido con las visiones de gloria, con sistemas más sencillos y más decorativos. El *Ascenso a los cielos de San Francisco de Asís*, que Teodoro Ardemans realizó en 1686 en la techumbre plana de la sacristía de la Capilla del Cristo de la Venerable Orden Tercera de Madrid, es quizá el más claro precedente de lo que Zorrilla pintó en la sacristía de la Vega¹¹⁹. Sin embargo, la obra pictórica del joven Luis González Velázquez (Madrid, 1715-1763), autor en 1741-1742 de las decoraciones de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad en La Puebla de Montalbán (Toledo) y poco después de los frescos de la iglesia del Sacramento, parten de otros presupuestos y evolucionaron en contacto con las obras de los italiano Bartolomé Rusca, Santiago Bonavia y de Corrado Giaquinto¹²⁰.

En los lunetos y pechinas desarrolló un sencillo ciclo de iconografía mariana. En los lunetos pintó cuatro escenas de la infancia de la Virgen: el *Abrazo en la Puerta Dorada* en el muro sur (Fig. 20)¹²¹, el *Nacimiento de la Virgen* en el oeste, la *Presentación de la Virgen en el templo* en el norte y la *Anunciación*, con las dos figuras de María y San Gabriel separadas por el óculo, en el este. Son escenas un tanto desgarbadas, con búsqueda de apoyo en la arquitectura para rellenar los espacios y con grupos de figuras grandes en los primeros planos, que suelen ser comparsas de los grupos principales de la historia, pero entre las que se encuentran algunos de los mejores aciertos de este conjunto de Zorrilla. Así en la escena del *Abrazo en la Puerta Dorada*, San Joaquín y Santa Ana muestran torpeza en sus movimientos, todo lo contrario que la figura masculina entre troncos de árboles vistos a contraluz del ángulo izquierdo, quizá un cazador, llena de vida y tratada con viveza popular que lo sitúa dentro del gusto rococó y casi a las puertas de los cartones para tapiz (Fig. 21). Lo mismo ocurre en el



Fig. 22. *Judith*. 1742. Haro. Basilica de la Vega. Sacristía.



Fig. 23. *Jael*. 1742. Haro. Basilica de la Vega. Sacristía.



Fig. 24. *Ruth*. 1742. Haro. Basilica de la Vega. Sacristía.



Fig. 25. *Abigail*. 1742. Haro. Basilica de la Vega. Sacristía.

luneto de la *Presentación de la Virgen en el Templo* con la madre rodeada de niños, una especie de alegoría de la caridad, y sobretodo con el anciano viajero descansando en el suelo, meditando y apoyado en una roca, en el que sin duda hay que ver un autorretrato del propio Francisco Zorrilla (Fig. 2). En el luneto del *Nacimiento de la Virgen* este papel complementario de la escena principal lo desempeña la figura sentada del anciano San Joaquín.

En las pechinas representó a cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento como prefiguraciones de la Virgen: *Judit*, *Jael*, *Ruth* y *Abigail* (Fig. 22, 23, 24, 25). El encuadramiento arquitectónico lobulado, a base de molduras redondeadas imitando mármol blanco con remates de querubines dorados, concebido para crear profundidad en los muros y colocar a las heroínas bíblicas, entronca con la tradición decorativa de Antonio

Palomino, quizá algo modificado por el devenir de los acontecimientos arquitectónicos de Madrid a partir del incendio del Alcázar Real (1734) y la construcción del nuevo Palacio Real: una síntesis de elementos barrocos, detalles castizos y formas italianas. Frente a las vestiduras intemporales de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen, las mujeres fuertes se caracterizan con ropas que tienen otro carácter, mezcla de modas contemporáneas con tópicos sobre lo popular. Es especialmente notable en la cenefa ondulada del manto y en el tocado de *Abigail*, o en el sombrero de *Ruth*, la espigadora. A través de estas figuras se observa a un Zorrilla al tanto de la sensibilidad popular y rococó apreciable en tantos santuarios marianos, como es el caso del camarín de Nuestra Señora de Guadalupe, cuya decoración se completó en 1736 con las pinturas de Pedro José de Uceda y las deliciosas esculturas policromadas de las mujeres fuertes¹²².

La reciente restauración del conjunto (año 2000) ha revalorizado el colorido de las pinturas, caracterizado por la tonalidad clara de todas las escenas. La búsqueda de luz en un espacio relativamente oscuro indujo al pintor a trabajar amplias superficies en blanco, a veces manchado de tonos grises y ocre para componer los marcos arquitectónicos y las molduras, mientras las figuras lucen en sus vestidos colores rojos, ocre claros y azules en distintas gamas e intensidades, mezclados generosamente con manchas blancas a fin de dotar de volumen y corporeidad a las figuras. En cuanto a la técnica, la ejecución al fresco es de una gran rapidez y soltura, con descuidos notables en el trazo de ropajes de las figuras principales de algunas escenas. La cercanía a la que se hallan estas pinturas acentúa la ligereza del trazo, mientras que la distancia hace más consistentes los volúmenes de las figuras de la cúpula de la basílica.

IV, 3, 2. La cúpula de la basílica (1745)

Entre la ejecución de la cúpula de la sacristía y la de la basílica median más de dos años, sin que tengamos noticias de la actividad de Francisco Zorrilla como pintor. Probablemente permaneció en Haro, como parece indicarlo la tasación de los cuadros de don Juan Francisco de Ollauri y Unda el 8 de enero de 1744. En las cuentas de 1745 los procuradores de la Vega anotaron un escueto pago a Zorrilla: "*Y cinco mil y quatrocientos Rreales que a pagado a Francisco de Zorrilla, maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla, por la pintura que hizo de la media naranja de la capilla mayor de dicho Santuario, como consta de recibo de dicho Zorrilla*"¹²³. Aunque la anotación sólo alude a la "media naranja", la accidentada historia constructiva de esta parte del templo, con quiebras y reconstrucciones sucesivas, inducen a pensar que Zorrilla pintó toda la superficie que se extiende por encima de las pechinas y que se conservaron las arquitecturas fingidas, los roleos y los ángeles característicos del estilo de Francisco del Plano que había intervenido en su decoración en los años 1727-1728, así como los lienzos de los cuatro evangelistas, pintados por José Rizi Rey en 1710¹²⁴.

La cúpula, de unos siete metros de diámetro, se eleva sobre un alto tambor con ocho grandes ventanas rectangulares (Fig. 26). En origen estuvieron separadas por parejas de pilastras planas, pero a la hora de acometer la pintura en 1745 se unieron por sus fustes para crear superficies más amplias para representar los temas ideados¹²⁵.

La intensa luz del cuerpo de ventanas deja la cúpula suspendida en el aire e intensifica el efecto de gloria celestial, con las masas de nubes claras sirviendo de apoyo a los apóstoles y santos que rodean a la Virgen

como reina de los cielos. La condensación del humo sobre su superficie y ciertos desprendimientos de la capa pictórica impiden en parte captar este efecto en toda su dimensión. La decoración ha sufrido algunos otros daños inexplicables, especialmente en el tambor, donde la mayor abertura de huecos ha facilitado a lo largo del tiempo las filtraciones de agua que han deteriorado partes sustancialmente significativas para la interpretación del programa iconográfico, como cartelas, ángeles y rótulos. También se observa en las figuras de los ángeles situadas entre los ventanales que su superficie fue picada en algún momento, como lo fue en la cúpula el grupo con los desnudos de Adán y Eva junto al árbol del pecado. No obstante, su conservación es buena, aunque esté necesitada de una urgente y cuidadosa restauración, tanto por la importancia de la obra, como por los demás factores que convergen en ella, especialmente el de ser un testimonio único de los modos decorativos de Madrid en La Rioja y el de ser obra además de un pintor natural de Haro que regresó a su tierra para dejar su obra más importante. Entre las decoraciones de Francisco del Plano y las de José Bejés (Potes, 1719-Logroño, 1785) a partir de 1754, las pinturas de Francisco Zorrilla son un eslabón fundamental en el desarrollo de la pintura barroca de La Rioja y las de más alta calidad.

Por encima de los arcos torales del crucero de la basílica se eleva el friso decorado con roleos vegetales blancos sobre fondo azul, de gran plasticidad, de hojas y perfiles algo más agudos que los de Plano, por lo que es probable que desde este punto se alcance la decoración ideada por Zorrilla, buscando el tránsito suave entre las dos partes mediante esta cornisa vegetal. La cornisa imita con su colorido ocre un jaspe vetado dorado y rojizo. El tambor se eleva primero sobre un zócalo en el que está perfectamente marcado el ritmo primitivo de la arquitectura, con parejas de pedestales para las correspondientes pilastras del tambor, creando un ritmo mixtilíneo con sus molduras poco pronunciadas. Bajo las ventanas de esta zona el pintor ejecutó una balaustrada, fingiendo mármoles blancos sobre fondo azul, y roleos entre placas de jaspe en los pedestales. En el tambor es donde se concentra una parte importante del programa iconográfico mariano, apoyado en los ocho rótulos de las cartelas que hay bajo las ventanas, en los dieciséis símbolos marianos que portan los ángeles que las sostienen (Fig. 27) y en los ocho ángeles situados entre los ventanales, portadores de otros atributos y rotulados en las cartelas que portan sobre sus cabezas con las excelencias y beneficios que la Iglesia atribuye a la Virgen (Fig. 28). Puesto que se ciñen superficies estrechas, sus perfiles son muy similares y probablemente fueron realizados sobre la base de un único cartón sobre el que se hicieron las variaciones mínimas de piernas y brazos.

Dado el mal estado de conservación de esta parte de



Fig. 26. Vista general de la cúpula. 1745. Haro. *Basilica de la Vega*.

la pintura, se hace preciso proceder al análisis minucioso de los conservado. Este análisis sigue el sentido de las agujas del reloj, desde la ventana situada al este, sobre el presbiterio¹²⁶. Cómo se irá viendo, una parte del programa iconográfico desplegado por Francisco Zorrilla como es el de los ángeles pintados en las pilastras de separación de las ventanas, se basa en gran medida en el que Antonio Palomino había creado para el santuario mariano de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, pintado en 1701 y publicado con toda precisión de detalles, conceptos y argumentos en el tomo segundo de *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1724)¹²⁷. Al requerir el programa de Haro más figuras, Zorrilla recurrió a otros programas de Palomino publicados en la misma obra, como los de la iglesia de San Nicolás de Bari y el de la bóveda de San Juan del Mercado de Valencia, pintada en 1700. El que corresponde a los símbolos portados por los ángeles que sostienen las cartelas bajo los ventanales aluden al acervo común de la religiosidad popular del barroco, fundamentado en los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento¹²⁸

Bajo la ventana orientada al este, situada sobre las gradas del presbiterio, la cartela de hojarasca dorada está flanqueada por dos ángeles regordetes que portan en sus manos sendas palmas. Dentro de la cartela puede leerse "SALUTEM NOB(1)S / TR(1)BUL BENIGNA /..." en letras capitales, en ocasiones ligadas, con una tercera línea de tamaño menor, en lo que parece una cita bíblica de más difícil lectura e identificación. La cita se corresponde con el ángel situado en la inmediata pilastra derecha del tambor. Está colocado sobre una peana configurada a base de un segmento de círculo rizado en los extremos y tres volutas, sobre un fondo de molduras quebradas de color azul con roleos blancos. En el campo azul de la cartela superior puede leerse "SALUS". La figura del ángel presenta, como todas las demás, piques sobre la superficie que impiden una correcta apreciación de su composición; mira de frente con la cabeza ligeramente inclinada, lleva las alas semidesplegadas, porta en las manos una especie de vara y junto a los pies aparece una cigüeña. En los Desamparados de Valencia el concepto de la *Salus Infirmorum* es una de las "cuatro excelencias" de la

Virgen y para Palomino debía representarse en forma de "hermosa matrona, sentada gravemente sobre una repisa, con un vaso en la mano derecha, y en la siniestra un bastón nudoso, con una sierpe enroscada en él; y a el lado derecho tendrá junto a sí una cigüeña con un ramo de orégano en el pico", siguiendo la explicación de cada una de las actitudes y símbolos, por lo general basados en la *Iconología* de Cesare Ripa, y concluyendo que "Debajo de esta figura se pondrá una tarjeta, de proporción capaz, para fingir grabada en su casco una historia de medio relieve de algún milagro de esta Soberana Señora, concerniente a esta prerrogativa; y en el remate de la tarjeta este lema: *Salus*"¹²⁹. Zorrilla siguió en unos casos la letra y en otros el espíritu de las indicaciones de Palomino, viéndose obligado a hacer algunas adaptaciones en su obra de Haro: aumentó a ocho los conceptos representados, determinados por los entrepaños del tambor, en las cartelas substituyó los milagros relativos a cada concepto por letreros que los explican y las matronas o los mancebos fueron transformados en ángeles.

La sucesión de cartelas con ángeles niños y de ángeles es la siguiente. La segunda cartela ha perdido su letrero y sólo se aprecia el sol que lleva el orondo angelote del lado derecho. Es de suponer que el angelote perdido llevase en su mano una luna para completar la pareja de astros que se asocian a la Virgen. En la pilastra inmediata está un ángel con las alas semidesplegadas, en cuya cartela superior puede leerse "AUXILIUM", mientras en su brazo izquierdo porta un escudo ovalado con un ancla. El *Auxilium Pecatorum* es otra de las excelencias de la Virgen representada en la bóveda de los Desamparados de Valencia¹³⁰ y una de las que Zorrilla modificó, substituyendo el navío propuesto por Palomino por un ancla.

En la tercera cartela puede leerse "CONS(OL)ATRIX / AFFLICTORUM / EX.. ETP", y los ángeles que la flanquean parece que llevan una azucena y una rama rematada en una estrella. El ángel de la pilastra inmediata ha perdido gran parte de su rótulo y de sus atributos hasta hacerlos irreconocibles, aunque en buena lógica puede suponerse que fuera la personificación del consuelo, otra de las excelencias marianas representada por Palomino¹³¹.

En la cuarta cartela se lee "PACEM MEAM / DOMORIS / IOAN C..." con ángeles portadores de una granada y de una rama, acaso de olivo. El ángel de la pilastra inmediata está identificado en su cartela como la "PAX" y porta como atributos el cuerno de la abundancia y el caduceo de Mercurio. La caracterización es idéntica a la empleada por Palomino en San Juan del Mercado de Valencia en 1700, aunque substituyendo a la doncella por un ángel¹³².

La quinta cartela está en parte pintada sobre una portezuela de madera a la que se llega por encima de las bóvedas de la nave, razón por la cual parte del letrero se ha perdido, pudiéndose leer muy parcialmente "...TE PROTEGE / HIM...". Los ángeles que sujetaban la cartela y sus



Fig. 27. Cartela del tambor. 1745. Haro. Basílica de la Vega

símbolos no son identificables debido al gran deterioro de la pintura en esta zona. En la pilastra inmediata está el ángel identificado como el "FAVOR", portador de un gran escudo que apoya en el suelo y en cuyo campo hay un delfín¹³³.

La sexta cartela ha quedado casi completamente destruida por la humedad y el ángel de la pilastra inmediata tampoco es identificable mediante la cartela, si bien va coronado y lleva como atributos una banda roja terciada sobre el pecho, una lanza en la mano derecha y un escudo apoyado en el suelo. Los restos del letrero de la cartela parecen aludir al Honor. Palomino lo describe en San Juan del Mercado como "un anciano de venerable aspecto, coronado de palma y laurel, con un collar de oro al cuello, y manillas, o brazaletes ricos en las muñecas; en la mano derecha tendrá una lanza, y en la siniestra un escudo"¹³⁴.

La séptima cartela también se ha perdido y sólo es visible el ángel del lado derecho portando un espejo rectangular. En la pilastra inmediata el ángel correspondiente está identificado como la "GRATIA" y lleva en la mano derecha una rama de olivo, mientras eleva la mirada al cielo. Tal es como caracteriza Palomino este concepto en las pinturas de la iglesia de San Nicolás de Bari de Valencia, cuyo programa iconográfico redactó a petición de su discípulo Dionis Vidal, encargado de la pintura: "representada por una hermosa doncella, de aspecto grato, y risueño, mirando a el cielo, donde estará el Espíritu Santo. En la mano derecha tendrá una rama de oliva; y en la siniestra un vaso; y se le pondrá este texto: *Gratis accepistis, gratis date. Math. 10*"¹³⁵.

La octava y última de las cartelas dice: "REFUGIUM ME / UM", mientras los ángeles de los extremos llevan una puerta y un templo circular entre sus manos. En la pilastra inmediata el ángel está rotulado como el "REFUGIUM / UM" y lleva en la mano derecha una espada que apoya en el correspondiente hombro. El *Refugium peccatorum* es una de las cuatro excelencias escogidas por Palomino para los Desamparados de Valencia en 1701: "se repre-

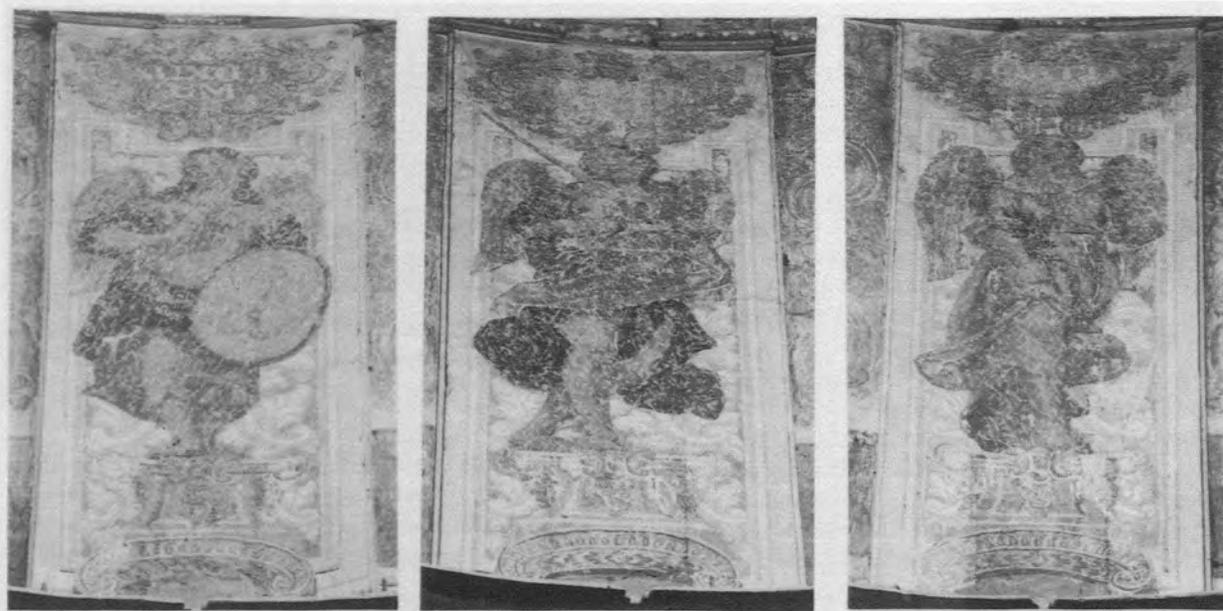


Fig. 28. *Ángeles del tambor. 1745. Haro. Basílica de la Vega*



Fig. 29. *Virgen María. Cúpula. 1745. Haro. Basílica de la Vega*



Fig. 30. *San Miguel arcángel. Cúpula 1745. Haro. Basílica de la Vega*

sentará en un hermoso mancebo, armado, de gallardo espíritu, y gracioso aspecto; a el lado derecho tendrá un altar a lo antiguo, y sobre él pondrá la mano derecha, empuñando una espada desnuda; y en la mano siniestra tendrá un escudo, en cuyo campo estará grabada un áncora, y un delfín, enroscado en ella". A juzgar por la descripción que Palomino hace del Refugio y del Auxilio, parece que Zorrilla trastocó parcialmente sus símbolos: al colocar al *Auxilium* el escudo con el ancla en vez del navío de velamen hinchado, dicho atributo desapareció de los que caracterizan al *Refugium*, cuya figura sólo conservó la espada desnuda

La iconografía del tambor está toda ella en función de la Virgen María que, bajo la advocación de la Vega, reina en la basílica de Haro: los letreros de las cartelas y los símbolos portados por los ángeles niños que las flanquean fueron dedicados a cantar las alabanzas de la Virgen, siguiendo la devoción popular y el rezo convencional de las letanías, mientras que los ángeles aluden a las excelencias y los favores especiales que los devotos pueden obtener de la Virgen. La adaptación de los programas iconográficos que Palomino había creado en Valencia en los años 1700 y 1701, aplicados con retoques por Zorrilla cuarenta y cinco años después, ponen de manifiesto lo genérico de los mismos y revelan una vez más las verdaderas raíces de la formación y del ambiente artístico en el que se educó y creció Zorrilla.

A la exaltación de la Virgen como Reina de los Cielos que se representó en la cúpula le precede la ordenación de ese cielo mediante tres círculos concéntricos y un eje longitudinal de composición en el que se sitúan las figuras principales de la Virgen y de San Miguel Arcángel. En el segmento orientado al este, enfrente de los fieles que siguen el culto, está María como Reina de los Cielos, entronizada sobre nubes, coronada con corona imperial, con manto azul que los ángeles extienden sobre sus hombros y llevando en las manos el cetro y una granada, que es el fruto que lleva la imagen medieval de la Virgen de la Vega en el altar de la basílica y en las estampas del siglo XVIII¹³⁶ (Fig. 29). Ascende hacia las alturas donde está situada la Trinidad rodeada de resplandecientes círculos de querubines y serafines. Llama la atención los dos niños orantes situados bajo el trono de nubes de la Virgen, niños que parecen estar representando al género humano protegido por la sombra de María, tema que ya había sido representado por Luca Giordano en la continuación de la decoración de la capilla de la Virgen de Atocha de Madrid. En el lado opuesto del eje se encuentra el arcángel San Miguel, armado con escudo en su papel de defensor del orden celestial, papel que subraya la filacteria con las iniciales "(Q) S.D. HO. E. GLO."

(Fig. 30). Sobre el anillo de la cúpula a su derecha se halla una bellísima representación de Adán y Eva en el Paraíso junto al árbol de la culpa en el que está el diablo

enroscado en forma de serpiente tentando a Eva, a punto de coger la manzana. El árbol cargado de fruta y los pudorosos desnudos son uno de los fragmentos más bellos de la cúpula de Zorrilla, pero con el paso del tiempo han sufrido un picoteado o un agrietamiento de su superficie.

Sobre las masas de nubes inmediatas al anillo arquitectónico de la cúpula se encuentran representados una serie de santos, en la que se mezclan apóstoles y santos de devoción universal, junto a otros claramente entroncados con devociones más regionales y locales (Fig. 31). A la derecha de la Virgen se sitúan San Pedro, San Andrés y San Juan Evangelista, seguidos de un santo eremita con hábito pardo y estola, que quizá pueda identificarse con San Felices de Bilibio, patrón de Haro, San Lucas en acto de pintar el retrato de la Virgen, Santiago el mayor en su iconografía de apóstol peregrino, pero con el estandarte militar a los pies, y detrás de San Vitores de Cerezo, el santo cefalóforo local que en ocasiones se confunde con San Lamberto. Las representaciones del lado derecho de la Virgen culminan con el grupo de Adán y Eva en el paraíso antes comentado. En un segundo círculo son visibles un santo anciano con cayado, quizá San Joaquín o Santo Domingo de la Calzada como se le ha identificado en ocasiones, junto a San José y San Juan Bautista, y un grupo de santas mártires con palmas en las manos encabezadas por Santa Bárbara. En el lado izquierdo, el primero de los apóstoles representado podría ser Santo Tomás, titular de la parroquia de Haro, caracterizado en la lanza en alusión al costado abierto de Cristo y a su duda, seguido de San Pablo y un santo imberbe con un gran libro en las manos. Siguen los apóstoles San Simón, con sierra, y Santiago Alfeo, con el bastón nudoso o palo de batanero, con el que le dieron martirio¹³⁷, dos apóstoles verdaderamente excepcionales; y un santo abad benedictino identificable con San Millán de la Cogolla, discípulo de San Felices de Bilibio, cuyo monasterio tenía importantes intereses económicos en la villa y en su entorno; los santos diáconos San Vicente con la rueda de molino y San Lorenzo con la parrilla; y el rey David tocando el arpa. En segunda línea se ven dos mujeres sin atributo alguno, salvo ciertos rasgos de vejez, que quizá sean Santa Ana y Santa Isabel, seguidas de otro grupo de cuatro santas vírgenes encabezadas por Santa Úrsula.

En el anillo que corresponde al nivel de la Virgen María se encuentran cuatro ángeles de cuerpo entero que complementan la presencia de San Miguel (Fig. 35). Los dos más cercanos a María son ángeles orantes: el que se sitúa cerca de Cristo en la gloria lleva la cruz de su sacrificio y el que se sitúa cerca de Dios Padre es portador de un incensario de alabanza. Estos ángeles también encuentran su paralelo ideológico en el programa de Palomino para el presbiterio de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia (1699), donde los colocaba junto al

trono del Cordero Místico con atributos sacramentales "y especialmente uno de ellos está incensando el trono, conformando con el texto: *Ascendit fumus incensurum de Orationibus Sanctorum de manu Angeli, significando con esto las oraciones de la Iglesia, y el culto que a Dios se le consagra en ella*"¹³⁸. Estos cuatro ángeles son el punto en el que mejor se ven las influencias decorativas y formales de Luca Giordano especialmente y de Antonio Palomino reunidas por Francisco Zorrilla en la decoración de la cúpula de la Virgen de la Vega. Las del primero son clarísimas en los cuatro ángeles vistos de *sotto in su* con los paños de sus ropajes formando un círculo y permitiendo ver las piernas desnudas, ángeles de los que Giordano había llenado sus decoraciones madrileñas de los años 1692-1702. En el caso de la imagen de San Miguel Arcángel su postura erguida y frontal recuerda la del mismo arcángel pintado para la capilla del Alcázar Real de Madrid, que Palomino también interpretó en algunas de sus composiciones¹³⁹.

Además, una parte del argumento de la cúpula de la Virgen de la Vega parece inspirada en las desaparecidas pinturas de Giordano en la Virgen de Atocha, a tenor de como las describe Palomino. En el anillo de la media naranja, que a mediados del siglo XVII había realizado Francisco de Herrera el Mozo, Giordano pintó "*variedad hermosa de ángeles mancebos y niños; especialmente San Miguel y San Gabriel, y otros dos en las pechinas más directas a la vista; y en las otras San Juan Evangelista que escribió tantas maravillas alusivas a esta gran Señora, en su Apocalipsis; y el glorioso San Lucas delineando la suma perfección de aquel Abismo de la Gracia. Acompañando lo restante de los arcos con muchos de los espíritus angélicos con diferentes atributos, y flores, que derraman gozosos hermosa turba de hermosos chicuelos*". Y sigue la descripción de la restante pintura, especialmente interesante en la primera bóveda: "*Extendióse esta pintura (la de la cúpula de Atocha y otras partes pintadas por Francisco Herrera el Mozo) hasta lo restante del cuerpo de la capilla; y así ejecutó Jordán en la primera bóveda el árbol de la culpa, donde pecaron nuestros primeros padres. Y en su contraposición el árbol de la Gracia, María Santísima, debajo de cuya sombra se ampara el género humano, alimentándose de su fruto, y refrigerándose con el copioso torrente de aguas vivas que de sus raíces brota, formándose un mar de gracia de sus deliciosos raudales*"¹⁴⁰. La comparación de esta descripción de Atocha con la disposición de los temas principales de la Vega parece indicar que Zorrilla se inspiró en el argumento, lo que es evidente en la contraposición de Adán y Eva en el árbol del pecado y María como árbol de la Gracia, en la presencia de San Miguel, San Lucas pintando a la Virgen y San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis, y en las formas de los ángeles con símbolos de Giordano,

procediendo a adaptarlo todo a las necesidades y al espacio disponible del santuario de Haro. A través de esta descripción de los frescos de Atocha queda claro que representan los dos niños orantes pintados por Zorrilla bajo el trono de nubes en el que se yergue la Virgen, un símbolo del género humano amparado por su sombra. Al escoger como modelos de inspiración obras ejecutadas cuarenta y cinco años atrás la actitud del pintor parece en principio arcaizante, pero quizá no sea más que el resultado de la admiración de tantos pintores españoles hacia la inmensa y brillante obra del pintor napolitano y su importante papel en la renovación de los esquemas decorativos del barroco español¹⁴¹.

La técnica de Zorrilla en esta cúpula es muy superior a la empleada en la cúpula de la sacristía. Es difícil valorar la calidad de las pinturas del tambor, dado su lamentable estado de conservación. Sin embargo, la contemplación de cerca de los frescos de la cúpula revela el empleo de un dibujo y un toque muy certeros que dota a las figuras principales de gran volumen y plasticidad, mientras las figuras secundarias quedan fundidas entre las nubes, ejecutadas con un toque más ligero y un colorido más claro. Predominan de nuevo el blanco manchado de azul, de gris o de ocre claro de las masas de nubes en la que se asientan las distintas figuras, a veces con contraluces tan oscuros como los del trono de la Virgen. Las vestiduras de los santos están tratadas con colores ocres claros, casi amarillos, y oscuros, casi marrones, azules tornasolados en blancos, verdes y negros, reservando el rojo para la túnica de la Virgen, algunos mantos de los ángeles, las dalmáticas martiriales de San Vicente y San Lorenzo, o las manzanas del árbol del paraíso.

Es muy probable que en esta obra Zorrilla estuviera ayudado por su discípulo Manuel Martínez del Barranco, aunque no sabemos en que medida llegó a intervenir en las pinturas. En lo que se conoce de sus pinturas ejecutadas una vez que se trasladó a Burgos es evidente el influjo de la estética y de los modelos de derivación barroca, especialmente en el lienzo titular del retablo mayor, que se dice firmado¹⁴², y en los de la capilla del Socorro de la parroquia burgalesa de San Gil. La cúpula de la basílica de la Vega tuvo repercusión inmediata en la tosca decoración de la cúpula rebajada del crucero de la iglesia de la cercana Labastida, en la Rioja Alavesa¹⁴³, pero la presencia de José Bejés, importando otro estilo decorativo aprendido en Italia y en Centroeuropa puso fin a lo que la obra de Zorrilla significó durante una década en La Rioja.

V. CONCLUSIÓN

El pintor Francisco Zorrilla muestra a lo largo de toda su obra documentada entre 1715 y 1745 una permanente



Fig. 31. *Ángeles. Cúpula 1745. Haro. Basílica de la Vega*

vinculación a los modelos madrileños, especialmente los grandes maestros del último tercio del siglo XVII, como Francisco Solís, Juan Antonio Frías y Escalante, Teodoro Ardemans y Luca Giordano, así como a Antonio Palomino en su doble vertiente de pintor y teórico del arte. Es lógico si consideramos que donde trabajó la mayor parte de su carrera fue Madrid y para instituciones asentadas en la Corte, especialmente los Trinitarios, tanto los Calzados como los Descalzos, y los Benedictinos, a través de los cuales debió mantener ciertos nexos de unión con La Rioja.

A través de la obra conservada, no parece que Zorrilla fuera una personalidad fuerte e importante frente a sus coetáneos, entre los que se encuentran Miguel Jacinto Meléndez (1676-1734), Valero Iriarte (hacia 1680-1744), fray Matías de Irala (1680-1753) o Juan García de Miranda (1677-1749), elegido en un primer momento tasador de pinturas por el Consejo de Castilla frente a la serie de pintores que pleitearon en 1724 y entre los que estaba Zorrilla.

Seguramente suplió esta carencia de personalidad con el cumplimiento y el buen hacer en su profesión hasta que el cambio de los gustos, la desaparición de sus protectores, su sustitución por otro pintor de la orden en los encargos abundantes para los Trinitarios, el auge de los

pintores de la siguiente generación como Andrés de la Calleja (1704-1785), Antonio González Ruiz (1711-1788), Luis González Velázquez (1715-1763) o Pedro Rodríguez de Miranda (1706-1776), la avanzada edad, la falta de descendencia y de ataduras en Madrid, y una oportuna llamada para pintar en la basílica de la Vega de Haro, le indicaron el camino de regreso a la villa en la que había nacido.

Sus autorretratos nos lo descubren como un buen cristiano, vigilante, un poco desengañado y algo melancólico en su edad más avanzada.

La desaparición de los conjuntos que había realizado antes de 1733 nos impide conocer su verdadera dimensión de pintor de composiciones y hace que las dos cúpulas pintadas en Haro en 1742 y en 1745 se conviertan en sus obras fundamentales y en el resumen de toda su obra, donde mejor se aprecian sus vínculos y sus estimables méritos. Por otro lado, habiendo desaparecido las pinturas de la capilla de la Virgen de Atocha de Madrid, los paralelismos iconográficos y compositivos que muestra la descripción de Palomino con la pintura de la cúpula de la Vega, convierten a ésta en una referencia necesaria para comprender la obra madrileña mimada por Felipe IV y Carlos II.

NOTAS

- ¹ José SIMÓN DÍAZ. "Palomino y otros tasadores oficiales de Pinturas", en *Archivo Español de Arte*, XX, 1947, pp. 121-128. Álvaro PIEDRA, "Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en el Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo VI, núm 18 (1985), pp. 159-160.
- ² Antonio PONZ. *Viaje de España*, Madrid, edic. Aguilar, 1988, tomo I, carta VII, 22, p. 269, lo menciona como "Juan de Zorrilla".
- ³ José MARTÍ y MONSÓ. *Catálogo del Museo de Pinturas y Escultura*. Valladolid, 1874, donde se catalogan obras con los números 132, 618, 619 y 620.
- ⁴ Vicente POLERÓ. *Tratado de la pintura en general*. Madrid, 1886, p. 259. Es la mención más antigua a Zorrilla a través de la obra de "San Silvestre Papa en las nubes y entre ángeles, que se describe así: "Por bajo y a todo lo largo se representa el momento en que este santo bautiza a Carlomagno, acompañado de un gran séquito de dignidades del Imperio", a la vez que se califica al pintor como perteneciente a la escuela de Madrid y discípulo de Rizzi.
- ⁵ Conde de la VIÑAZA. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894. Tomo Cuarto, p. 70. Sus datos no pueden ser más parcos, pues se limitan a señalar su nombre y a recoger una "linda estampa de Santa Gertrudis la Magna, a quien la Virgen Santísima, acompañada de su divino hijo presenta una rica cadena de oro y pedrería", que en 1732 había grabado Juan Pérez, "en 4º menor".
- ⁶ SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947.
- ⁷ Diego A(NGULO) I(ÑIGUEZ). "El autorretrato de Francisco Zorrilla de 1734, del Marqués de Viana, en Córdoba", en *Archivo Español de Arte*, XL (1967), pp. 86-88.
- ⁸ Juan Carlos BRASAS EGIDO. "Nuevas obras de Francisco Zorrilla", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXII, 1976, pp. 505-509.
- ⁹ Mercedes AGULLÓ y COBO. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 203. Publicó varios documentos de tasaciones de pinturas correspondientes a los años 1716, 1723 y 1728, firmando los dos últimos con el segundo apellido: Luna, y señalando en el último su edad de 45 años.
- ¹⁰ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, pp. 410-412.
- ¹¹ Mercedes AGULLÓ y COBO, y María Teresa BARATECH ZALAMA. *Documentos para la Historia de la pintura española. II*. Madrid, 1996, p. 129.
- ¹² Aun cuando el *Inventario Artístico de Logroño y su provincia. II. (Cenicero-Montalvo de Cameros)*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, pp. 190-193, sólo le dedica a la basílica de la Vega una descripción sumaria con pocas atribuciones en lo relativo a sus decoraciones, lo cierto es que debo a su director José Gabriel Moya Valgañón la primera pista que yo tuve hace casi veinte años sobre la presencia de Francisco Zorrilla en Haro, a partir de la cual surge ahora este trabajo.
- ¹³ Es lo que se puede decir de la monumental obra de Domingo HERGUETA y MARTÍN, *Noticias históricas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Haro, recogidas y ordenadas por...* Haro, 1906. Hay reedición del Servicio de Publicaciones de la Diputación de Logroño, Logroño, 1976. Hergueta dedicó algunas páginas a la basílica de la Vega en el siglo XVIII, cuando el edificio se reconstruyó y decoró íntegramente (capítulos XXVI y XVIII), con profusión de datos sobre arquitectura y retablos, pero no menciona ni la firma y fecha visibles de las pinturas de la sacristía del santuario.
- ¹⁴ Es lo que ocurre con el tríptico *Guía artística. La Basílica de Ntra. Señora de la Vega*. Logroño, Gráficas Ochoa, 1988, en el que no consta el autor, pero redactado por Pablo Bodegas, por entonces capellán de la Vega. A pesar de haberse documentado en el archivo y de señalar la firma y la fecha de la decoración de la sacristía en 1742, en la decoración de la nave de la iglesia confundió las partes de la obra decoradas por Francisco del Plano con las que decoró Zorrilla en, atribuyéndole al primero en 1727 las pinturas del segundo en 1744-1745. Su texto ha sido seguido sin criterio, reproduciendo todos los errores, por José Manuel Rodríguez Arnáez, Haro. *Catálogo Artístico y bibliográfico*. Madrid, 1994, pp. 139 y ss.
- ¹⁵ Es el caso de los trabajos de rastreo documental de todos los protocolos notariales de Haro conservados en el Archivo Histórico Provincial de Logroño, realizado por Yolanda CAÑAS MARTÍNEZ, "Las artes en Haro durante el siglo XVIII a partir de las fuentes documentales", en *Berceo*, núms. 112-113, 1987, pp. 33-91, resumen de su trabajo más extenso *Las artes en Haro durante el siglo XVIII. A través de los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Logroño*. Manuscrito consultado en la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos de Logroño. En este caso no fue localizado el contrato entre la viuda de Zorrilla doña Manuela Tagle y el ayudante del pintor Manuel Martínez del Barranco, que contiene todos los cuadros y herramientas que el pintor dejó al morir, además de un curioso contrato de mutua adopción. Véase más abajo.
- ¹⁶ Es el caso de los dos recientes trabajos de Paloma SÁNCHEZ PORTILLO, "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Decoración de la basílica en los siglos XVII y XVIII", en *Berceo*, núm. 140, 2001, pp. 103-148, un trabajo escolar, excesivamente largo para las novedades aportadas. Y "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Un ciclo iconográfico del siglo XVIII", en *Berceo*, núm 142, 2002, pp. 39-64, otro trabajo del mismo carácter, donde se hilvanan una serie de tópicos marianos para definir un programa iconográfico elemental, donde lo más obvio necesita una explicación, por lo general de segunda mano, basada casi exclusivamente en la *Iconographie de l'Art chrétien* de Louis Reau.
- ¹⁷ Archivo Parroquial de Santo Tomás de Haro (en lo sucesivo APST Haro). *Libro de Bautizados 9, 1678-1703*, folio 6.
- ¹⁸ La pareja había contraído matrimonio 8 de marzo de 1671 (APST Haro. *Libro de Matrimonios*, 4, fol. 13vº), velándose el día 27 de febrero de 1672. El 9 de marzo de 1672 bautizaron a José (APST Haro. *Libro de Bautizados 8, 1656-1678*, fol. 235vº); el 19 de marzo de 1674 a Diego (*Ibidem*, fol. 269vº); y el 15 de enero de 1677 a Antonia (*Ibidem*, fol. 319vº). El José falleció el 2 de septiembre de 1693 (APST Haro. *Libro Iº de Difuntos, 1619-1700*, fol. 137vº) era hijo de Andrés Zorrilla y María Ugarte, y estuvo casado Águeda García de Muruzabal (Archivo Histórico Provincial de La Rioja (en adelante AHP La Rioja. Protocolos, Antonio Azconizaga, leg. 3883, fols. 451-452; testamento de 29 de agosto de 1693). Sobre Antonia no aparecen más datos en el archivo parroquial.
- ¹⁹ Conocemos algunos documentos relativos a Diego Zorrilla: el 11 de enero de 1734 el matrimonio formado por Diego y María Cruz Fernández de

la Portilla, padres de Diego y de Simón Zorrilla, firmaban una escritura de acuerdo con Tomás de Cárcamo, padre de María Cruz Fernández de la Portilla, sobre la herencia de la abuela de la citada María Cruz. Inmediatamente después, el día 20 de enero del mismo año se hacía una información de pobreza de Diego de Zorrilla, quien se declara labrador sin bienes muebles ni raíces y no podría proseguir pleitos sobre el derecho de sus hijos en el patronato del comisario don Baltasar de Vitoriano, del cual procedían los fondos para sus estudios. El 22 de marzo de 1735 Diego vendió a Antonio Gilbarte un trozo de viña en las Callejas Altas, como de tres obreros, por docientos setenta y cinco reales.

Todas las escrituras pertenecen al AHP La Rioja. Protocolos, Miguel de Frías, leg. 3.955, fols. 3-4vº, 5-7vº y 39 respectivamente.

²⁰ AHP La Rioja. Protocolos. Francisco Martínez de Ontiveros, leg. 4042. Fols. 116vº. Ella era natural de Cabria, Aguilar de Campoo, e hija de Francisco Rodríguez Cabanzón y de doña Lorenza de Terán Arratia.

²¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.* 1967, p. 86.

²² En realidad este lema, que Angulo Íñiguez interpretó en el contexto de las prevenciones morales del pintor forma parte consustancial del apellido Zorrilla y no es una aportación personal. Endika de MOGROBEJO recoge en su *Diccionario Hispano Americano de Heráldica, onomástica y genealogía*, vol. XIX. Estella, 1999, pp. 263-278) los orígenes cántabros y las numerosas ramificaciones de este linaje, salvo en la zona de Haro, y ofrece dos variantes de la heráldica. Un escudo con campo de plata, con encima de sinople(verde), con dos zorras de gules (rojas) y empinadas al tronco. Otro, que corresponde a los Zorrilla de San Martín de Soba, partido verticalmente, a la izquierda las armas anteriormente descritas, y a la derecha, en azul (azul) un castillo en su color. En la bordura dorada, el lema "*Velar se debe la vida de tal suerte que viva (sic) quede en la muerte*", común a las ramas de la familia de San Martín de Soba, Alcañiz (Teruel), San Martín de Filar, de la casa de Orduña, de los de Rozas y de los de las montañas de Burgos. Como se puede apreciar el lema es el mismo que el empleado por Francisco Zorrilla. La transcripción de Mogrobejo parece contener una errata en "viva" que será "vida", con lo que tiene más sentido. La lectura de Angulo Íñiguez en el óleo del retrato parece de unió el "se debe" en un "desvele" que sustituido también queda más claro.

²³ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1965, p. 86. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 410.

²⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP Madrid), protocolo 14.633, sin foliar. Inventario fechado el 9 de agosto de 1735 y tasación del 2 de septiembre.

²⁵ Hoy Duque de Medinaceli, en la manzana que ocupan los edificios de los Ministerios de Sanidad y de Trabajo (antiguo de Sindicatos).

²⁶ Hoy calle de Lope de Vega. La topografía está fijada a través del plano de Pedro de Texeira de 1656. Véase la obra de Miguel MOLINA CAMPUZANO. *El plano de Madrid por Texeira, estampado en 1656*. Incluye en hojas sueltas la *Topographia de la Villa de Madrid, descrita por Don Pedro Texeira. Año 1656*. Madrid, Ayuntamiento, 1975.

²⁷ APST Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica, 1710-1765*, fol. 78vº.

²⁸ AHP La Rioja. Protocolos. Francisco Martínez Ontiveros, leg. 4042, fols. 116-116vº.

²⁹ APST Haro. *Libro de Defunciones, 1699-1755*, folio 286vº.

³⁰ *Ibidem*, folio 304vº.

³¹ AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4018, fols. 129-130vº.

³² *Ibidem*, fols. 131-133vº.

³³ *Ibidem*

³⁴ AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4017, fols. 232-233vº.

No parece que Martínez del Barranco residiera mucho más tiempo en Haro, probablemente hasta que falleciera doña Manuela Tagle y pudiera trasladarse a otro lugar con más demanda de pintura que la que ofrecía la villa. En Haro no consta acta de matrimonio. En 1748 el ayuntamiento le pagó la pintura de una cruz nueva que se había puesto en la plaza de la Cruz (*Cfr.* HERGUETA Y MARTÍN, *op. cit.*, p. 438).

Por la relación estilística entre las pinturas de Zorrilla de la basílica de la Vega de Haro y la del lienzo titular del retablo mayor (que se dice firmado por un Barranco), así como los que decoraron la capilla de la Santísima Virgen del Socorro, de la parroquia de San Gil de Burgos debe ser el "Don Manuel Barranco" que junto con su mujer doña Eugenia Hoyuelo (Oiuelo), vecinos de esta ciudad (de Burgos), el 11 de abril de 1767 se inscribían como parroquianos en la parroquia de San Gil, después de haber cumplido los diez años como parroquianos en la de San Román. Como el cambio de parroquialidad no suponía cambio de domicilio a la demarcación territorial de la nueva parroquia, el Provisor de Burgos y del arzobispado había tenido que emitir un informe. A la hora de firmar lo hace con el apellido "Martínez del Barranco" (Archivo Parroquial de San Gil. Burgos. *Libro 2º de Parroquianos, 1745-1816*, fol. 97). En una nota marginal a la inscripción como parroquianos el cura don Miguel de la Concha, que los había recibido, anotó: "Despidiéronse en quince de enero de mil setecientos y ochenta". Esto supone que al menos desde 1757 Martínez del Barranco residía en Burgos. A pesar de ello, Eugenia Hoyuelo aún era parroquiana de San Gil cuando falleció el 17 de septiembre de 1808, donde consta que era natural de Vallejo (Valle de Mena), viuda y madre de dos hijas Francisca y Gertrudis, y que hizo testamento ante Vicente Mariscal (Archivo Parroquial de San Gil. Burgos. *3º Libro de Finados, 1790-1827*, fol. 100vº). Su hijo Manuel, de once años, falleció de enfermedad el día 8 y fue enterrado el 9 de agosto de 1770 (Archivo Parroquial de San Gil. Burgos. *Libro de Finados 2, 1753-1789*, fol. 78vº).

De su actividad documentada en Burgos queda constancia en los registros de la catedral. En 1761 se acordó trasladar la capilla de las reliquias y se hicieron tres retablos nuevos que doró y pintó Martínez del Barranco por 17.340 reales antes de 1765, año en que se trasladó la capilla. En 1783 cobró 40 reales por reconocerla obra de dorado y estofado del retablo mayor de la capilla de Santiago que había hecho Santiago Álvarez. Para la galería iconográfica de arzobispos de Burgos realizó en 1765 los retratos de los preladados Juan Francisco Guillén (1751-1757), Onésimo de Salamanca (1758-1761) y Francisco Bullón (1761-1764), a razón de 260 reales cada uno. (Véase Manuel MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos*. Burgos, 1983 (facsimilar de la edición de 1866).

Parece que en Burgos tuvo que trabajar abundantemente el dorado de retablos. Véase la documentación aportada por René-Jesús PAYO HERNANZ. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos, 1997. Tomo I, pp. 77 y 354. Tomo II, pp. 227, 269, 287, 386, 455, 462, 475 y 476. En los retablos del santuario de Santa Casilda de Bureba, dependiente de la catedral de Burgos, Barranco pintó dos lienzos con escenas d la Sagrada Familia hacia 1750 (*op. cit.*, II, p. 227).

Creo que se le pueden atribuir las efigies de *San Luis* y *San Fernando* de las calles laterales del retablo de la parroquia de San Gil de Burgos y también dos ampulosos retratos de Alfonso VIII y de la reina doña Leonor, del monasterio de las Huelgas de Burgos.

Desconozco el grado de parentesco que uniría a Manuel con el pintor de igual apellido Bernardo Martínez del Barranco (1738-1791), ya que ambos habían nacido en la misma tierra de Yanguas: Manuel en Taniñe y Bernardo en San Pedro Manrique, según declara en su testamento, aunque Ceán Bermúdez (*Cfr. op. cit.*, 1800, III, pp. 81-82). lo hiciera natural de La Cuesta. El hecho es que en 1788 Bernardo se trasladó a su tierra y tuvo ocasión de interponer un pleito a un vecino de Taniñe (Véase Jesús URREA. "Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado. (Noticias de su vida y obra)", en *Boletín del Museo del Prado*, VIII-23, 1987, pp.117-123).

³⁵ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1996, p. 129. *Id.*, *op. cit.*, 1981, p. 203.

³⁶ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 509.

³⁷ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 203.

³⁸ Sobre este pleito, véase SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947; y PIEDRA, *op. cit.*, 1985, pp. 159-160, que recoge más documentos del mismo expediente utilizado por Simón Díaz, quien publicó como fecha de concesión del título de tasador a Zorrilla el 5 de febrero, habiendo sido el día 25.

Los pintores firmantes fueron: Jerónimo Ezquerro, Isidro Francisco de Rivera "pintor y maestro mayor de la Imperial Ciudad de Toledo", Pedro de Calabria, Valero Iriarte, Miguel Meléndez, Francisco Meléndez, Francisco Delgado, José de Paz, "Pintores de su Magestad", Francisco Zorrilla y Luna, Toribio Álvarez, Bernabé García, Clemente Rodil, Gaspar de los Reyes, Gabriel Antonio Corboysier, Manuel Gutiérrez, Juan Puche, Vicente de Ribera, Pedro de Peralta, Manuel Santos Fernández, Francisco Carrasco y Francisco Horteiga, "Profesores del noble, libre y liberal arte de la Pintura". Entre los testigos del poder figura Andrés de la Calleja, quizá por entonces aprendiz de Ezquerro, José Martínez Rubio y Antonio Rama Palomino.

La fórmula del Consejo de Castilla dice: "Havilitase a esta parte para que siempre que sea nombrado para las tasas de pinturas, las efectúe según y como lo pueden hacer los que a este fin están electos, sin que por esto incurra en pena alguna" (AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12)

³⁹ SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947, p. 128. El texto completo dice: "Fray Juan de Santa María, ministro del convento de Trinitarios Descalzos Redemptores de cautivos de esta Corte, certifico: que D^o Francisco Zorrilla ha pintado en este dicho convento, en el archivo general de dicho orden, la vida de Nuestro Padre y Patriarca San Juan de Mata, en ocho lienzos de estatura perfecta y otros de Nuestra Señora, de primoroso pincel; y en nuestro colegio de la Universidad de Alcalá ha pintado en el claustro la vida de Nuestro Venerable P^o fr. Juan Bautista de la Concepción, en ocho lienzos de estatura perfecta, muy a gusto y satisfacción de ambas comunidades, por su destreza, inventiva en el arte de pintar. Y para que conste donde más convenga, lo signé en dicho convento de Madrid, en veinte y cuatro días del mes de febrero de mil setecientos y treinta y tres. Fr. Juan de Santa María" (AHN de Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12).

⁴⁰ AHN de Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12: "Fr. Sebastián de Vergara, abad y cura de S. Martín de Madrid, certifica que D. F^o Zorrilla. Profesor del Arte de la Pintura, ha ejecutado diversas obras, así para el adorno de sus claustros, como para los reverendos obispos de Osma, Mondoñedo y Almería, en las que ha manifestado su notoria habilidad y destreza, y especialmente en un quadro en el que pintó con admirable acierto la historia de N^{ro}. Glorioso Patriarca y los prodigios que se experimentan con sus medallas; y cada día se vale esta comunidad, atendiendo a su conocida inteligencia, para la ejecución de qualquiera obra de Pintura. Y para que conste donde convenga, doy la presente en este mi convento de Madrid, a 24 de febrero de 1733"

⁴¹ Reproducido en el *IV Centenario de San Benito. Exposición histórica de la Orden Benedictina en la Biblioteca Nacional. Catálogo*. Madrid, 1948, nº 126, ilustración. Elena PÁEZ RIOS. *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, vol. II, Madrid, 1966, p. 636, nº 4.621. Firmado. "Frco. Zorrilla inv., P.M.E. (ligadas) a Cosa Sculp. R" en la cartela, en la que también consta la identificación del personaje. "Vera effigies Fr. Iosephi a Sancto Benedicto religiosi laici in Monasterio B. Mariae Montis Serrati, ordinis SS. P. Benedicti".

⁴² AGULLO Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 203.

⁴³ CONDE DELA VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, IV, p. 70. A lo largo de estos años he mirado un buen número de hagiografías de Santa Gertrudis, intentando localizar la estampa, sin que lo haya conseguido.

⁴⁴ Archivo de la Villa. Madrid. Documento 3-413-25/ 1732. La información procede del CONDE DE POLENTINOS: "Datos históricos sobre la casa Ayuntamiento de Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX, 1912, pp. 230-251, p. 247, de quien la tomaron Elías TORMO (*Las Iglesias del Antiguo Madrid*. Reedición de los dos fascículos publicados en 1927. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Madrid, Instituto de España, 1979, p. 105) y Juan Antonio GAYA NUÑO (*Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador. El pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba, 1981, p. 30).

⁴⁵ APST Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica. 1710-1765*, fol. 78v^o. No ha podido comprobarse la intervención de Zorrilla como autor del modelo grabado en la plancha de 1733. Existe una estampa posterior, firmada por Julián Rodríguez en 1776 y dedicada a don Bernardino de Velasco y Pimentel, y doña María Josefa Téllez Girón y Portugal, duques de Frías, condes de Haro y de Peñaranda de Bracamonte. Sin duda alguna esta estampa está retallada sobre la plancha de cobre antigua de 1733, que aún se conserva en la Vega. Los XIV condes de Haro, a quienes está dedicada la estampa de 1776, ya habían fallecido para entonces, por lo que su nombre en la plancha no puede ser entendido más que como un reconocimiento a los donativos que habían hecho al santuario, tanto para su construcción como para su ornamentación, entre ellos un espectacular terno bordado, fechado en 1742. El XV conde de Haro fue su hermano don Martín Fernández de Velasco y Pimentel, casado con doña Isabel María Espínola y Velasco. Al fallecer sin descendencia masculina el 3 de diciembre de 1776 el Consejo de Castilla nombró administrador de la persona y de los bienes de don Diego Pacheco Tellez Girón Fernández de Velasco, marqués de Belmonte, al duque de Uceda don Andrés Téllez Girón (*Cfr. HERGUETA Y MARTÍN, op. cit.*, p. 468). En 1824 se volvía a encargar otra lámina, utilizando como intermediario al escultor Esteban de Ágreda, establecido en Madrid, pero natural de Haro. (*Ibidem*, p. 480-481).

⁴⁶ AHP Madrid. Protocolo 14.633, sin foliar.

⁴⁷ MOLINA CAMPUZANO, *op. cit.*, 1975.

⁴⁸ El letrado dice: "NRO MUI S^{to} P^o BENEDETO / DEZIMO TERCIO CONZEDO YND- / VLGENCIA PLENARIA EN UNO DE / LOS BIERNES DE MARZO A TODOS / LOS QUE CONFESADOS Y COM^o // BISITAN ESTE SS^{mo} CRISTO / DE LAS CADENAS Y ROGASEN / POR LA S^{ta} FEE CATOLICA Y / EN LOS DEMAS BIERNES DEL / AÑO MUCHAS YNDULGENCIAS".

⁴⁹ Fueron publicadas por BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976.

⁵⁰ AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4026, fols. 271-174v^o y también los precedentes sobre informaciones relativas en los folios

268-272 y 268-269. Muchos de estos datos: fechas, nombres de artistas..., utilizando como fuentes documentales los archivos municipales y parroquiales de Haro, pero sin citarlos con el rigor necesario, pueden hallarse en la obra de HERGUETA Y MARTÍN, *op. cit.*, 1906.

⁵¹ *Ibidem*, fols. 288-289.

⁵² *Ibidem*, fols. 285v^o-286.

⁵³ *Ibidem*, fols. 286v^o.

⁵⁴ *Ibidem*, fols. 293-294.

⁵⁵ *Ibidem*, fols. 294-294v^o.

⁵⁶ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "La actividad de Francisco del Plano en La Rioja", en *El arte barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983. Sección I, pp.365-366. ID., "Documentos sobre la actividad de Francisco del Plano y Felipe del Plano en La Rioja", en *Seminario de Arte Aragonés*, XL, 1986, pp. 265-266, documentos 36, 37 y 38.

⁵⁷ AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4026, fol. 296.

⁵⁸ *Ibidem*, fol. 266-267v^o.

⁵⁹ APST Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica desde 1710-1765*, fols. 123v^o y 125v^o.

⁶⁰ Véase la síntesis de la pintura madrileña del periodo 1720-1750 en PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, pp. 403 y ss. También su artículo "Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V", en *Archivo Español de Arte*, LVIII, n^o 231, 1985, pp. 209-229.

⁶¹ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo IV, pp. 318-320.

⁶² Don Juan Francisco de Ollauri y Unda Dávalos Garibay Salazar Zamudio Arias y Daoíz estuvo casado con su prima hermana doña Dorotea Manuela Juana de Unda San Vicente Belandía Garibay Brizuela Mirafuentes y Pimentel. Con todos estos apellidos el matrimonio comparecía ante el notario de Haro el 10 de mayo de 1742 "en sus casa de campo y torre que llaman del Palomar" a dar poder a don Ramón Gutiérrez Girón, señor de Bascones del Agua y alcalde mayor perpetuo de Burgos, y a don Fernando Salazar Correa de Velasco, patrono del monasterio de Santa Clara de Burgos y regidor perpetuo de dicha ciudad, para concertar el matrimonio de su único hijo varón don Félix Ramón Ollauri y Unda, futuro heredero de numerosos mayorazgos fundados en el siglo XVI, con doña Gertrudis María de Vega Portocarrero Río San Martín Altamirano, Lara y Santoyo, natural de Burgos y nieta de don Antonio del Río San Martín, su curador, caballero de Calatrava y regidor de Burgos.

Una hija del matrimonio, doña Dorotea Vicenta de Ollauri y Unda estaba casada con don Baltasar de Vera Tasis y Molinet, caballero mayor del rey, dueño del Encín, en Alcalá de Henares, que residían en Guadalajara (AHP La Rioja. Protocolos, Manuel Martínez Hontiveros, leg. 4046, fols. 60-63v^o).

Por el testamento (29 de mayo de 1742) de doña María Dorotea de Unda Garibay, madre de don Juan Francisco de Ollauri y Unda, sabemos que sus padres eran naturales de Viana (Navarra), donde ella había nacido, que era viuda de don Antonio Félix de Ollauri y Dávalos, caballero de Santiago, sabemos que la familia era propietaria de la capilla de la Santa Cruz, junto a la cabecera del convento franciscano de San Agustín de Haro, donde mandó que la enterrasen. Entre las mandas testamentarias se descubre que tenía una nieta, doña Antonia Felipa de Ollauri y Unda, hija de don Juan Francisco, que era monja en las Agustinas de San Pedro de Pamplona. A propósito de la muerte y reparto de los bienes de su marido, que había hecho testamento ante Manuel Romo Díaz en diciembre de 1722, entre ella misma y sus dos hijos don Juan Francisco y doña Mariana, casada con don Manuel Dionisio de Orive, alude a "las casas principales sitas en la plaza maior de esta villa, todas ellas de sillería, a surco hacia la parte como se baja al Puente casas de herederos de don Manuel de Villasante Ogazón, y por la parte de arriba, hacia oriente, las casas principales de los maiorazgos que goza dicho don Juan Francisco, mi hijo...y pasa desde la dicha plaza maior a la calle trasera que llaman de la Paz...", tasada en 38.500 reales, de las que la mitad era suya y quería agregarla al mayorazgo del hijo heredero (*Ibidem*, leg. 4046, fols. 71-74v^o). Sobre estas casas vuelve a haber información el 28 de noviembre de 1744 en la escritura de convenio entre doña Dorotea de Unda y Garibay, madre de don Juan Francisco de Ollauri y Unda, y doña Dorotea de San Vicente y don Félix de Ollauri y sus hermanas. (*Ibidem*, leg. 4042, fol. 144).

La muerte de don Juan Francisco de Ollauri y Unda el 6 de agosto de 1742 en Madrid "de muerte natural, en las casas de don Joaquín de Robles, marqués de las Hormazas, su sobrino" fue avisada por carta al alcalde ordinario del estado noble de Haro don Tomás de Santerbas, quien se personaba ante la justicia de la villa el día 10 solicitando que se hiciera el inventario de los bienes del difunto (*Ibidem*, leg. 4046, fols. 88-143v^o), el cual comenzó el día 14 de agosto por las casas de la plaza y prosiguió el 14 de septiembre por la casa de campo del Palomar.

A consecuencia de la muerte de don Juan Francisco, su viuda e hijo ratificaron el compromiso matrimonial en dos ocasiones posteriores (*Ibidem*, leg. 4046, fols. 84-87v^o y 151-152).

⁶³ AHP de La Rioja. Protocolos, esc. Francisco Martínez de Ontiveros, leg. 4047, fols. 116-154. La anotación del pago a Zorrilla está en el folio 169v^o. La signatura del documento es la antigua. En el momento de hacer la comprobación de su contenido el legajo está siendo reclasificado dentro de la sección Judicial del archivo.

⁶⁴ Archivo Parroquial de Santo Tomás de Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica desde 1710-1765*, fols. 134-134v^o y fol. 135v^o

⁶⁵ Su contemporáneo Toribio Álvarez pintó en 1722 una *Procesión del viático saliendo de la iglesia de San Andrés* (Madrid, Sacramental de San Isidro), cuyo tema parece afín al del cuadro de Zorrilla (Véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V", en *Archivo Español de Arte*, LVIII, 1985, pp. 215-215).

⁶⁶ ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1967, pp. 86-88. Óleo sobre lienzo, 123 x 104 cm.

⁶⁷ Una obra coetánea y de características similares es el *Retrato de Antonio Palomino* (México D.F., colección particular), pintado por su discípulo Juan Bautista Simó en 1726 para fray Juan Interián de Ayala, en el que el pintor, activo frente al caballete, con sus biblioteca a la espalda, completa el argumento con una alegoría del tiempo y la verdad. Véase el catálogo de la subasta de Christie's de Londres, Old Master Pictures, correspondiente al 14 de diciembre de 1990, de cual se expuso una selección de pintura española en el Hotel Ritz de Madrid los días 25-27 de octubre del mismo año. La pintura perteneció a Sir John Stirling Maxwell.

⁶⁸ ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1967, pp. 86-88. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 410-412

- ⁶⁹ Archivo Histórico de La Rioja. Logroño. Protocolos, esc. Manuel Romo Díaz, leg. 4047: escritura del 20 de marzo de 1748, fol. 131. El lienzo vendría a medir unos 165 cm. aproximadamente.
- ⁷⁰ Subastado en la Sala Retiro de Madrid (Cajamadrid) el 12-13 de junio de 2002, lote nº 295. Óleo sobre lienzo, 150 x 101 cm. Fue adquirido por el Ayuntamiento de Haro.
- ⁷¹ En los últimos años ha circulado por el mercado de arte de Madrid una excelente pintura, por muchas razones digna de ser tenida en cuenta, representando una *Predicación de San Vicente Ferrer*, bien compuesta, con medias figuras en el primer término, obra de un pintor madrileño de los años 1720-1740, que presenta en el centro de la composición una cabeza que podría ser el autorretrato del pintor. Tiene cierto parecido en el plante y en las facciones con la imagen conocida de Zorrilla, pero la pintura parece de colorido más brillante y de estilo más suelto, quizá más cercana a Pedro Rodríguez de Miranda
- ⁷² Elena PAÉZ RÍOS. *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional. II*. Madrid, 1966, II, p. 636, nº 4.621, donde se cataloga a través de una prueba suelta de la colección Carderera (Barcia, 1672), algo recortada de 24,5 x 14,7 cm y con la firma del grabador borrosa. Fecha la estampa en 1723 (*sic*). BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 506, nota 4, lo cataloga a través de la estampa incluida en la edición de las obras de fray José de San Benito, hecha en Gerona en 1755 (ejemplar de la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Valladolid), identificando al grabador: "P.M.E. a Cosa Sculp. R".
- Para la obra de fray José de San Benito, véase Antonio PALAU y DULCET. *Manual del librero Hispano Americano. Tomo XIX. San-Santa*. Barcelona, 1967, p. 44. La *Opera Omnia* tuvo a lo largo del siglo XVIII varias ediciones en Madrid (1725, 1727, 1731, 1738), en Gerona (por Antonio Oliva, 1755) y en Ferrara (por Josephò Rinaldi, 1774). Sólo la primera de Madrid y la de Gerona incluyen el retrato del autor. También se editaron algunas de sus obras en Portugal e Italia.
- ⁷³ "Vera effigies FR. IOSEPHI / A SANCTO BENEDICTO / religiosi Laici in Monasterio B. Mariae Monns Sarrati Ordinis SS. P. Benedicti. / Fco. a Zorrilla inº. P.M.E. a Cosa Sculp. R". Debe tratarse de Manuel de Cosa, muerto en Madrid en 1743, y con actividad conocida entre 1719 y 1741.
- ⁷⁴ Sobre la cartela puede leerse "Verº Rº de fr Joseph de Sº. Be / nito Rºº Lego murió...".
- ⁷⁵ Véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Bilbao -Madrid-Barcelona, Tomo XXVIII, p. 2909. Por el craquelado producido por el bastidor se trata sin duda de un óleo sobre lienzo, aunque desconocemos las medidas o si estaba firmado. En la cartela se lee con relativa claridad: "Vº Rº. de f. Joseph de S. Benito / Rº Lego. Murió a 18 de 1723, de edad de 68 años"
- ⁷⁶ Fueron publicados por BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 508-509. Mide 80 x 57 cm. Firmado en el anverso "Fco. Zorrilla / fac. 1715". Lleva en el pie el siguiente letrero: "LE DIO VN DEVOTO ESCLAVO DE N^{RA}. SEÑORA"
- ⁷⁷ Sobre la identificación de esta obra de Alonso Cano con la conservada en la Academia de San Fernando de Madrid, véase el artículo de José Álvarez Lopera, "Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición celebrada en el Hospital Real. Granada, 2001-2002, pp. 157-176. El autor aporta la prueba de que es el mismo citado por Ponz en la escalera del monasterio de San Martín, a través de una anotación manuscrita de Ceán Bermúdez en su *Historia de la pintura española*, sin poder dilucidar si también perteneció en el siglo XVIII a Manuel Godoy, como tradicionalmente se ha pensado.
- ⁷⁸ Mide 13,5 x 8,2 cm. Va firmada "Fco. Zorrilla del." J^s. á Palomº Sculp.". Se conservan ejemplares de la obra con la correspondiente estampa en la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos, signatura R-877 y en la Biblioteca Nacional de Madrid, signaturas 2/16028 y 3/59372. El grabador (1692-1777) era sobrino de Antonio Palomino.
- ⁷⁹ Fray Diego de Mecolaeta había tomado el hábito en el monasterio de San Millán de la Cogolla el 16 de abril de 1702 y profesó el 17 de mayo de 1703. Fue predicador general de la orden y abad de San Millán (1737-1741). Falleció en dicho monasterio el 24 de diciembre de 1764 (Cfr. E. ZARAGOZA PASCUAL. "Monacologio emilianense (1500-1833)", en *Studia Monastica*, vol. 29, 1987, p. 309). Una breve reseña bibliográfica, más amplia que la de Palau por recoger también manuscritos y traducciones, puede verse en Joaquín PEÑA, OSA. *Páginas emilianenses*. Salamanca, 1980 (segunda edición), pp. 98-100.
- ⁸⁰ Sobre este tema y sus implicaciones pictóricas e iconográficas, puede verse mi artículo "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla", en *VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional: El pintor Fray Juan Rizi (1600-1681). Los órdenes religiosos y el arte en La Rioja*. San Millán de la Cogolla, noviembre de 2000 (en prensa), con toda la bibliografía apologética antigua.
- ⁸¹ Algunos párrafos de esta introducción dicen: "A vos (San Millán) se debe esta obra, por aver nacido en vuestra casa, por averla producido vuestra VIÑA" (Los subrayados están en el original).
- Los frutos de la viña son todos los escritos y los hijos profesos en el monasterio de San Millán: "Viña es tan feraz, y tan fecunda, que sin menoscabo en su vigor, aun con la anciana edad de casi doce siglos, ha producido para el cielo muchos santos: Siete a lo menos se veneran en vuestra iglesia (en alusión a los discípulos directos: Aselo, Cionato, Sofronio, Geroncio, Aurea, Potamia y Felices) con cultos públicos, colocados en preciosas urnas de plata y oro. Ha dado a varias iglesias un cardenal (el cardenal Aguirre), y quarenta y nueve obispos santos y doctos, y al orbe literario muchos escritores eruditos. Viña es que cercasteis con la robusta muralla de la Regla del Patriarca de los Monges San Benito, cuyo muro se ha conservado indemne tan largo tiempo". Los párrafos finales son una súplica a San Millán para que ayude a cerrar los huecos abiertos en esos muros
- ⁸² CONDE DELA VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, IV, p. 70.
- ⁸³ Grabador, con actividad conocida en Madrid entre 1721 y 1738. Páez Ríos recoge una relación de obras localizadas en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, y se refiere a la mención de Viñaza de la estampa de Santa Gertrudis, aunque sin haberla localizado (Cfr. *Repertorio de grabados españoles. Tomo II. H-Q*. Madrid, 1982, pp. 393-395).
- ⁸⁴ AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12.
- ⁸⁵ En su propia instancia del día 25 de febrero Zorrilla se refiere simplemente a sus trabajos en el "monasterio de San Martín". La descripción de los interiores de San Martín de Antonio PONZ, según la tercera reimpression (1793) del tomo V del *Viaje por España*, quinta división, 8, edic. Aguilar, 1988, pp. 127-129) es muy breve y poco concreta. Un inventario de obras incautadas, que se devolvían a los conventos y monasterios madrileños después de la ocupación francesa (1808-1812), señala que en el monasterio de San Martín se habían incautado ciento setenta y cuatro obras, aunque luego sólo se devolvieron cuarenta y siete pinturas (Cfr. Wifredo RINCÓN GARCÍA, "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos

madrileños de 1814", en *Academia*, nº 60, 1985, pp. 299-372).

Fray Sebastián de Vergara fue autor de la *Vida y milagros de el thaumaturgo español, Moysés segundo, redemptor de cautivos, abogado de los felices partos Santo Domingo Munso. abad benedictino, reparador de el Real Monasterio de Silos* (Madrid, 1736). Junto con fray Juan Vázquez y el abad fray Baltasar Díaz, fue uno de los impulsores de las reformas artísticas del monasterio de Silos que culminarían con la construcción (desde 1732) y decoración de la Santa Capilla, donde se colocó la nueva urna de plata (1733) con los restos de Santo Domingo de Silos. De su empeño personal surgió la serie de pinturas del mercedario fray Gregorio Barambio que decoran la capilla (1744).

⁸⁶ Rastreado en el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* (DHEE), los obispos que pudieron haber sido clientes de Zorrilla en el primer tercio del siglo XVII son, a título orientativo, los siguientes:

– obispado de Almería: el trinitario Fray Juan de Bonilla y Vargas (1704-1707), fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza (1707-1714), don Jerónimo del Valle Ledesma (1714-1722), fray José Pereto y Ricarte (1723-1730) y don José Martín Ibañez (1730-1734).

– obispado de Mondoñedo: el jerónimo fray Juan de Santisteban (1705-1728), muy activo en cuestión de obras en la catedral y fundador del convento del Rosas; y don Antonio Alejandro Sarmiento (1728-1751).

– obispado de Osma: don Sebastián Arévalo y Torres (1682-1704), don Jorge de Cárdenas Valenzuela (1704-1705), don Andrés Solo de la Fuente (1706-1714), don Felipe Antonio Gil Taboada (1715-1720), don Miguel Herrero Esgueva (1720-1723), don Jacinto Vallador Fresno (1723-1730) y el benedictino don José Barnuevo (1730-1735), probable cliente de Zorrilla.

⁸⁷ San Juan de Mata (Fauçon, Provenza, 1160- Roma, 1213) fue con San Félix de Valois cofundador de la orden de la Santísima Trinidad. Su hagiografía fue escrita por Gil González Dávila en 1630. El cuerpo del santo fue trasladado a Madrid en 1655 (véase *Año Cristiano*, dirigido por Lamberto de Echeverría y Barnardino Llorca, S.I. I. Enero-Marzo. Madrid, B.A.E., 1966, pp. 275-279).

⁸⁸ Fray Juan Bautista de la Concepción (Almodóvar del Campo, 1561- Córdoba, 1613) fue el reformador de la orden de la Santísima Trinidad, dando lugar a los Trinitarios Descalzos a partir del Breve de reforma concedido por Clemente VIII en 1599. Antes de morir había fundado trece conventos y escribió, como Santa Teresa de Jesús, la historia de sus fundaciones. Fue beatificado por Pío VII en 1819 (véase *Año Cristiano*, dirigido por Lamberto de Echeverría y Barnardino Llorca, S.I. I. Enero-Marzo. Madrid, B.A.E., 1966, pp. 321-324).

Las pinturas fueron vistas por Antonio Ponz en el transcurso de su viaje a Alcalá de Henares, reseñando que en el claustro había cuadros de Juan de Van der Hamen y de "un Juan Zorrilla" (Cfr. *Viaje de España*. Tomo Primero, 1787, edic. Aguilar, 1984, p. 269), confundiendo el nombre o leyendo mal alguna firma.

⁸⁹ AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12.

⁹⁰ Los números 1.269, 1.270, 1.273 y 1.276 del inventario del Museo de la Trinidad, que fueron depositados por R.O. en 1855 en el convento de Misioneras Dominicanas Filipinas de Ocaña (Toledo), eran de temática trinitaria, especialmente el que se ha identificado modernamente como "Visión de San Huberto", descrito en el inventario antiguo como "un ángel con dos esclavos, en primer término un benado (sic) con una cruz entre los cuernos", iconografía de San Félix de Valois, cofundador de los Trinitarios. Otros de similares medidas (núm. 1.267, 1.271, 1.274 y 1.275) parecen haber formado parte de la misma serie. Se consideraban sin valor ni mérito y que en el inventario actualizado no han sido localizados (Cfr. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991).

⁹¹ AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, 12. El convento de la Trinidad era el de los Trinitarios Calzados y estaba en la calle de Atocha (Cfr. Antonio PONZ. *Viaje de España*. Tomo V, edic. Aguilar, 1988, pp. 56-59). Es el edificio que durante algún tiempo albergó el Museo de la Trinidad, núcleo de la desamortización de Mendizábal en Madrid, integrado posteriormente en el Museo del Prado. Véase el artículo de Juan Antonio GAYA NUÑO. "El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, pp. 20-77.

⁹² Óleo sobre lienzo, 137 x 106 cm. La pintura de Fray Pedro de Courbillon está firmada en el ángulo inferior izquierdo dentro de un recuadro que parece estar raspado sobre la pintura: "FA^{CO} ZORILLA / INVENI FACIT". Da noticia de ellos el *Inventario artístico de Edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*. (Madrid, 1983, p. 223), aunque equivoca las medidas. Los dos lienzos llevan en el reverso un papel pegado sobre el travesaño del bastidor en el que se lee: "D. Javier de Muguiro y su esposa doña María Cusi hacen donación de este cuadro a las Religiosas Trinitarias de esta Corte de Madrid en 11 de enero de 1856. Si por desgracia se disolviera esta comunidad, se bolverá este cuadro a dichos señores o su familia. Viven Pza. Del Ángel, el nº 17. cto. Bajo. Lo recibió Sor Antonia Mercedes de San Martín, ministra".

⁹³ Fray Pedro LÓPEZ DE ALTUNA. *Primera parte de la Crónica General del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos...* Segovia, 1637, fol. 304-306.

⁹⁴ Fray Francisco VEGA Y TORAYA. *Chronica de la Provincia de Castilla, León y Andalucía, de la Orden de la Santísima Trinidad. Primera Parte*. Madrid, 1729, fol. 148-149. *Ibidem. Segunda Parte* Madrid, 1723, fol. 150. LÓPEZ DE ALTUNA, *op. cit.*, 1637, fol. 282.

⁹⁵ Óleo sobre lienzo, 150 x 101 cm. Firmado "fr^{co}. ZORILLA, EL RIOXANO. / YNVENT^o FACIT". Vendido en Sala Retiro de Madrid, en la subasta de los días 12 y 13 de junio de 2002, lote 295.

⁹⁶ VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, 1720, fol. 200 le llama "nuestro hermano" en el sentido conventual del término.

⁹⁷ VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, *Primera parte*, 1720, fol. 590.

⁹⁸ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, (Trinidad, 1.536. Inventario actualizado nº 6.121). Lleva el siguiente leterero: "S. Jⁿ. ANGLICO. II G^o.", es decir San Juan Anglico, II general, a pesar de que en el *Inventario General* se le identifica como Fray Juan Angélico. Sobre su vida véase VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, 1720, fol. 221 y 280, y el Libro Tercero, desde la p. 481 y ss. Era de origen inglés, nacido en Londres, catedrático en la universidad de París, donde conoció a San Juan de Mata y a Guillermo Escoto, y legado pontificio de Inocencio III. La tradición quiere que sea el fundador el convento de Segovia, antes de regresar a Roma para suceder a San Félix de Valois

⁹⁹ El tercer general de los Trinitarios Calzados había sido compañero de San Juan de Mata en París. Estuvo en España y fue ministro del convento de Segovia. Murió en el castillo de Baños, cuando regresaba de la reconquista de Baeza. Su cuerpo fue trasladado veinticuatro años después a Córdoba, ciudad cuya reconquista había profetizado y cuyo convento fue puesto bajo su advocación. Su vida fue escrita por fray Juan Anglico (Cfr. VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, 1720, fol. 280-281 y 545 y ss).

¹⁰⁰ VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, *Primera Parte*, 1720, fol. 590. Gracias a esta indicación se comprueba que el

- ¹⁰¹ Entre las numerosas pinturas con origen en alguno de los dos conventos de Trinitarios de Madrid que conserva el Museo del Prado, procedentes del Museo de la Trinidad, que estuvo enclavado precisamente en el convento de los Calzados de la calle Atocha, existen una veintena más o menos que representan a fundadores, beatos y monjes ilustres correspondientes a los siglos XVIII y XIX, y realizadas por tres o cuatro manos diferentes. En general, su calidad es desigual y su estado de conservación es penoso. Las más antiguas parecen ser las que atribuimos a Zorrilla y las de más calidad las realizadas entre los finales del siglo XVIII y los comienzos del XIX. Corresponden a los siguientes números del inventario de la Trinidad: 1.084, 1.106, 1.107, 1.110, 1.111, 1.113, 1.188, 1.307, 1.349, 1.449, 1.500, 1.595, 1.536, 1.599, 1.565, 1.566, 1.570, 1.575, 1.584 y 1.592. Algunos han sido identificados como religiosos dominicos o carmelitas, a pesar de ser evidente la cruz trinitaria en el pecho. Otros, con número de la Trinidad, no han sido localizados en las últimas revisiones de los fondos (Cfr. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1992)
- ¹⁰² Óleo sobre lienzo, 139 x 107 cm. Museo del Prado, inventario actualizado nº 6.115 (Trinidad, 1.584). El letrero resulta difícil de leer, puesto que el lienzo tiene un pliegue que lo atraviesa. En el lomo del libro que sostiene se lee: "Vida de San Roberto de Caneresburgo". Para su vida e iconografía, véase VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, *Primera Parte*, 1720, fols. 242-243.
- ¹⁰³ Óleo sobre lienzo, 136 x 108 cm. Inventario actualizado nº 4.910 (Trinidad, 1.592). Sobre su vida y martirio véase LÓPEZ DE ALTUNA, *op. cit.*, 1637, fol. 302-304.
- ¹⁰⁴ Óleo sobre lienzo, 270 x 190 cms. Firmado. Cfr. José MARTÍ Y MONSÓ, *Catálogo Provisional del Museo de Pintura y escultura de Valladolid*. Valladolid, 1874, p. 16, nº 132. BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 309, lámina II, 2.
- ¹⁰⁵ Información facilitada en carta del 29 de octubre de 1986 por doña Carmen Fernández Aparicio, conservadora de la sección de pintura. La identificación de la procedencia corresponde a don Luis Luna, subdirector del Museo en aquellas fechas, a partir del rótulo "Francisco Zorrilla... Carmelitas Descalzos NEF" que el lienzo lleva en la parte inferior, y del cotejo de los datos del *Catálogo de los cuadros recogidos por la Comisión de Monumentos de Valladolid en la capital y en los pueblos de la provincia en desde 1845*.
- ¹⁰⁶ Óleo sobre lienzo, 38,5 x 99,5 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Francisco Zorrilla / inv. fat".
- ¹⁰⁷ Hasta donde se puede leer e interpretar dice: "Con .. Ba... / del Baptismo / .. Sanos y ..."
- ¹⁰⁸ POLERO, *op. cit.*, 1886, p. 259.
- ¹⁰⁹ Elena María SANTIAGO PAÉZ. *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*. Madrid, 1989, p. 131 y ss.
- ¹¹⁰ Las pinturas de este retablo de las Agustinas de Ávila fueron el punto de partida y el núcleo del artículo de BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, pp. 505-509. Los lienzos miden, el central 182 x 118 cm; y los laterales 150 x 55 cm, estando firmado el del *Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor* en el ángulo inferior izquierdo "Francisco Zorrilla / inv. fat". Brasas Egido acepta los tres lienzos como obra de Zorrilla, sin exponer argumentos estilísticos ni documentales.
- ¹¹¹ Óleo sobre lienzo, 150 x 55 cm. En el borde inferior lleva un largo letrero que dice: "ESTA YGLEIA EN SU PRIMITIBA FVNDAC^{ON} / FVE DE S. JUSTO Y PASTOR. Y A SU YNTERCES^{ON} / SE HIZO LA FVNDAC^{ON} DESTE CONV^{TO} DE S^{TA} / AGVSTIN Y POR TANTO LES RECONOCEN Y / PONEN POR SUS PATRONOS EN ESTE / CORATERAL SUS HIJAS"
- ¹¹² *Año cristiano, tomo III, julio-septiembre*, 1966, pp. 305-309. La reliquia de la roca se conserva en la Magistral de Alcalá de Henares.
- ¹¹³ Óleo sobre lienzo, 150 x 55 cm. En la parte superior incluye el siguiente letrero: "ESTA PINTVRA ES DE SA THERESA EN / EL TIEMPO QVE ESTVBO SEGLAR / EN ESTE CONVENTO DE GRACIA Y SU V^{ENE} / RABLE MAESTRA QVE FVE DA MARIA / BRIZENO EXEMPLAR RELIGIOSA"
- ¹¹⁴ Carlos TRUJILLO GARCÍA. "Juan García de Miranda. Dos series de sus lienzos en el Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, II-4, 1981, pp. 11-24.
- ¹¹⁵ La noticia y la fotografía polaroid, de imposible reproducción, se la debo al profesor Jesús Urrea (carta 11 de mayo de 1992), por entonces Jefe del Departamento de Pintura Italiana del Museo del Prado, quien consideraba la pintura como "bastante interesante". Todos los intentos posteriores para localizar la pintura han sido en vano.
- ¹¹⁶ CONDE DE POLENTINOS, *op. cit.*, 1912, p. 247.
- ¹¹⁷ Sobre los orígenes de la imagen y de la iglesia véase HERGUETA MARTÍN, *op. cit.*, pp. 52-60 y 79-87.
- ¹¹⁸ Sánchez Portillo pretende remontar el tema del trampantojo decorativo y del curioso de Zorrilla a una posible influencia de "lo realizado en Versalles", aduciendo su conocimiento por los pintores aragoneses porque Aragón y La Rioja "se encuentran en la ruta que unía las cortes española y francesa" (*op. cit.*, 2002, p. 58). Éste y otros argumentos de similar calado son puro delirio y desconocimiento de la bibliografía: p. e. Palomino en la vida de Vicente Victoria, las estampas de fray Matías de Irala que representan la capilla de la Virgen de la Victoria en los Franciscanos Mínimos de Madrid, los de Francisco del Plano en la capilla del Pilar de la catedral de Calahorra, que publicó Juan J. Martín González desde la perspectiva del trampantojo; etc. Dos ejemplos anteriores son los de la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid, en la que intervienen Francisco Rizi y Dionisio Mantuano, y los supuestos autorretratos de Claudio Coello y su ayudante Sebastián Muñoz en la iglesia del colegio de Santo Tomás de Villanueva o de la Mantería de Zaragoza (1685).
- A modo de referencia véanse el artículo de J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Acerca del "trampantojo" en España, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, nº 1, 1988, pp. 27-37 y láms. IX a XVI, donde no se agota el tema
- ¹¹⁹ Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ. "Teodoro Ardemans, pintor", en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 133-148.
- ¹²⁰ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "Retratos de Luis González Velázquez", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. I, 1989, pp. 139-146. Sobre los decoradores italianos, véase el artículo de Virginia TOVAR MARTÍN, "Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de La Granja y Aranjuez", en *Bracara Augusta*, XVII, fascículo 64(76), 1973, pp. 1-15. El estudio más amplio de Pompeo MARTÍN. *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*. Madrid, 1989. Y el artículo de Virginia TOVAR MARTÍN "Santiago Bonavía, pintor y decorador en la Corte española", en *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, 1988, pp. 131-143.
- ¹²¹ La errónea identificación iconográfica de este tema como una *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* procede del *Inventario Artístico de Logroño y su provincia. Tomo II. Cenicero - Montalbo de Cameros*. Madrid, 1976, p. 192. De ahí pasó a las obras de Pablo BODEGAS, *Guía Artística. Basílica*

de Nuestra Señora de la Vega. Logroño, sin año (pero 1988), sin paginar; y de José Manuel A. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, Haro. *Catálogo Artístico y bibliográfico*. Madrid, 1994, pp. 132-149. Ha sido rectificado por SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2002, p. 46.

¹²² Véase el estudio iconográfico del camarín en la obra de Fr. S. GARCÍA RODRÍGUEZ y F. TEJADA VIZUETE. *El camarín de Guadalupe. Historia y esplendor*. 1996. Y el reciente libro de Patricia ANDRÉS. *Guadalupe un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Cáceres, 2001, p. 186-195

¹²³ Archivo Parroquial de Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de fábrica desde 1710*, fols. 134-134v^o.

¹²⁴ No José de Arce Rey, como transcribe SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2002, p. 53.

¹²⁵ Para facilitar la pintura de estos ángeles se procedió a rellenar el espacio hueco entre las pilastras, dando lugar a una superficie más amplia. En las cuentas de 1745 cinco oficiales recibieron 25 reales por tasar "las pilastras que estaban entre las vidrieras de la media naranja para mejor pintar los ocho ángeles que en ella están" (Cfr. Archivo Parroquial de Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de fábrica, 1710-1765*, fol. 135v^o. Lo publica SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2001, p. 130).

A finales del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII fue recurso habitual proceder a cegar ventanales y modificar la superficie de las bóvedas, sobretodo cuando se trataba de decorar edificios anteriores. Ejemplo son la modificación de la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo, cepillando arcos y cegando lunetos, para crear la superficie continua en la que Luca Giordano pintó hacia 1696 la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Por su parte, Antonio Palomino explica la necesidad de cegar varias ventanas de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, tanto para unificar superficies, como para evitar que su destello dejara a contraluz e impidiera la contemplación de los temas pintados (Cfr. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO y VELASCO. *El Museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, edic. Agilar, 1947, p. 719).

¹²⁶ Quiero hacer hincapié en la descripción de lo que se conserva y de lo que he visto, porque pertenece a la obra de Zorrilla concebida como una unidad, aunque se apoya en algunas representaciones precedentes para evitar las repeticiones. Las pinturas de Francisco del Plano (1727-1728) y del burgalés José del Valle (1734-1735) son histórico-narrativas, mientras que las de Zorrilla (1745) son conceptuales, basadas en textos y en símbolos. En su estudio iconográfico, Sánchez Portillo considera todas las fases decorativas de la basílica de la Vega como partes de un único programa coherente, debido seguramente a lo general de su carácter, a pesar de que no existen alusiones a mentores, ni a directrices escritas. Sin embargo, pasa de largo por todo el conjunto de los letreros de las cartelas y las personificaciones de los ángeles del tambor, en donde yo creo que reside la clave de las alabanzas de María en su papel de intercesora del género humano, dedicándoles unas pocas líneas (SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2002, pp. 53 y 56).

¹²⁷ PALOMINO, *op. cit.*, 1947. El Tomo Segundo (pp. 407-759) se editó en Madrid en 1724 y está dedicado a la *Práctica de la Pintura*, abarcando desde las técnicas hasta la elección de asuntos e ideas para las obras, incorporando el autor algunos ejemplos propios.

¹²⁸ Un programa mariológico casi contemporáneo al de la Vega de Haro es el del Camarín de la Virgen de Guadalupe (Cáceres), estudiado por Patricia Andrés, que al parecer puede estar fundamentado en la obra del monje jerónimo fray Francisco de Aguilar, *Hieroglyphica sive symbola mariana...* Salamanca, 1724 (ANDRÉS, *op. cit.*, 2001, p. 192). Los símbolos pintados por Pedro José de Uceda en 1736 están emparejados de la siguiente manera: ciudad amurallada (Salmos, 86, 3) y carabela (Proverbios, 31, 14); luna y sol (Cantar de los cantares, 6, 9); vara florecida (Isaías, 11, 1) y espejo (Libro de la sabiduría, 7, 26); vid y cinamomo (Ecc. 24, 20); plátano (Ecc. 24, 19) y zarza ardiendo (Ex. 3, 2-3); cedro y ciprés (Ecc. 24, 17); arca de la alianza (Ex. 25, 10) y un símbolo no identificado; olivo y palmera (Ecc. 24, 19); lirios (Cantar de los cantares, 2, 1-2 y 2-2) y terebinto (Ecc. 24, 22); perla en su concha (Isaías, 19, 1) y granada (Cantar de los cantares, 4, 3; 4, 13; 6, 7); y estrella (Ecc. 50,6) y vara florecida (dudosa).

¹²⁹ PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, pp. 719-720.

¹³⁰ Palomino describe este concepto en la bóveda de la iglesia de los Desamparados como "un hermoso mancebo, armado, y con alas, puesta la mano siniestra sobre un escudo, donde estará grabado un navío en alta mar, hinchado el velamen, demostrando ser impelido del viento en popa, y en la mano derecha tendrá un nido de golondrinas" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 722). No es apreciable si en la mano derecha el ángel lleva el nido de golondrinas. En 1700 Palomino representó el mismo concepto como una figura moral en la de San Juan del Mercado de Valencia "representado (el Auxilio) en un mancebo gallardo, y fuerte, bien armado, y con una espada levantada en la mano derecha, en acto de acometer, y en la siniestra una rama de encina con sus hojas, y fruto" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 717). La otra figura moral es para Palomino la Victoria.

¹³¹ Siguiendo a Palomino en su decoración de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia el Consuelo "se figurará en una hermosa matrona, coronada de flores, halagando con efecto enternecido a un chiquelo afligido, y el corazón ardiendo manifiesto en el pecho, y con la mano derecha señalando a esta Soberana Señora" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 721).

¹³² Palomino representó este concepto en la bóveda de la iglesia de San Juan del Mercado en Valencia en el año 1700: "una hermosa doncella, coronada de oliva; en la mano derecha tiene el caduceo de Mercurio; y en la izquierda una cornucopia de frutas, y espigas; porque a la serenidad de la Paz le sigue la abundancia de los frutos" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 710), basándose en la *Iconología* de Cesare Ripa.

¹³³ Palomino lo represento en la bóveda de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia en 1700: "...significado en un hermoso mancebo armado, que en la mano derecha tenga un cetno, inclinado hacia la tierra, y en la izquierda un escudo, en que esté grabado el mar, y en él un delfín" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 715).

¹³⁴ PALOMINO, *op. cit.*, p. 714.

¹³⁵ PALOMINO, *op. cit.*, p. 681.

¹³⁶ La metáfora del Cantar de los Cantares compara al esposo y a la esposa con el granado y su fruto (Cantar de los Cantares, 4, 3; 4, 13; y 6, 7).

¹³⁷ Louis REAU. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. P- Z*. Tomo 2/ vol. 5. Madrid, 1998, p. 185.

¹³⁸ PALOMINO, *op. cit.*, p. 698.

¹³⁹ Véase el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid, Palacio Real, 7 de marzo al 2 de junio de 2002, p. 319, conocida a través de una copia de Ramón Bayeu, del original desaparecido que estuvo en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Madrid (Cfr. Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI. *Luca Giordano. L'opera completa*. Nápoles, 1992, tomo I, p. 385, B23). Un *San Miguel Arcángel* de las mismas características que el que aparece en la cúpula de Haro se conserva en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Villasandino (Burgos), de buena calidad, pero en un estado de conservación tan lamentable que no permite hacerse idea cabal de su posible autor.

- ¹⁴⁰ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y la Escala óptica*. Madrid, edición Aguilar, 1947, pp. 1110-1111.
- ¹⁴¹ Sobre la influencia y la huella de Giordano entre los pintores españoles, véase el texto de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. "Le tracce di Giordano nella pittura spagnola", en catálogo de la exposición *Luca Giordano. 1634-1705*. Napoli, Castel Sant'Elmo- Museo di Capdimonte, 3 marzo - 3 giugno 2001, pp. 454-462. La traducción española del mismo texto puede leerse en el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid, Palacio Real de Madrid, marzo-junio, 2002, pp. 56-71.
- ¹⁴² Gregorio BETOLAZA Y ESPARTA. *Parroquia de San Gil de Burgos*. Burgos, 1919, p. 62. PAYO HERNANZ, *op. cit.*, 1997, II, p. 462.
- ¹⁴³ En gran parte la decoración de la cúpula y el crucero de la iglesia de Labastida es una copia de la decoración del crucero y cúpula de la Vega de Haro, especialmente en la disposición de los padres de la iglesia, de los óculos y roleos vegetales de los dos brazos, en los que se copia lo pintado por Francisco del Plano en Haro. Las pechinas muestran una estética de rocallas. La compartimentación de la cúpula mediante ocho nervios rompe con la unidad de la decoración, pero el modelo de Francisco Zorrilla en Haro es evidente en la figura de la Asunción de la Virgen (titular de la parroquia). Toda o la mayor parte de esta tosca decoración debe ser posterior a 1745, por lo que la mención a pintores como Juan López de Bozo en 1648 o Juan de la Riva en 1650 no puede corresponderse con la realidad compositiva y estilística de lo conservado (Cfr. Emilio ENCISO VIANA y Julián CANTERA ORIVE, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967, p. 211, lám. 279).

Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII

Natalia Delgado Martínez

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

La cultura figurativa occidental, al fijar su interés en el cuerpo humano, ha tenido irremediamente que ir más allá del estudio estrictamente orgánico o estructural y profundizar en la interioridad del hombre y en su capacidad expresiva y afectiva, en consonancia con la tradicional concepción filosófica que relaciona estrechamente alma y cuerpo. Los problemas a los que se enfrentan los pintores y escultores trascienden el ámbito de lo estrictamente visual para adentrarse en un dominio intuitivo que desde la literatura artística se pretende verbalizar y codificar. Desde esta perspectiva abordamos el interés suscitado por el tema analizando los testimonios que nos ofrecen una serie de escritos teórico artísticos redactados en España entre los siglos XVII y XVIII.

ABSTRACT

Whenever Western figurative culture has focused on the human body, it inevitably has exceeded strictly organic or structural studies. Furthermore, Western culture has deepened in human inner world and in its expressive and affective abilities, in accordance with the philosophical conception that closely links soul and body. Painters and sculptors often face problems that go beyond a purely visual scope in order to penetrate an intuitive realm expecting to be verbalized and codified since artistic literature times. Therefore, our aim is to tackle the interest aroused from the subject by analyzing the testimonies of a number of theoretical-artistic works drafted in Spain between the 17th and 18th centuries.

El lenguaje gestual en el ámbito de la práctica artística es fruto de toda una tradición de la cultura occidental que en el caso español es propio, meditado y elaborado, según explica Victor Stoichita¹. Aborda así este autor el intrincado tema de la retórica del rostro y el carácter representativo del gesto en la pintura española del siglo XVII en el afán de desentrañar el código figurativo utilizado para la representación de la gestualidad extática en los cuadros *de visión*. Pero, al margen de la práctica artística y de lo que atañe exclusivamente a las pinturas de tema místico, existió también un intento de codificación de ese lenguaje en un plano

teórico en el que se manejan principios procedentes de otras disciplinas.

La tradición occidental ha considerado que la apariencia externa determina valores e inclinaciones morales, observando en la corporeidad de los individuos, especialmente en el rostro, una manifestación de los caracteres². Y el entender que determinada constitución corporal o determinadas facciones son índice de temperamentos y pasiones encuentra sus primeros testimonios escritos en los comienzos de la literatura occidental. El mismo Homero nos ofrece ya en la *Iliada* la descripción física de algunos personajes en correlación con su carác-

ter o temperamento³. Y este interés analítico por caracterizar las pasiones hubo de tener en el mundo antiguo un desarrollo en lo plástico paralelo al literario: baste recordar las repetidas anécdotas que recoge Plinio en su *Historia Natural* acerca de la pericia de Zeuxis, Parrasio y Aristides para reproducir expresiones y estados de ánimo.

Hay que tener presente que, al tener al hombre como tema central, el sistema figurativo occidental, ha de prestar atención a la imitación de las acciones humanas, lo que supone movimientos y expresión, y, por supuesto, representación de la interioridad. Si su base científica comprende principios de proporción, perspectiva y simetría, también debe estudiar la anatomía, el movimiento y la expresión.

La manifestación de las emociones siempre ha constituido un valor esencial de la pintura y la escultura, y la formulación del problema de la expresión como traducción de la interioridad del hombre y su representación ha sido siempre objeto del debate estético; pero es evidente que el interés por su plasmación a través del cuerpo y del semblante se intensificó durante el siglo XVII. Rupert Martin destaca la urgencia de la actitud barroca por ampliar la gama de la experiencia sensorial y profundizar e intensificar la interpretación de las emociones, señalando además el paralelismo con la aparición de la ciencia de la psicología, entendida en el siglo XVII como la parte del estudio de hombre que se ocupa del alma⁴.

Con evidente deuda a la retórica antigua, la teoría del arte preconizó en el Renacimiento la traducción de esa interioridad casi exclusivamente a través de la imitación de las acciones y, en definitiva, del movimiento corporal, considerado lenguaje del espíritu. Tal es la premisa de Alberti, quien en *De Pictura* indica que *la historia comoverá las almas de los espectadores cuando los hombres que allí estén pintados manifiesten muy visiblemente el movimiento de su alma*, añadiendo que *los movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo*⁵.

Al referirse a la retórica del cuerpo en los cuadros de visión del Siglo de Oro español, señala Stoichita que la pintura se vio obligada a servirse de los valores que provenían de la antigua retórica del cuadro narrativo por falta de una gramática general del cuerpo en movimiento⁶. Ahora bien, para fijar la representación de las diferentes emociones y caracteres, la pintura, tuvo que recurrir también en lo teórico a una materia auxiliar elaborada al margen de la literatura artística y en la que se recoge todo un mundo de doctrinas tradicionales, escasamente certificadas por la experimentación, que parten de impresiones intuitivas y que se pretenden codificar: la fisiognomía científica.

La integración del tema en la teoría del arte se da por primera vez en España en uno de los principales tratados

barrocos, teñido aún por conceptos manieristas de último cuño⁷: los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho⁸, quien desgrana sus nociones en el diálogo VIII, bajo el título *Principios generales para el uso de la fisionomía y la simetría*. Aunque no pasa de ser una compilación de textos ajenos, ha de considerarse como muestra del interés que suscitaba el tema y debe recalcarse que, aparte de su carácter precursor, se convirtió en un referente inevitable, utilizado hasta bien entrado el siglo XVIII.

Galucci Salodiano y Lomazzo son expresamente citados como fuentes principales⁹, llegando a deslizarse con frecuencia fragmentos literales suyos, pero no deja de recomendarse a della Porta, máxima autoridad en la materia, y a Leonardo¹⁰.

En la introducción convergen algunos principios de la vertiente ortodoxa de la ciencia fisiognómica -aquella que se sirve de la anatomía comparada y cuyo método es el denominado "silogismo del fisiólogo", por el que ciertas especies, y su figura, se corresponden con determinado carácter o temperamento y al reconocerse en el hombre sus rasgos se estima una analogía anímica-, con nociones de la vertiente heterodoxa, que la vinculan a ciencias adivinatorias como la astrología y la quiromancia. Pero Carducho aborda el tema de manera un tanto indirecta y somera, y apenas se dejan ver elementos procedentes de las fuentes tradicionales. De este modo poco o nada hay de la célebre *De Humana Physiognomía libri III* (Sorrento, 1586), de Gian Battista della Porta, citada casi sin excepción por todos los teóricos españoles¹¹ y obra de difusión inmensa.

Partiendo de la tradición aristotélica, la teoría de della Porta se fundamenta en la correlación entre alma y cuerpo, aunque es el zoomorfismo el principio fundamental para indagar la correspondencia entre el aspecto físico y el carácter. Y, como bien ha definido Caro Baroja, la suya es una compilación de textos sobre caracterología y psicología, resuelta con un criterio pedagógico y educativo, cuyos grabados, ilustradores de la correlación animal, ofrecían un repertorio más didáctico que ornamental¹² que, en todo caso, sirvieron de inspiración a los pintores¹³.

Carducho desarrolla el tema estableciendo una distinción entre las fisiognomías indicativas de temperamentos permanentes y aquéllas que son fruto de accidentes o perturbaciones temporales. Para la definición de *los movimientos, acciones, facciones, y colores de los hombres viciosos y de los hombres virtuosos por su naturaleza e inclinación propia*¹⁴ -incluye descripciones del hombre justo, de malas costumbres, homicida, prudente, necio, insensato y rudo, atrevido y temerario, tímido, pusilánime, manso y piadoso, lujurioso, casto, desvergonzado y mentiroso, vergonzoso y verdadero, el de costumbres pésimas y el ingenioso-, se sirve del quinto libro

que Galucci Salodiano añadió a los cuatro de *Simetría del cuerpo humano* de Durero (Venecia, 1591 y 1594)¹⁵. Elaborado según el modelo de las fisiognomías tradicionales, éste quinto libro, dedicado a la expresión y el carácter, constaba de una parte analítica, con la explicación de los indicios por orden topográfico, y otra sintética, con la presentación de los diferentes tipos y caracteres. Sus fuentes principales eran Aristóteles, Ariosto y Tasso, aunque no faltaba el referente de Gauricus, quien en su *De Sculptura* (1504) incluía un capítulo sobre fisiognomía; y de él procede la idea del apéndice¹⁶.

Para las descripciones de las *acciones y afectos por accidentes*¹⁷ -esto es, melancolía, malignidad, envidia, fortaleza, devoción, majestad, avaricia, alegría, crueldad, ira y furia, deshonestidad, prudencia, hurto, honestidad, temor, locura, llanto y risa- se sirve sobre todo del Libro II: *Del sito, posizione, decoro, moto, furia e grazie delle figure* del *Trattato dell'Arte della pittura* (1584) de G.P. Lomazzo, quien incluyó observaciones fisiognómicas sistematizadas reuniendo las diferentes emociones en nueve grupos, con la descripción del movimiento particular, entendiéndolo como signo externo de lo que el cuerpo experimenta internamente. En su teoría, la naturaleza de una persona viene reflejada por la forma en que se mueve, y esos movimientos serán distintos según domine en el cuerpo uno de los cuatro humores¹⁸. Su doctrina está fuertemente influenciada por la astrología, y sus descripciones parten del *De Oculta Philosophia libri tres* (ca.1531) de Agrippa de Nettesheim, quien trata de los fundamentos de la fisiognomía en sentido tradicional¹⁹.

Panofsky²⁰ destacó ya cómo el texto de Lomazzo es ejemplo de las infiltraciones de elementos especulativos de la astrología y la cosmología en la teoría del arte del Manierismo. Pero tampoco faltan aspectos como la vivacidad y la capacidad de conmovir, verdadero esbozo de lo que había de desarrollarse en el Barroco. Carducho, que asume también los planteamientos de Lomazzo, declara que aspira a *no menos que hacer en la superficie cuerpos, y siendo muertos y sin alma alguna (como vivas), hablen, persuadan, muevan, alegran, entristezcan, enseñen al entendimiento, representen a la memoria, formen en la imaginativa, con tanto afecto, con tanta fuerza, que engañen a los sentidos, cuando venzan a las potencias*²¹.

La vinculación de la fisiognomía a la astrología la convertían en una ciencia con problemas de ortodoxia que, al fundamentarse en la correlación entre cuerpo y espíritu y establecer relaciones de causa-efecto entre los rasgos físicos y las cualidades morales, entraba además en el intrincado ámbito del determinismo, encontrándose con la doctrina eclesiástica del libre albedrío. Por este motivo, Carducho, tras exponer lo concerniente a los "indicantes" de los temperamentos, dice, que *más no por*

*eso se ha de entender, que si uno se hallase con todas las señales de pésimo, sea fuerza, e infalible ser malo: como tampoco teniendo señales de fuerte, y prudente, le sea imposible ser pusilánimo y necio. Lo uno, porque con su libre albedrío puede vencer todas las malas inclinaciones: esto es infalible, y de fee. Lo otro es, que podrá ser tenga alguna porción buena, que las venza y sujete. Y así ai cosa que en rigor nos pueda obligar a atender sea infalible lo que las señales muestran: antes el prudente con la razón las vence. Bien es, que el docto Pintor las sepa, discorra, y conozca, para demostrar con propiedad científica los afectos*²².

Muchos autores que barajaron principios fisiognómicos debieron dar margen al tema del libre albedrío. No obstante la fisiognomía, era ciencia que se incluía ya entre las artes prohibidas en el Index promulgado por Pablo IV en 1559, con bula confirmando su prohibición promulgada por Sixto V en 1586. Así, incluso Juan Huarte de San Juan, en su muy reeditado *Examen de Ingenios para las Ciencias* (1575), que sabemos poseyó Carducho²³, y obra de referencia obligada en España en los textos sobre fisiognomía, defiende el "libre albedrío", *Donde se declara lo mucho que puede el temperamento para hacer al hombre prudente y de buenas costumbres*, a pesar de que su obra se fundamenta en la estrecha correlación entre cuerpo y espíritu, y en algunos pasajes se inclina a pensar que si hay rasgos negativos en uno u otro es imposible la educación²⁴.

En cualquier caso la ciencia fisiognómica se siguió cultivando, como la astrología cuando se eliminaba su ingrediente determinista y se circunscribía a desvelar desde su fundamento médico-aristotélico las correspondencias soterradas de la naturaleza como parte de los secretos de la misma y en suma de la magia natural. De este modo no faltaron textos en España dedicados a la materia, muchos de ellos escritos curiosamente por religiosos²⁵.

Puede ser este componente determinista lo que en esencia llevó a Francisco Pacheco a eludir el tema en su *Arte de la Pintura* (ed.1649). Su condición de iconólogo al servicio de la Inquisición -fue nombrado censor y visitador de pinturas sagradas del tribunal sevillano en 1618- y su consecuente cautela a la hora de traspasar los límites de la ortodoxia hubieron de jugar un papel esencial a la hora de obviar tales cuestiones²⁶. Además del texto de Carducho, que conoce y menciona aunque no utiliza, Pacheco maneja el de Lomazzo, de cuyo libro II incluye transcripciones literales, y concede así importancia a la representación de los afectos y las pasiones del alma en su definición de la pintura²⁷, pero no hay cabida para descripciones y clasificaciones fisiognómicas, y, siempre selectivo, se aparta de las orientaciones aristotélicas del italiano.

Tampoco Jusepe Martínez trató de forma detallada el tema en sus *Discursos* (ca.1676), aunque valora y define

la labor de Durero y Leonardo afirmando, que *ambos, raros en la demostración especulativa de los afectos naturales: con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquiera demostración de ánimo, que sólo en los efectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Y concluye, Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con sólo acción; a más que dieron la fisiognomía tan viva, que cualquiera conocerá en la cara de lo representado en ánimo y valor de cada cosa figurada*²⁸.

La siguiente inclusión de preceptos fisiognómicos en un tratado doctrinal español se encuentra ya en Palomino. Sin embargo, y con un carácter esencialmente práctico, algunas cartillas de dibujo ofrecían ya entonces un repertorio de estampas de carácter pedagógico de las que extraer modelos. Sus precedentes se encuentran en las láminas boloñesas de los Carracci para su academia “degli Incamminati”, las cartillas de Odoardo Fialletti, *Il vero modo et ordine per disegnar le parti et membra del corpo humano* (Venecia, 1608), y *De excellentis et nobilitate delineatoris libri duo* (Venecia 1611), o la colección del Guercino. Y, aunque principalmente versaban más sobre tipologías de ojos, bocas, narices y extremidades, ocasionalmente se les sumaban aspectos de fisiognomía con la finalidad de adiestrar la gestualidad. Algunas, como la de Pedro de Villafranca y Malagón²⁹, incluían estudios de cabezas de diferentes edades y sexos, otras podían llegar a añadir algunas fisiognomías del hombre en relación con los animales, como la inédita de Vicente Salvador Gómez³⁰, o introducir cabezas grotescas, como la de Ribera³¹.

Mayor interés despiertan los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693) de José García Hidalgo, que, por su carácter práctico, no debe considerarse un tratado dogmático sino un álbum, o, si se prefiere, una cartilla académica. Su interés estriba no tanto en los pasajes introductorios como en las 135 láminas grabadas con lecciones de perspectiva, aplicaciones de simetría, anatomía, proporciones, estudios de manos, pies, ojos, rostros y cabezas de ancianos, jóvenes, niños y mujeres de perfil³². El autor concede gran importancia a los ojos que considera la parte que más declara el ánimo y el alma, e insiste en la necesidad de incluir en la lámina correspondiente un par de ellos referidos a cada actitud y movimiento, por no existir en otros autores (fig.1). Pero rehuye cualquier deformidad expresiva e indica que representa tan sólo ejemplos perfectos y hermosos, “sin afectos raros”, de suerte que pueden servir para imágenes sagradas y santas³³.

Considerado, en fin, uno de los tratados barrocos españoles que mejor recoge los tópicos de la doctrina artística moderna³⁴, el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Acisclo Palomino, no podía dejar de

abordar el tema de las fisiognomías, dado su sentido enciclopédico –teórico y práctico- y la sólida formación de su autor.

En el tomo II del *Museo*, tocante a la “Práctica de la pintura”, indica Palomino que *es principio constante en la filosofía natural que la constitución del cuerpo humano y la figuración del semblante son unos índices infalibles de las pasiones e inclinaciones del hombre*³⁵. Pero la suya es una postura extremadamente prudente, y en plena consonancia con las de Carducho o Huarte de San Juan. Al exponer que determinados rasgos o facciones son índices de las inclinaciones humanas, destacando los rasgos fisiognómicos como signos de temperamentos “permanentes”, debía señalar de alguna manera que las malas inclinaciones se pueden corregir, al igual que las tentaciones se pueden vencer, por lo que concluye que el hombre, *aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya que no violente su genio. Por eso se dice “vulgarmente” que virtudes vencen señales*³⁶.

Es claro que los argumentos resultan repetitivos, especialmente entre aquellos teólogos que se planteaban si la fisiognomía era un saber lícito desde el punto de vista católico. Lo expuesto así por Palomino es básicamente lo mismo que por ejemplo alude Juan de Horozco y Covarrubias en 1588³⁷.

Acude además el cordobés a textos sagrados, algo por otra parte recurrente en su obra. Y, así, al tratar sobre la correlación entre cuerpo y espíritu, destaca que el primero no siempre obedece al impulso de la razón, en clara alusión a San Pablo cuando afirmaba sentir dos leyes contrarias, la del alma, con la que amaba a Dios, y la de los miembros de su cuerpo, que le invitaba a pecar³⁸.

Poco hay por lo demás de novedoso en el tratamiento del tema. En la introducción y en el cierre del capítulo está presente un sentido de adecuación de cuño albertiano, referida a la correlación entre la acción que ejecuta un personaje y la expresión, y se remite al libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio, en que se recoge la pericia de Timantes para representar las perturbaciones del alma, recurso habitual en los teóricos que se ocupan de las fisiognomías.

Como lo hiciera Carducho, establece una distinción entre las fisiognomías indicativas de temperamentos permanentes y aquellas que son fruto de accidentes o perturbaciones temporales. Detalla luego quince fisiognomías, -las que *más comúnmente se ofrecen en la pintura* a su entender-, en las que destaca además de los rasgos faciales la constitución del cuerpo, incluido el cabello y el color, tratando también sobre la naturaleza de sus movimientos. Sigue de este modo la tradición científica, y no faltan referencias a la supuesta obra de Aristóteles y a Della Porta, si bien elimina aquellos ele-

mentos que, como la voz, no pueden ser figurables y que estaban presentes en la obra del napolitano como “indicantes” externos.

Describe diversos tipos humanos: fuerte y robusto, tímido, ingenioso y prudente, insensato y simple, sin vergüenza, modesto, animoso, cobarde, avaro, iracundo, mansueto, pusilánime, injurioso, piadoso y lujurioso. Los signos que detalla del insensato y simple, el sin vergüenza, el lujurioso y el piadoso, coinciden del todo con lo que refiere Carducho respecto al insensato y rudo, los desvergonzados y mentirosos, el lujurioso y el justo; y las descripciones del hombre tímido, ingenioso y prudente, y pusilánime, coinciden también con lo expuesto en los *Diálogos*, aunque de un modo más parcial. Como ya se ha indicado, Carducho había extraído estos principios de la adición de Galucci Salodiano a la *Simetría* de Alberto Durero.

Del resto de fisionomías que trata Palomino es difícil precisar las fuentes, pero se puede afirmar que los principios que maneja responden a tópicos consolidados y derivados de las obras de fisiognomía en sentido tradicional, pudiendo ser esencialmente variaciones de lo expuesto en el Pseudoaristóteles y en della Porta.

Tras dispensar así las indicaciones pertinentes sobre estos temperamentos, Palomino pasa a considerar las perturbaciones del alma “accidentales”, porque *diferente cosa es, ser habitual o naturalmente iracundo; o estar actualmente airado con el semblante descolorido y pálido; los ojos desencajados y el aspecto inminente y furibundo*³⁹. Esta diferenciación supuestamente novedosa dentro del panorama español⁴⁰ no lo es del todo, pues en esencia está ya en Carducho, dado que la división que establece entre las *acciones, facciones, y colores de los hombres viciosos, y de los virtuosos por su naturaleza e inclinación propia y los que se introducen y pegan al hombre por accidente* responde a similares criterios. Sin embargo hay importantes diferencias al abordar el tema, comenzando por el mayor desarrollo que alcanza en Carducho, quien ofrece dieciocho clasificaciones, mientras que Palomino solamente describe al hombre en estado de rabia y desesperación, deteniéndose algo más en la diferenciación entre risa y llanto y ofreciendo indicaciones sobre la representación de la admiración, la alegría y el espanto. Y al considerar las descripciones que uno y otro ofrecen de determinadas afecciones del alma, se observa que las indicaciones de Palomino se centran en el rostro, señalando los rasgos expresivos de los ojos, las cejas y la boca -en algunos casos alude también al resto del cuerpo-, mientras que Carducho otorga mayor desarrollo al movimiento corporal y de las acciones, lo que, como se ha señalado, viene determinado por la utilización de la obra de Lomazzo, quien consideraba el *moto* expresión y signo exterior de las sensaciones interiores. De esta manera Carducho daba cabida indirectamente en

su tratado a una serie de principios que provenían de viejas especulaciones astrológicas; pero tampoco es exacto decir que se ocupó solamente de la fisiognomía como reveladora de los diferentes tipos humanos como lo ha entendido Bonet Correa⁴¹; en la apertura al diálogo correspondiente deja bien claro que va a tratar de fisiognomía y de afectos⁴². La cuestión estriba, en mayor grado, en que en el momento en que Palomino escribe el *Museo* el tema de la expresión de los afectos había alcanzado nuevos visos empujado por la emergente ciencia de la psicología, lo que sin duda ha propiciado que se le suponga más avanzado que Carducho en lo concerniente a la materia. De vital importancia es también la aparición en 1649 de *Les Passions de l'âme* de René Descartes, donde aunque no se habla expresamente de fisiognomía se trata de los signos externos de las pasiones, prestando especial atención a los ojos y al rostro. El procedimiento aplicado no es sólo el de introspección psicológica, no atiende exclusivamente al alma, sino a la correlación de los efectos entre lo que en ésta ocurre y lo que acontece en el cuerpo; en la relación detallada que ofrece de las pasiones establece una diferencia entre simples y compuestas proyectando una auténtica fisiología del pensamiento ahondando a la vez en el conocimiento anatómico de la sustancia corporal y de sus funciones.

La incorporación de estas ideas a la teoría artística seiscentista vino de la mano de Charles Le Brun, director durante veinte años de la Academia del Arte de París, que mostró un particular interés por la forma de representar emociones, incluyendo la materia en su plan de estudios. Le Brun pronunció sus primeras conferencias sobre el tema en un curso impartido el 7 de abril y el 5 de mayo de 1668⁴³, con dibujos que ilustraban su discurso. Sus trabajos suponen una puesta en práctica del pensamiento de Descartes aplicada al ejercicio de la pintura, y vinieron a establecer un código de expresiones y su representación visual, lo que por otro lado obedecía en parte a motivaciones organizativas y sociales debidas al nuevo reglamento de la Academia Real de Pintura y Escultura con el fin de planificar una normativa y una estética oficial en torno a las artes figurativas. Esta asimilación del pensamiento filosófico de Descartes sobre la materia no dejaba de incluir su diferenciación entre pasiones simples y compuestas: las simples y principales, originadas en el apetito concupiscible, y todas las demás secundarias o compuestas de estas otras, que parten del apetito irascible. Muchas veces las transcripciones llegan a ser literales⁴⁴ pero la forma en que aborda el asunto abrió un campo de investigación distinto al tradicional al fijar sus observaciones en el conocimiento anatómico, en especial el que se refiere a los músculos faciales, ofreciendo una minuciosa descripción de las alteraciones que se producen en el rostro bajo el impacto de una determinada emoción. No es de sorprender que sus

conferencias tuvieron enorme repercusión, y tras su muerte se publicaron y tradujeron en toda Europa relanzando el interés por la fisiognómica.

Todo esto ha propiciado que se haya querido ver cierta novedad en Palomino, suponiéndolo influenciado por esta línea de pensamiento. De este modo ha habido quien ha considerado que en el *Museo* se introducen, a nivel teórico, los diagramas formulados por Charles Le Brun⁴⁵; sin embargo ni siquiera están presentes las seis principales pasiones que el académico describió siguiendo a Descartes: amor, odio, deseo, tristeza y alegría ya que el cordobés solamente cita las tres últimas y lo expuesto no coincide con lo dictado por el francés en sus conferencias.

Aparentemente Palomino parece abandonar esa clasificación por temperamentos que estaba en Carducho a través de Lomazzo, pero tampoco puede obviarse que al hablar de fisiognomía admita que tanto el rostro como secundariamente la organización de las demás partes del cuerpo depende de las interiores pasiones y propensiones del ánimo en la parte sensitiva⁴⁶, lo que está en plena consonancia con la definición de Le Brun⁴⁷ sobre la pasión, algo que sin duda deviene del pensamiento cartesiano; pero lo expuesto en el *Museo* está lejos del pensamiento racionalista de Descartes y del método experimental de Le Brun.

Y aunque Palomino preste mayor atención a la expresión facial, y por tanto ofrezca, con mayor detalle y precisión, las alteraciones que se producen en el rostro bajo el impacto de una determinada emoción, respecto a lo que había observado Carducho, sigue siendo fundamental para él la expresión corporal y la adecuación de los movimientos y acciones de las extremidades a la expresión a representar.

En todo caso para analizar lo expuesto en el *Museo* hay que tener presente muchos factores, y delimitar la naturaleza de sus fuentes es tarea compleja.

Palomino se detiene fundamentalmente en la diferenciación entre la risa y el llanto, subrayando la complejidad de la representación de ambos estados ya advertida durante el Renacimiento por Alberti en su *De Pictura* (1435)⁴⁸. Coincide con Carducho al advertir que *la risa y el llanto se parecen mucho en la boca, y en las mejillas, y también en el cerrar los ojos; y sólo se diferencian en las cejas*⁴⁹, pero se detiene mucho más en los cambios que se producen, describiendo, de forma detallada cómo, por ejemplo, los rincones de la boca en el llanto *se abren algo los extremos, inclinándose hacia abajo; y en la risa no; sino hacen unos senos hundidos, hacia arriba; y de ellos procede una arruguilla hacia abajo, a que acompaña un hoyuelo en la mejilla*⁵⁰. Establece también una diferenciación según la causa que desencadene el llanto, pues dependiendo del motivo se producen diferentes alteraciones, pudiendo ser con ira, con temor, con ale-

gría, con ternura, con dolor, con tormento o con compasión, prestando en este punto especial atención a las acciones y a cómo las manos deben acompañarlas; y siguiendo a Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura -como el mismo refiere en el texto⁵¹- nos dice que el artífice ha de escoger aquellos ademanes y acciones que puedan coadyuvar al efecto lloroso según la causa que lo motiva.

Carducho daba también indicaciones de cómo representar manos y brazos pero solamente distinguía entre el llanto por tristeza y dolor y el producido por la alegría, y en este punto es de advertir que las definiciones que Carducho ofrecía de la risa y del llanto no partían, como el resto de lo expuesto en sus *Diálogos* sobre las perturbaciones temporales, del tratado de Lomazzo. Según Flavio Caroli⁵², las observaciones sobre la risa y el llanto en Carducho están recogidas de Leonardo, siendo identificadas sus fuentes en los capítulos del Tratado que fueron transcritos de un libro perdido que el autor supone de fisiognomía -hipótesis ya avanzada por Pedretti en 1968-, aunque advierte que tampoco debe excluirse que Carducho conociese una redacción abreviada del Tratado cuyos pasajes tuviesen como fuente un apócrifo del mismo Tratado. Lo claro es que en el diálogo primero afirma que ha utilizado *para la fisiognomía a Juan Pablo Galucci Salodiano, que curiosa y doctamente discurre de los movimientos y afectos interiores y exteriores, y a Juan Bautista de la Porta y Leonardo, en un tratado de ella, y Lomazzo en su libro de pintura*⁵³, y de esto puede desprenderse que se refiera a un libro de fisiognomía del mismo da Vinci. En todo caso sí sabemos, por el *De Divina Proportione* de Pacioli, que Leonardo había escrito ya en torno a 1498 un tratado pictórico *De pittura e movimenti umani*⁵⁴.

No hay que descartar, de este modo, que las observaciones incluidas en Palomino sobre los movimientos de los músculos faciales devengan de Leonardo y no de lo expuesto por Le Brun, pues, en cierto modo, el florentino fue un adelantado al recoger muchas observaciones anatómicas sobre la cabeza humana: observaciones, reflejadas en sus dibujos, que demuestran un gran avance en el conocimiento de la los huesos y de la musculatura facial ahondando también en sus funciones proporcionando así mecanismos que expresan sentimientos y pasiones. Sus resultados son fruto de investigaciones objetivas que no tienen comienzo en la fisiognómica clásica⁵⁵, en cuyas supersticiones declaraba no creer.

Es importante insistir en el hecho de que Palomino ofrezca indicaciones que van más allá de la representación puramente gestual del rostro, y es de destacar que la mayoría de las observaciones acerca de las acciones tienen su fundamento en la teoría renacentista del arte, en la cual prácticamente, y exceptuando observaciones marginales, el movimiento corporal era el único medio de

expresión, lo que puede relacionarse con el origen de la teoría del arte renacentista en la retórica antigua.

Al leer además las indicaciones sobre la diferenciación entre risa y llanto observamos el interés del autor por acompañar a esa gestualidad con la acción de las manos, cuyo valor expresivo destacó efusivamente Quintiliano⁵⁶.

Palomino expone en el tomo I, Libro II, capítulo VI sus argumentaciones y consideraciones acerca de la pintura como arte liberal, reproduciendo un fragmento del *Memorial dado a los profesores de pintura...* en 1677 por Calderón de la Barca⁵⁷, y determina la relación de la retórica con la pintura y su importancia para la representación de los afectos: *La retórica (orden de bien hablar, a quien se remiten la oratoria, y la poesía), cuyo principal asunto, es la persuasión; también asiste con la energía de sus persuasiones; pues retórica muda, no persuaden menos pintadas sus voces, y articulado sus matices. ¿Qué mayor elocuencia, que la que representa, pues sabiendo que es manchado lino de minerales, y licores, la hace creer (o cuando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso? Y en cuanto a que exprese interiores afectos, pasa de noble engaño la eficacia de los propios, a el arrebatamiento de los ajenos*⁵⁸.

Por otro lado, si se señala que el principal asunto de la retórica es persuadir, cabe destacar el importante papel que la retórica sacra concede al cuerpo como mediador de la palabra, con el mismo efecto persuasivo. Fernando R. de la Flor⁵⁹, ha querido volver a destacar, recientemente, la correspondencia entre las retóricas sagradas, que conceden al cuerpo y a sus posibilidades expresivas una gran importancia para provocar el *movere* en la audiencia, y los códigos gestuales plásticos de la Edad Moderna. Que el registro plástico funciona además metafóricamente “como sermón visual y topográfico” y, al contrario, que la imagen plástica en la homilética, es una constante, encuentra su significación en testimonios escritos sobre esa relación de lo literario y lo plástico cuya referencia última es la retórica. Así lo puso ya de manifiesto Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia General para la estimación de las artes* (1600), al exponer la competencia que la pintura y las artes del dibujo tienen con la retórica y la dialéctica, señalando además que la correspondencia entre la retórica y la pintura ha de servir para que el artífice también consiga a través de lo representado, de los gestos y acciones de los personajes, persuadir al espectador⁶⁰.

En la propia obra pictórica de Palomino se evidencia un mayor desarrollo del lenguaje corporal, se presta especial interés a la acción de los personajes a través de sus miembros mientras que las expresiones del rostro se mantienen más contenidas. Por eso se ha querido hacer hincapié en la importancia del valor gestual de las

manos, considerando que sus descripciones son deudoras de un lenguaje excesivamente retórico⁶¹.

Así muestra interés por acompañar la expresión con la acción de las manos al dar las indicaciones de cómo representar la admiración, que no aparece entre las acciones descritas por Carducho, quien sí la advertía dentro de la devoción. Pero estudiando atentamente el texto de Palomino, que advierte muchas variantes en la admiración, se percibe que puede referirse a acciones propias de un devoto. Fue sin duda Le Brun quien confirió una gran relevancia a la admiración como primera y principal pasión del alma, tras la que vendrán la estima y la veneración⁶². Sin embargo, al margen de rasgos generales, como abrir ojos y cerrar boca, consideradas entre sus variantes, no hay nada que haga suponer en Palomino un seguimiento del francés.

La descripción que hace de la tristeza, *sentada la figura, la mano en la mejilla, puesto el brazo en el codo, o sobre algún pedestal, o sobre el muslo, y la cabeza inclinada hacia el pecho, los ojos bajos, y levantado el entrecejo*⁶³, se reconoce en las indicaciones que da Carducho en sus *Diálogos* para la representación de la melancolía⁶⁴, además de la representación alegórica que grabó Alberto Durero, convertida ya en tradición iconográfica.

Evidentemente lo expuesto por Palomino se distancia de lo que enseñó Le Brun respecto a la tristeza. Lo mismo ocurre con la alegría y el espanto; sin embargo aporta indicaciones muy generalizadas que nada tienen que ver con las pormenorizadas descripciones del francés, y admitiendo sin embargo que hace mayores observaciones de las que administraba Carducho acerca de los movimientos del rostro; las concernientes al resto del cuerpo lo denuncian anclado en una tradición anterior.

En el Libro I, dedicado al *Aficionado*, considera a la acción como una de las siete partes integrales de la pintura, con la economía, simetría, perspectiva, luz y gracia, o buena manera, y la describe como *aquella actitud, postura, o movimiento de cada figura, más proporcionado a la expresión del asunto*⁶⁵. Extrajo esto del *Graphicae id est de arte pingendi Liber singularis* (Nuremberg 1669), de Johannes Schoeffer como él mismo indica en las notas-, pero el germen de tal afirmación está en teóricos del Renacimiento: ya Alberti advertía que *todos los cuerpos deben moverse entre sí de acuerdo con la cosa que se trate*⁶⁶.

Pide de este modo que *las acciones sean tan expresivas como las de los mudos*⁶⁷, de parecida manera a como expresó Leonardo⁶⁸ en la disputa dialéctica entre el pintor y el poeta, e indica que deben observarse las diferencias respectivas a las figuras y a los sucesos: a las figuras atendiendo a los movimientos y acciones correspondientes a las diferentes edades, como lo indicaran Alberti⁶⁹ y Leonardo⁷⁰, y a los sucesos *porque unos piden gravedad y modestia en las acciones, según*



Fig. 1. José García Hidalgo: *Principios...* (1639).

el caso, y la autoridad de los personajes, que lo componen⁷¹. El fundamento de la correlación de las figuras representadas o de los miembros de las mismas, estriba en la exigencia de adecuación al asunto expresado, por eso indica en una ocasión que en una figura grave o seria todas las acciones han de ser compuestas y proporcionadas.

Exige además Palomino, conforme a la estética barroca, que las figuras no estén ociosas, y reclama variedad de actitudes y perfiles indicando que la diferencia de semblantes en la pintura imite la variedad de la naturaleza, considerando defecto reprehensible el hacer lo contrario y señalando, también, que no haya muchas cabezas de un mismo perfil, o figuras de una misma actitud⁷²; ya había indicado Alberti en su *De Pictura* que se ha de poner mayor cuidado en que no se repita el gesto o la actitud en ninguna figura⁷³. Y evitar la monotonía de los tipos y el desconcierto de las escenas, deja a salvo dos atributos esenciales: *varietas* y *decorum*.

Dentro de la variedad advierte sin embargo, que toda deformidad se ha de rehuir, procurando ajustarse en todo a las leyes que prescribe la misma naturaleza. Y considera que se ha de procurar en cualquier figura la expresión

del afecto por ser el más indicativo del alma, lo que trasladada también a los animales "brutos", retomando a Alberti casi literalmente añade: que *no será bien hecho pintar dos bueyes arando con aquella soberbia bizarría, con que se suele pintar al bucéfalo de Alejandro. Ni como la ninfa Io (hija infeliz de Inaco) a quien fingen los poetas convertida en vaca, erguida la cerviz, enroscada la cola, y corriendo con acelerado curso*⁷⁴.

En líneas generales se puede decir que lo así expresado en referencia a la representación de afectos y expresiones del alma no deja de ser bastante convencional, fiel a los lugares comunes de la doctrina artística moderna respecto al tema. Como otros autores, recurre, aunque parece que indirectamente, a aquellos principios que provenían de la tradición científica para desarrollar las fisiognomías como indicantes de temperamentos permanentes, tratando no sólo del rostro, sino también de la constitución del resto del cuerpo, y, como ya se ha dicho, sus descripciones no difieren mucho de las ofrecidas por Carducho, lo que tampoco significa forzosamente que las haya extraído de los *Diálogos*, pues muchos de estos principios se habían convertido en tópicos.

Tampoco se limita Palomino a hacer observaciones acerca del semblante en lo concerniente a las perturbaciones del alma *accidentales*. Sus indicaciones se trasladan al resto del cuerpo e incluso ofrece una gramática "postural" que muchas veces es aún deudora de la antigua clasificación por temperamentos. En todo caso, al igual que en su pintura, su interés se centra en el movimiento corporal y en las acciones, considerando que a través del cuerpo se puede ofrecer una gramática gestual que enseñe y transmita a través de las figuras los afectos y movimientos del alma. Sus observaciones acerca de los movimientos y acciones de las extremidades son deudoras de un lenguaje retórico que traslada a sus obras pictóricas, donde las figuras hablan y expresan el asunto representado a través del lenguaje corporal y mucho menos de la expresión facial.

Los diagramas que Charles Le Brun formuló gráficamente en la Academia del Arte de París se dan por primera vez en España en el *Método Suscinto y Compendioso* de Matías de Irala Yuso⁷⁵, hermano lego de la orden de San Francisco de Paula de Madrid y artista polifacético cuya personalidad y obra han sido abordadas por Bonet Correa⁷⁶, quien le ha señalado, especialmente, como un transmisor y divulgador del repertorio ornamental y contenido iconológico del barroco tardío en España durante la primera mitad del siglo XVIII.

El *Método Suscinto y Compendioso* no es un tratado doctrinal sino una obra de carácter similar a los *Principios* de García Hidalgo, una compilación de reglas que en cierta medida continúa con la tradición de las citadas cartillas de Ribera, Villafranca o Salvador Gómez y



Fig. 2. M. de Irala: *Método Suscinto...* (1739).

en la que se recogen modelos de otros autores que Irala adapta a su propia concepción y estilo creando una heterogénea colección de grabados pedagógicos, en la que se ofrece un amplio vocabulario visual para el artista. Incluye láminas dedicadas a la simetría, proporciones, perspectiva, ornamentación, arquitectura, zoología y anatomía, inspiradas en autores que él mismo cita en el título de su obra como Juan de Arfe, Pierre Le Pautre y José de Ribera, aunque en sus estampas, como ha destacado el mismo Bonet⁷⁷, es perceptible la presencia de obras como las de Jean Cousin, Claude III Audran, Andrea Pozzo o Charles Le Brun.

De entre las láminas que constituyen el *Método*, dos están dedicadas a la expresión siguiendo los modelos establecidos por el académico francés.

Ya se ha destacado la importancia que la obra de Le Brun supuso en lo concerniente a la representación de las pasiones del alma. Los modelos artísticos que acompañaban a sus conferencias ofrecían una considerable gama de lenguajes visuales, un vocabulario que demostraba que las pasiones podían ser susceptibles de expresión diferenciada por medio de la representación visual. La

gran repercusión de su "método" provocó el que se prepararan -con carácter póstumo, como va referido- varias ediciones de su obra. En 1696 Sebastian Le Clerc grabó por primera vez los dibujos que el pintor había utilizado como apoyatura visual a lo expuesto en sus conferencias de 1668. Un extracto del texto fue publicado por Henri Testelin en *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture* en 1696, aunque la primera edición del texto completo fue la de Bernard Picard en *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'expression générale et particulière*, en 1698.

Creemos que Irala se sirvió de *Expressions des passions de l'ame*, edición preparada por Jean Audran en 1727, para la elaboración de sus láminas dedicadas a los afectos, ya que en una de ellas (fig. 2) sigue especialmente el orden establecido en la obra de Audran, mostrando las cabezas de expresión ordenadas de las pasiones más moderadas a las más violentas, de las alteraciones del rostro más sutiles a las deformaciones más fuertes. Se reconocen, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, los diagramas que Le Brun formuló sobre la atención, la admiración con sorpresa, la veneración, el éxta-



Fig. 3. Charles Le Brun: Atención, admiración, admiración con sorpresa, veneración Ed. Jean Audran (1727).



Fig. 4. Charles Le Brun: Extasis, deseo, ánimo tranquilo, risa. Ed. Jean Audran (1727).

sis, el deseo, el ánimo tranquilo, la risa, el dolor agudo, el dolor corporal simple, la tristeza, la muerte, la compasión, el desprecio u odio, el horror el terror, el cólera, el odio o celos y la desesperación (figs. 3 a 7). Irala solapó los modelos del francés en una sola lámina incluyendo en bordes y márgenes otros de diversa procedencia. Bonet⁷⁸ ha señalado ya la incorporación de modelos de tipo rubensiano, flamenco y veneciano, aunque también es perceptible la inclusión de otros que parecen devenir de los estudios antropológicos de Alberto Dürero, y rostros grotescos imbricados con cabezas que muestran diferentes estadios de la vida: la niñez, la juventud y la vejez.

La otra lámina dedicada a los afectos incluye solamente la expresión de los ojos correspondiente a diversas pasiones del alma. Cada ojo aparece con su compañero –algo que ya había reivindicado García Hidalgo-, acompañados de las cejas, que subrayan su valor expresivo (fig. 8), y con la anotación correspondiente a la pasión del alma que significan. Irala imbrica unos modelos con otros, representando fragmentariamente algunos de los que aparecían en su lámina de rostros enteros y otros que no estaban en ella, incorporando además perfiles y ojos sueltos, entre los que se reconocen varios de los representados por Ribera en una de las estampas de su inconcluso manual de enseñanza (fig. 9).

No procede cuestionar aquí la validez de los preceptos elaborados por Charles Le Brun. Lo cierto es que el acompañar a las descripciones de los diferentes estados anímicos de una representación visual –hasta entonces se había hecho de un modo estrictamente verbal-, supuso un gran cambio. Y si bien sus observaciones tenían un carácter científico y su finalidad última era la institucionalización de un código de expresiones, como se ha dicho, su obra supuso para muchos la solución a un problema principal y estrictamente de ejecución. Es de esta manera cómo lo presenta y traduce Irala, cómo una solución con aplicación práctica inmediata, cómo un repertorio de modelos.

Pasarán bastantes años desde la publicación del *Método suscito* hasta que aparezcan las siguientes fisiognomías, de Rejón de Silva y Arce y Cacho, pero es la obra de Irala la que marca de alguna manera lo que será una preocupación constante durante el siglo XVIII por la expresión en la teoría artística española, y ejemplo de ello son las obras de dos autores anteriores a éstos: Gregorio Mayans y Sisçar y Antonio Rafael Mengs.

Es ineludible que el tema interesó más a nuestros estetas y teóricos durante el siglo XVIII que en otros momentos anteriores, o, en todo caso, es ahora cuando más presencia toma en la teoría artística y en las disquisiciones estéticas, lo que no deja de sorprender, teniendo en cuenta los postulados estéticos del momento.

La evolución de los “estilos” afecta a los criterios

representativos, pero continúa interesando la traducción de la interioridad del hombre y por lo tanto la traducción y la representación de las pasiones, así que, durante el siglo XVIII, además de destacar las posibilidades expresivas de la pintura, también se quiere determinar su realización, lo que se traduce en ocasiones en una articulación de tipos y emociones en el plano teórico, con el fin de desarrollar una semiosis expresiva, mientras que el ideal gira entorno a la Belleza.

No hay que olvidar que es el momento del academismo clasicista, pues aunque la Academia de San Fernando de Madrid comenzó a funcionar formalmente a partir de 1757, con la publicación de sus estatutos definitivos, puede decirse que entre 1730 y 1790 se desarrolla plenamente el modelo académico ilustrado en Madrid, desde donde se intentan marcar unos parámetros para instituir como norma la belleza ideal, lo que incluye también la búsqueda de movimientos y expresiones que la produzcan⁷⁹.

Ahora bien, se entiende que toda deformidad (expresiva) quedaría excluida de un arte idealizado, por lo tanto la articulación de tipos tendría que convertirse en algo obligatoriamente restrictivo. Los nuevos postulados estéticos, que alcanzan concreción en el pensamiento de Antonio Rafael Mengs, no son asimilados por todos los autores y se incurre en la utópica fusión de la búsqueda de la belleza ideal y la articulación de tipos y emociones.

La representación de determinadas expresiones y afectos del alma repercutía también en uno de los principios estéticos básicos del Neoclasicismo, la moderación, por eso existe un principio común que es el evitar la traducción de expresiones violentas o exageradas. Pero el deseo de articular tipologías termina por exceder esa moderación, y, el problema, como se señalará más adelante, pudiera estar en las fuentes a que se recurre para desarrollar el tema, por falta de una gramática exclusiva respecto a la materia.

Hay unidad en lo referente a algunos principios estéticos básicos y una preocupación por determinados aspectos como la adecuación de las expresiones al tema que se quiere representar, que no suponen nada nuevo con respecto a lo ya visto en Carducho y Palomino porque son principios que derivan de la teoría renacentista del arte, pero por la misma diversidad de los escritos, no hay un pensamiento unitario sobre el tema.

En 1776 se le encargó a Gregorio Mayans y Sisçar un discurso para recitar en la Junta Pública de distribución de premios de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, después de que en 1774 fuese nombrado Académico de Honor. El discurso resultó ser demasiado extenso, y en la Academia se le pidió que acotase su redacción y supliera algunas faltas, incluyendo algo sobre escultura o arquitectura para su publicación. Sin embargo el texto no se llegó a retocar, quedando inédito

Douleur aigue

10

Douleur corporelle simple

11



la Tristesse

12

le Pleurer

13



Fig. 5. Charles Le Brun: Dolor agudo, dolor corporal simple, tristeza, muerte. Ed. Jean Audran (1727).

la Compassion

14



le Mepris

15



l'Horreur

16



l'Effroy

17



Fig. 6. Charles Le Brun: *Compassión, desprecio-odio, horror, terror*. Ed. Jean Audran (1727).

la Colere

18



Haine ou Jalousie

19



le

Desespoir

20



1



Fig. 7. Charles Le Brun: Cólera, odio-celos, desesperación. Ed. Jean Audran (1727).

hasta que un familiar suyo lo publicó ya en 1854 bajo el título *Arte de Pintar*⁸⁰.

Por la extensión y los temas que abarca, el trabajo de Mayans se aleja de su carácter de discurso para convertirse especialmente en una obra pedagógica donde se mezcla la erudición con las reglas sobre la pintura. Bien puede considerarse un tratado sobre estética y teoría del arte en el que se refleja la lectura de diferentes textos españoles, como los de Carducho, Pacheco, Palomino o Sigüenza, además de Céspedes, Jáuregui, Juan de Arfe, o autores extranjeros como Alberti, Dolce, Leonardo, y clásicos como Cicerón, Quintiliano, Horacio, Plinio y Aristóteles⁸¹.

Por lo que respecta a la materia que nos ocupa, las lecturas de Carducho y Palomino, en lo español, así como las de Alberti y Leonardo, le debieron servir para abordar el tema y estructurar de alguna manera su discurso teórico, por lo que muchos aspectos presentes en su trabajo ya han sido abordados al referirnos a otros autores.

En el capítulo XIX considera a la fisonomía como una de las artes de las que se sirve la pintura, junto a otras principales como la física, la óptica, la geometría o la arquitectura, y aquí no falta la cita obligada a la obra de della Porta, aunque éste no suponga para él ninguna autoridad, ya que estima que trató el tema *ingeniosa pero vanamente*, sintiéndose más conforme con lo expuesto por Galucci Salodiano⁸².

En el capítulo V señala que, *lo más dificultoso de expresar en las figuras son los afectos del ánimo, y mucho más que los afectos las costumbres que nacen de ellos*; y recurriendo a Plinio, como antes Alberti o Palomino, señala a Aristides tebano como el primero que pintó el ánimo y las perturbaciones.

Recoge las mismas observaciones que hiciera Palomino sobre la dificultad de la diferenciación entre la risa y el llanto⁸³, aunque se sirve para ello del *Schilderboek* (Alkmar 1604) de Karel Van Mander (1548- 1606), quien a su vez lo debió recoger del italiano, ya que, según Schlosser⁸⁴, éste conocía los textos de Alberti y se servía de ellos en ocasiones.

De acuerdo con su filosofía del arte, el interés constitutivo humano de Mayans no queda reducido al aspecto orgánico o estructural, sino que abarca la diversidad que implica la capacidad afectiva. Así, en el capítulo III dedicado a la "Pintura del hombre" establece una precisa semiología fisionómica en donde frente, ojos, orejas, boca y labios, son indicios de diferentes afectos según su posición. Considera a la frente *la puerta del alma*, ya que estando natural *manifiesta la serenidad del ánimo; muy despejada, la desvergüenza; arrugada, la ferocidad; opaca, la tristeza*. Pero, al igual que Leonardo escribió en su Tratado, califica a los ojos como ventanas del alma, por ser los que más descubren sus secretos⁸⁵.

Como ya han apuntado León Tello y Virginia Sanz⁸⁶, la determinación del valor significativo de los ojos en

Mayans responde a observaciones triviales, considerando que *si están levantados por costumbre o de propósito, indican engreimiento o soberbia; vueltos a otra parte, negación, hastío, disimulo y menosprecio...*

Señala también como distintivos o indicios de diferentes afectos a las orejas la boca, los labios y la nariz, y aconseja a los aprendices de la pintura que se adiestren en su diseño tanto por su valor comunicativo como para la caracterización individualizada, consciente de la dificultad que supone la variación de los rostros. Y pese a considerar que la vida interior se refleja especialmente en la cabeza, admite que también se expresa a través del concurso de todos sus miembros. Ofrece de este modo observaciones acerca del diseño y posiciones del resto del cuerpo, pero al igual que ocurría con los ojos, son interpretadas de forma muy generalizada. Consciente de que los impulsos afectivos tienen una exteriorización dinámica propia, considera que el movimiento corporal presta vigor y fuerza a la imagen, aunque indica que no han de tener mucha violencia y han de ser adecuados a la configuración, edad y sexo, en consonancia con el pensamiento de Alberti y Leonardo.

El capítulo V es el que mejor expresa el pensamiento de Mayans respecto al tema. Aquí la conveniencia (decoro), en el sentido de Horacio y Alberti, está subrayada con insistencia. Y dado su espíritu neoclásico, no se elude el tema de la legitimidad de la representación de cualquier tipo de movimiento anímico, advirtiendo que para deleitar no es necesario mostrar imágenes horribles, aunque era consciente de que se puede corregir, si el pintor ha sabido traducirlos bien *fuera de que la pintura es una historia muda, que debe copiar lo bueno y no omitir lo malo expresado con decoro*.

Entre sus recomendaciones para representar los afectos del ánimo están la observación del natural, y el estudio de las descripciones que hacen de ellos los escritores sagrados y los principales poetas y filósofos morales, como Homero, Aristóteles, Virgilio y Ovidio, además del estudio de pinturas esculturas y láminas de los más excelentes pintores y grabadores. Y señala como conveniente para la expresión de los afectos la conferencia de Le Brun impresa y grabada por Picard en 1713.

Mucho más rico se nos presenta el pensamiento de Antonio Rafael Mengs (1728-1779) respecto al tema. Sus reflexiones sobre la Belleza y el Gusto, al parecer escritas a instancias de su amigo Winckelmann, con el que los críticos señalan un constante intercambio de ideas, fueron publicadas como anónimas por primera vez en Zurich en 1762. Su pensamiento está ligado de hecho al de Winckelmann, y considerando la Belleza desde un punto de vista platónico, juzga que la perfección en ella no se encuentra en la naturaleza sino que se adquiere a partir de una observación selectiva de ésta, y así, el arte,

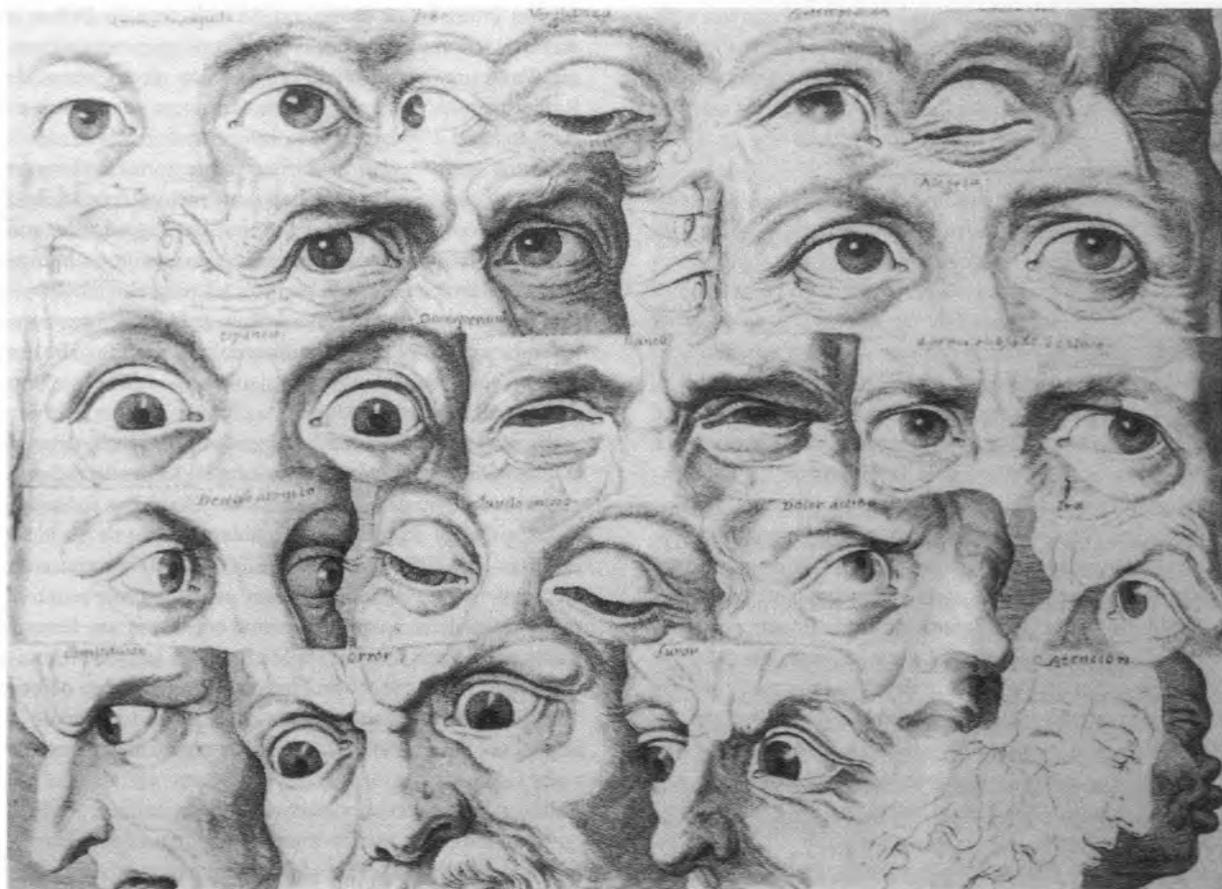


Fig. 8. M. de Irala: *Método Suscinto...* (1739).

como operación de puro discernimiento intelectual, puede y debe superar a aquélla.

Sus ideales artísticos, que apostaban por un marcado clasicismo, tuvieron una gran repercusión en España debido a su presencia en la Real Academia de San Fernando en calidad de Directo Honorario, donde impuso una pedagogía artística basada en un rígido sistema⁸⁷. Sus escritos, publicados en 1780 por José Nicolás de Azara⁸⁸, le revistieron de gran autoridad como teórico. En ellos concede significativa importancia a la expresión como valor de la pintura, y aunque en sus planteamientos doctrinales no entra el formular tipologías sí aborda los problemas estéticos que comporta la expresividad, si bien todos sus juicios se emiten a través de la admiración que sentía por Rafael en este aspecto.

Establece una interesante distinción entre pasiones interiores y exteriores: las interiores son las que *se deben expresar por las partes pequeñas y miembros más ligeros, como por ejemplo los ojos, la frente, la nariz, la boca, el dedo, y todas las extremidades las cuales reside*

*el primer movimiento de todas las pasiones; pues el exceso de ellas no admite moderación; y quando mueven todo el cuerpo las llamo exteriores*⁸⁹.

En consonancia con el ideal neoclásico de moderación, considera que los griegos, que perseguían la belleza como objetivo principal, se contentaban tomando de la verdad solamente la expresión, y que por ello se halla la belleza en todas sus obras, *porque no hay expresión por fuerte que sea que deba obscurecerla*⁹⁰. Y añade que *los antiguos griegos preferían la Belleza a la Expresión, de modo que procuraban no afejar las formas con las alteraciones que precisamente causa la expresión fuerte de los afectos*⁹¹.

En una primera lectura estas apreciaciones puedan parecer contradictorias, pero el pensamiento de Mengs en lo referente a la expresión es siempre coherente. La belleza, advierte, no debe ser alterada por las expresiones violentas de los afectos, recomendando así la contención y la moderación. De esto nace su admiración por Rafael, del que dice que *se ve en sus cuadros variedad de cosas*

*sin contradicción: pasiones violentas sin afectación y sin baxeza, para él, los otros pintores fuera de Rafael no han sabido hallar los justos movimientos que el alma produce en el cuerpo; ni han considerado que todo extremo es vicioso, y que toda acción llevada al extremo es de un hombre sin juicio*⁹².

Si Rafael es el más sublime de los maestros es precisamente por la expresión, que es la causa de la belleza de sus obras: su mérito reside en que su plasmación o representación de expresiones corresponde a un proceso intelectual, o si se quiere selectivo, que al alejarse de la sola observación de la naturaleza concede a sus obras la dignidad necesaria para ser considerada sublime.

Describe ese proceso de selección del maestro de Urbino en lo tocante a la representación de emociones específicas. Rafael, dice, veía la expresión en los antiguos y en la naturaleza tomando de aquéllos las formas principales, escogiendo muchas veces del natural las que se acercaban más a las estatuas griegas, y después examinaba la expresión de cada miembro particular adecuándola a la del semblante. Importa señalar que para Mengs la representación de las expresiones no debe ser una cosa aprendida o copiada de otros, porque *el espíritu precede a las acciones: y así el que no haya imaginado bien la cosa no la podrá pintar; y si lo consigue por estudio y artificio aprendido de otros, pintará un cuerpo sin alma, y nunca hará en el ánimo de los espectadores aquella impresión que es necesaria para calentar su imaginación al tiempo de representar la acción que se desea*⁹³.

La perfección de la expresión consiste para él en que en un cuadro de historia, por ejemplo, *el sujeto airado, alegre o melancólico, ó agitado de cualquiera otra pasión se exprese de manera, que no pueda significar otra cosa; y que la signifique precisamente en aquel estado y medida de afecto que pide el asunto: de suerte que la historia se entienda por las figuras, y no haya necesidad de explicar las figuras por la historia*⁹⁴. En este mismo sentido estima a Rafael, porque no es sólo expresivo en cada figura, sino que además en sus obras el todo de la historia, sus episodios, corresponden igualmente a la pasión de la figura principal.

El germen de la admiración por Rafael se encuentra ya en Giovanni Bellori. Considerado el predecesor de Winckelmann, este importante historiógrafo del siglo XVII influyó sobre las opiniones de la época siguiente hasta bien entrado el siglo XVIII⁹⁵. En su *Descrizione delle imagini dipinti da Raffaello d'Urbino nelle camere del palazzo vaticano* (Roma 1695), Bellori concede una gran atención, en relación con la teoría artística del clasicismo, a la categoría de la expresión, a la invención y a la gracia⁹⁶. Debido a la gran repercusión de sus obras, la más importante las *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (Roma 1672), no es de extrañar que, ya antes de

Mengs y tras haber recomendado la lectura de Bellori y de otros autores sobre obras y vidas de pintores eminentes, Palomino se refiera a la ejecución de las obras de Rafael para el Vaticano en estos términos: *con tal expresión, belleza e inventiva, que son oráculos del estudio, y asuntos a la admiración*⁹⁷. Expresión, Belleza e Invención, son términos manejados a menudo por Mengs, pero que conceptualmente difieren del significado que podría darle Palomino. Expresión e invención en Mengs se convierten en adjetivos recurrentes para elogiar la pintura del maestro de Urbino, no tanto la belleza, pues consideraba que en el pintor italiano sólo se manifestaba en la expresión, lo que indica el mismo origen para este tipo de formulación admirativa de la obra de Rafael: Bellori.

También la Academia francesa, por lo que le debe al italiano como uno de los formuladores del academicismo clasicista, sigue en sus postulados básicos a Bellori y alaba a Rafael como uno de los exponentes de su ideal estético. En 1708 Roger de Piles (1635-1709), expuso en su *Cours de peintre par principes un Balance de peintres* que a pesar de su sabor académico constituía una tentativa de considerar seriamente la crítica de arte en el sentido propio de la época, de basarla en reglas fijas, objetivas como ha señalado Schlosser⁹⁸. Y aquí concedió a Rafael la puntuación más alta, en lo general, y en lo referente a la expresión, en particular, por encima de Poussin o Le Brun. Sobra decir que Rafael se convirtió en un modelo académico internacionalmente aceptado⁹⁹.

Mengs llama *estilo significante o expresivo* al que tiene a la expresión como fin principal, y distingue en la composición dos maneras; una expresiva, y otra que busca sólo el efecto. A la expresiva correspondería la pintura de Rafael, pero también la de Poussin, del que dice fue excelente en la expresión de figuras ordinarias y de carácter bajo y violento, y también la de Domenichino, que *tenía mucha expresión y diseño, aunque de éste advierte que en todas sus cabezas hay una expresión; pero no se puede determinar de que especie; á no ser un ayre que ponía a todas, viniere ó no viniere al caso: de modo que es más un carácter o gesto que una expresión*¹⁰⁰.

Resulta curiosa la distinción que establece entre carácter o gesto y expresión. Se entiende que expresión es tan sólo aquella que se adecua al tema y lo significa.

De la misma manera se expresará Azara en su comentario al Tratado de la Belleza del alemán, al considerar que expresión es *el arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones que pide la composición*¹⁰¹. Azara concede un significado amplio al término, considerando que todas las partes que componen el cuadro son susceptibles de expresión y todo debe contribuir a la belleza. Por eso promulga una especie de selección de temas donde el pintor ha de saber escoger, y entiende que la selección se debe realizar también en lo referente

al modelo que se desea representar, porque *si la pasión que se quiere representar es muy violenta, y copia materialmente algún modelo ordinario, hará una cosa afectada y fea que moviendo demasiado las fibras de los sentidos, causará pena en vez de placer*¹⁰². Es este otro rasgo característico del pensamiento de Azara, una postura sensualista donde prima la búsqueda de impresiones sensoriales agradables. Por este mismo motivo no aprueba el naturalismo del barroco, cuando escribe que *entre los modernos (preciso es confesarlo) se ha introducido una secta de pintores y de aficionados, que no tienen por expresión verdadera todo lo que no sea solemne contorsión, y así hacen poca expresión con gran aparato y muchos medios, observando además que es más fácil reparar en movimientos groseros de una persona apasionada que pone en convulsión todos sus miembros, o la sangre que vierte a borbotones un herido, o la fealdad de un cadáver, pues considera que para esto se pide poquísimos talento e instrucción, que descubrir los resortes del alma, el sorprenderla por así decirlo en sus secretos escondrijos y saber expresarlos exteriormente, sin alterar la belleza de las formas, lo que para él requiere mucha más atención y más filosofía*¹⁰³.

Es obvio, como muestra Azara, que es más fácil la representación de emociones más fuertes o violentas que la de aquellas apreciaciones sutiles propias de movimientos interiores más complejos; sin embargo, se muestra radical en sus juicios, y su proclama contra el naturalismo parece corresponder más a una actitud visceral que a la expresada por motivo de una postura estético-filosófica concreta. Su pensamiento parte de Mengs, pero en éste la crítica al naturalismo es consecuente con sus premisas estéticas. Mengs no podía apreciar el naturalismo porque consideraba que la copia de la naturaleza y de los seres de la realidad sensible eran imperfectos, promulgando así, desde su platonismo, la búsqueda de un conocimiento ideal capaz de corregir los defectos de la naturaleza, que el pintor debía objetivar en sus obras. Azara se aleja del idealismo de Mengs. Sus juicios se sustentan principalmente en dos criterios, el deleite sensorial y la moderación; y como algo inherente al principio de moderación de cuño albertiano está el sentido de adecuación o propiedad, que el italiano refiriere a la conveniencia de la representación de las emociones según la condición del personaje, aunque en éste se concretaba en la distinción entre sacros o no sacros y en la diferenciación según su edad¹⁰⁴. Azara se pronuncia con un cierto tono clasista no exento de las consideraciones morales de la época, indicando que *un héroe no se apasiona como un ganapan o esportillero*¹⁰⁵.

Desde su clasicismo, Azara admira el arte griego y estima a los maestros atenienses, incluso al Helenismo. Destaca el grupo de Niobe como paradigma de cómo los griegos supieron hacer visibles las situaciones violentas



Fig. 9. José de Ribera: Estudio de ojos (1622).

sin alterar ni afean los objetos, y hace referencia al Laocoonte, cuya atormentada situación supieron sus autores *variarla y expresarla de manera, que al mismo tiempo que su vista imprime la más profunda idea de dolor, no se halla gesto ni convulsión que destruya la belleza de sus formas*¹⁰⁶. Por el contrario, Mengs, a pesar de considerarlo en una ocasión el más insigne de los monumentos, lo incluye en lo que el denomina el “género alterado”, explicando que en él *dominan las líneas convexas, y las formas son angulares, tanto en las entradas como en las salidas, por cuyo medio se muestra la alteración que hay en su expresión*¹⁰⁷. Hay quien ha apreciado que Azara se aproxima a Lessing interpretándolo desde un contexto estético, y no como Winckelmann apreciándolo como modelo heroico por su actitud moral; así alejándose de la rigidez de los conceptos académicos de Mengs mantendría una postura más sensualista en consonancia con la pauta evolutiva de las ideas estéticas de finales del siglo XVIII¹⁰⁸.

Unos años después de la publicación de Azara se imprime en Segovia el tratado versificado del murciano Diego Antonio Rejón de Silva, con el título *La pintura, poema didáctico en tres cantos*¹⁰⁹.

Sólo existe en España una obra de carácter semejante, el Poema de la Pintura que escribió Pablo de Céspedes en 1608 y del cual solamente se conservan fragmentos sueltos. Entre otras cosas, fue éste el motivo que movió a Rejón de Silva a escribir el suyo —así lo refiere en el prólogo de su obra—, animado también por la lectura que hizo de los de Watelet, Le Mierre, Du Fresnoy y Mairs.

En el prólogo explica también la finalidad de su trabajo: *tratar con el mayor método que me ha sido posible los preceptos del Arte siguiendo el orden con que le empieza a aprender un joven hasta llegar al sumo grado de perfección*¹¹⁰, indicando que lo esencial del tratado no es suyo sino tomado de los escritos de Leonardo, Alberti, Carducho y otras obras extranjeras.

Incluye en el primer canto dedicado al dibujo la explicación de las principales pasiones y afectos del ánimo, que *son cosas que expresa la pintura por medio de los diferentes lineamientos del rostro, que es puramente el diseño*. La importancia concedida al dibujo es una constante en toda su obra y, por lo que respecta a la representación de afectos diferentes, expresa claramente que la habilidad en él es fundamental para hacer perceptibles las diferentes mutaciones del rostro:

*En cada edad el hombre es diferente,
Y en cada situación en que se halle:
O ya pesar acerbo le atormente,
O ya gozoso esté, que aunque más calle,
Lo demuestran sus ojos vivamente,
O ya lleno de enojo, ira, venganza;
Zelos desconfianza,
O ya tranquilo el ánimo y sereno
Recibe mutaciones muy sensibles,
Las cuales un pintor de ciencia lleno
Con el dibujo hará muy perceptibles¹¹¹.*

Insiste también en la necesidad del estudio de las diferentes pasiones, y de cómo el rostro se altera expresándose, a la vez que ofrece algunas nociones un tanto generalizadas para representar el dolor, la furibunda saña, y la risa y el llanto. No confiere mayor desarrollo al tema al ser consciente de la dificultad de la descripción verbal y porque resulta materia intrincada que, *no es para explicarla pictóricamente en verso*. Remite así al capítulo de Palomino, aunque le parece útil traducir las disertaciones de Watelet sobre los diferentes grados de las pasiones, tanto por lo arduo de la materia como por lo importante y preciso que resulta para los “profesores”, si bien advierte que puede parecer demasiado filosófica¹¹².

El poema didáctico de Claude Henri Watelet, fue publicado por primera vez en París en 1760 bajo el título *L'Art de Peindre, Poème avec des réflexions sur les différents parties de la peinture*, pero pronto fue traducido a varios idiomas y bastante leído. Schlosser lo ha destacado como ejemplo de pervivencia de las diferentes fórmulas de la teoría artística italiana, desde el “dibujo” a la “invención”¹¹³.

Según la traducción de Rejón, se establece una distinción entre diferentes tipos de pasiones, como la pena, la alegría y el amor, se explican sus causas, se dividen en grados y se describen los movimientos del cuerpo y las diferentes expresiones que producen. Las observaciones de los efectos son algo triviales siendo lo más destacado el interés filosófico por descubrir las alteraciones que las diferentes pasiones ocasionan. Parece sin embargo significativo que crea apropiado el murciano avisar que *en las sociedades cultas no existe el uso de demostrar exteriormente todos los grados de las pasiones*¹¹⁴, antes de dar

paso a la disertación de Watelet, y censura así el poema del francés, al dejar de ofrecer las descripciones de las expresiones correspondientes al amor en sus diferentes grados porque, a su parecer, *al seguir explicando sus progresos, me advertiría la misma naturaleza, cubriéndose con un misterioso velo, que en las artes debe hacer la reserva y cautela el mismo oficio que hace el pudor en el amor*¹¹⁵.

Rejón se muestra a favor de la observación de la naturaleza, considerando que ayuda al pintor a plasmar mediante la expresión las pasiones internas:

*Así, pues, quien al templo deseado
De la Fama llegar pretende en breve,
Con atención no poca,
Y nunca de su ciencia confiado,
En la naturaleza estudiar debe;
Notando de los hombres el semblante,
Índice involuntario
Del corazón, y no menos constante;
Y verá el modo vario
Con que se altera el rostro de un zeloso,
Del que queda espantado,
Del alegre y risueño, ó deseoso,
Del que está temeroso,
Del compasivo, triste ó enojado¹¹⁶.*

De igual modo recomienda la observación de obras de otros autores, en especial la pintura de Rafael, a quien dedica varios elogios versificados por su destreza para representar las alteraciones del rostro bajo el influjo de diferentes pasiones. Este énfasis admirativo por el de Urbino bien pudiera estar condicionado por la lectura de Mengs, aunque sus postulados estéticos divergen un tanto.

Rejón, a diferencia de Mengs, considera oportuna la imitación de la naturaleza y el arte. Sobre la supremacía de la expresión ideal, opina que pudiera tener aplicación en los cuadros sobre Jesucristo, la Virgen y los ángeles, pero en los asuntos históricos le resulta obligada la individualización y justifica el naturalismo, exaltando a los artistas españoles por lo ejemplar de sus obras¹¹⁷. *No se debe copiar el natural –dice- con aquellos defectos de que comúnmente vemos abunda la mayor parte de los hombres, tanto en las facciones del rostro, como en el talle y miembros, porque sería únicamente ocuparse de imitar vicios de la naturaleza; pero tampoco se debe dar el Pintor á todas las figuras de un asunto histórico aquella belleza ideal en sus formas, que inventaron los antiguos para representar Deydades*¹¹⁸.

Y aunque su espíritu es evidentemente neoclásico, en sus juicios no se muestra tan radical como otros autores coetáneos, ni se opone al naturalismo, ni lo considera inferior al idealismo. Sí coincide con Mengs cuando

declara que no ha de haber en un cuadro una cabeza cuyo gesto no explique la relación que tiene con el caso que se pinta. Por lo demás, considera necesaria la variedad en las figuras en lo referente a edad, sexo y acción, y la adecuación de la expresión al sujeto según los mismos preceptos.

También en 1786 se editaron en Pamplona las *Conversaciones sobre la escultura* de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (1739-1795). Es libro que contiene principios tanto formales como teóricos, concebido a modo de conversaciones entre un padre y un hijo, con un arranque de carácter especulativo que da paso a los aspectos más técnicos. Su carácter esencialmente didáctico enlaza con las obras de Mayans y Rejon de Silva.

Arce conocía los escritos de Pacheco, Carducho, Juan de Butrón, y cita a Juan de Arfe, Pablo de Céspedes, Interián de Ayala, Caramuel, Pomponio Gaurico, Lomazzo, Leonardo, Alberti, Bellori, Cesare Ripa y Vasari, entre otros. León Tello y Virginia Sanz¹¹⁹ recalcan que aunque se ha insistido en que su fuente más directa es aquí Palomino, también es perceptible la presencia de Mengs y los comentarios de Azara; pero no hay duda de que el texto se enriqueció con otras lecturas.

Expresión o afecto es para el autor *la que hace avivar el rostro con lo bien especulado de sus extremos, haciendo que demuestre el acto que representa con la mayor vivacidad, formando el Artífice en su mente con perfección el papel de aquel mismo acto, y que se revista de sus afectos*¹²⁰, una observación en la que desliza ya dos de los fundamentos de su pensamiento respecto al tema. Considera, así, que se ha de atender no sólo al rostro sino también al total del cuerpo, que debe significar el acto correspondiente al afecto a representar, entendiendo, además, que el artífice ha de formar y percibir en su mente la imagen completa. Y, al margen de aquellos preceptos que pueden ser enseñados o aprendidos, es consciente de que hay factores para la creación no sujetos a regla: *Para la expresión necesita el profesor muchas cosas y algunas no se pueden enseñar, es preciso que el que trabaja la estatua no solo se revista de aquellas pasiones o afectos que va a representar, sino que atienda mucho a la propiedad, pues si no tiene presente el principio del fundamento, que es el carácter del personaje, será defecto notable*¹²¹. En otro lado insiste: *yo no te puedo enseñar que expreses los afectos del alma, si tu allá en tu mente no lo percibes de modo que lo puedas significar*, y advierte, siguiendo a Mengs¹²² y Azara¹²³, *llevando por delante que toda expresión debe nacer de la verdad*¹²⁴.

Las advertencias de Arce parten del comentario de Azara al *Tratado de la belleza* de Mengs, sirviéndose del capítulo XI, "De la expresión", para elaborar su Conversación X. Altera desde luego el orden expositivo pero conserva el sentido y el significado original de los

postulados, señalando que no se debe modificar la belleza de las formas e insistiendo en que la expresión propia no consiste en violentar las figuras. Sin embargo establece una personal y original diferenciación entre expresión o afecto, y pasión, considerando que *la expresión es la representación del objeto, según el carácter de su naturaleza, y la pasión es un movimiento de todo el cuerpo, acompañado de ciertas facciones en el semblante que indiquen espíritu agitado; y la posición de ojos ayuda a distinguir esta diferencia de pasión del alma*¹²⁵.

Pero aparte de estos preceptos y de lo que considera principal *propiedad, coordinación y suavidad de formas*¹²⁶ -problemas estéticos tocantes a la validez de la representación-, establece normas para la realización práctica, que desarrolla en la conversación XX bajo el epígrafe *De fisiognomías*. Y es preciso destacar que, antes de detallar su clasificación, advierte que lo expuesto no es de cosecha propia sino de los mejores filósofos, lo que en verdad tampoco es exacto ya que los contenidos proceden de Carducho. En tal sentido transcribe literalmente las definiciones del florentino sobre los movimientos, acciones y facciones por naturaleza, y otro tanto hace con lo relativo a las acciones y afectos por accidente, aunque elude la descripción de la avaricia, la deshonestidad y la risa, añadiendo otras como el odio, el amor y la esperanza.

Este aspecto de la obra de Arce no concuerda del todo con sus observaciones estéticas respecto a la expresión. No obstante, ese acentuar la significación moral de la obra, tan propio del Neoclasicismo, subyace en la intención con que elimina la descripción de Carducho sobre la deshonestidad, que versa así: *acciones de deshonestidad, descompuestas, puercas, desvergonzadas, nefandas, y infames*¹²⁷. Su sentido del decoro no le debió permitir caer en semejantes divagaciones, y el modo en que aborda el asunto es reflejo de la ambigua posición neoclásica, por un lado presente el formalismo y por el otro la expresión.

Tello y Sanz observaron que la formulación de Arce respecto a la representación de arquetipos caracterológicos transgrede en ocasiones el equilibrio inherente a la figuración neoclásica, indicando que sus observaciones recuerdan a "versiones barrocas de las pasiones"¹²⁸. Ciertamente lo son, en cuanto que están extraídas de Carducho, porque, a pesar de que éste recurrió a Galucci Salodiano y a Lomazzo, selectivo, incorporó aquello que le interesaba a su teoría del arte, en la que sí están presentes los planteamientos doctrinales de la teoría artística barroca.

Mas, si bien se ha reconocido que Arce se excede en sus formulaciones, advirtiendo además que en su producción escultórica se hacen patentes sus ideales estéticos, opuestos a toda exageración que perturbe la armonía formal, ¿debemos seguir considerando que su libro cons-

titye una clara introducción a la semiología neoclásica porque informa sobre la traducción escultórica verificada en su tiempo sobre la melancolía, la malignidad, la envidia...¹²⁹, cuando está utilizando los mismos preceptos que Carducho?

Tras esta aproximación al aparato teórico que configura la mentalidad artística respecto al tema en España,

queda por verificar en qué medida los postulados respecto a la representación de diferentes expresiones y caracteres fueron aplicados en la praxis artística –se diría en principio que en sentido estricto tuvieron escasa materialización-, y en qué medida estas aportaciones de la fisiognomía y la teoría de las pasiones hubo de incidir en la estética.

NOTAS

- ¹ V. I. STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, Cap. VII, pp. 151-181.
- ² Aristóteles en la *Análitica Primera* II, 70b (27), dice que es posible juzgar el carácter de los hombres a través de su apariencia física, considerando que tanto el cuerpo como el alma cambian a la vez en sus afecciones naturales.
- ³ Véase, por ejemplo, cómo al aqueo Tersites, considerado ser despreciable, se le describe feo, cojo, bizco, con la cabeza puntiaguda y la pelambre rara. En ed. de José ALSINA, Madrid, Planeta, 1991, p. 28.
- ⁴ J. RUPERT MARTIN, *Barroco*, Barcelona, Xerait, 1986, p. 69.
- ⁵ L. B. ALBERTI, *Sobre la Pintura*, ed. de Fernando TORRES, Valencia, 1976, p. 130.
- ⁶ STOICHITA, *op. cit.*, 169.
- ⁷ Julius von SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 543.
- ⁸ Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y referencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- ⁹ V. CARDUCHO, *op. cit.*, en ed. de Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, p. 403.
- ¹⁰ V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 30.
- ¹¹ Ya Julián GALLEGU en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 194 dice que: “Ni en la biblioteca de Velázquez ni en ninguna de hombre culto y pintor erudito, puede faltar la Fisionomía de Della Porta, donde la belleza o fealdad de un rostro humano, por su semejanza con los animales, denuncia las cualidades del alma”.
- ¹² J. CARO BAROJA, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, Istmo, 1988, p. 127.
- ¹³ K. GERSTENBERG (*Diego Velázquez*, Munich y Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1957, pp. 221-224. También en “Velázquez als Humanist” en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, p. 212) reconoció así en el Esopo (1639-1641) de Velázquez el tipo bovino que aparecía en la obra de della Porta; y hay que anotar que en la biblioteca del sevillano consta una *De Fisionomía* que F.J. SANCHEZ CANTÓN (“La librería de Velázquez”, *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 380, 383 y 392) identificó con la obra del napolitano.
- ¹⁴ V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 405.
- ¹⁵ J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 224.
- ¹⁶ Pomponio GAURICO, *Sobre la escultura*, ed. de A. CHASTEL y R. KLEIN, Madrid, Akal, 1989, p. 32.
- ¹⁷ V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 405.
- ¹⁸ Recuérdese que tales teorías se remontan a la ciencia y medicina griegas. La variedad de caracteres humanos se restringe a cuatro tipos principales denominados temperamentos: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico que se explican por la mezcla de los cuatro humores o sustancias fluidas existentes en el cuerpo, el predominio de uno de los fluidos daba lugar a un tipo de carácter.
- ¹⁹ J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 91. Con referencia al libro I, capítulo LII de Nettesheim.
- ²⁰ E. PANOFKY, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 88.
- ²¹ V. CARDUCHO, *op. cit.*, Diálogo I, p. 25.
- ²² V. CARDUCHO, *ibid.*, p. 403.
- ²³ M.L. CATURLA, *Documentos en torno a Vicente Carducho*, Madrid, Arte Español, 3ª fás., 1968-1969, pp. 141-231.
- ²⁴ En el capítulo V de su obra. J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 129.
- ²⁵ Caso del sacerdote aragonés Esteban DE PUJASOL que escribe *El sol solo y para todos sol, de la Filosofía sagaz y Anatomía de ingenios*, Barcelona, Pedro de la Caballería, 1637 (de la cual existe edición reciente en la colección Alatar con prólogo de Javier Ruíz, Madrid, 1980). El jesuita J.E. NIEREMBERG con su *Curiosa y oculta filosofía, primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza*, Madrid, 1643. El agustino valenciano Leonardo FERRER *Astronomía curiosa y descripción del mundo superior, y inferior*, Valencia, 1677. Otras obras que abordan el tema son la más

- antigua *Reductorium phisionomie* que escribió un tal Rolando DE LISBOA, hacia 1440, la célebre de Jerónimo CORTÉS, *Libro de Fisonomía natural, y varios secretos de naturaleza*, Madrid, 1598 reeditada en Córdoba en 1601, Alcalá en 1612 y hasta en Madrid en 1746. O *De las transfiguraciones humanas*, Madrid, 1644 de José Antonio GONZÁLEZ DE SALAS. Lo principal sobre obras de fisiognomía en España está recogido por Julio CARO BAROJA (*op. cit., passim.*) quien dice que la preocupación por el tema no pasó aquí de unos límites modestos. Sin embargo cabe apuntar que se siguen localizando aún nuevos textos de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, el *Historia de animales y fisiognomía*, Madrid, 1591 del médico Luis FERNÁNDEZ sacado a la luz por Josette RIANDERE LA ROCHE en "La Physiognomie, miroir de l'âme et du corps: á propos d'un inédit espagnol de 1591", A. REDONDO, *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1990, pp. 51-62, o la fisiognomía del sacerdote aragonés Ambrosio BONDÍA, incluida en su *Citara de Apolo y Parnaso de Aragón*, Zaragoza, D. Dormer, 1650, recientemente abordada por José Enrique LAPLANA GIL, "Un tratado de fisiognomía de 1650", *Revista Scriptura*, Vol. II, 1996, pp. 141- 153.
- 26 También, como refiere Jonathan BROWN (*Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1988, p. 69) porque: "El concepto de decoro, simplemente una regla general de propiedad, se convierte en manos de Pacheco en algo hiperbólico, distorsionado por su ultrasensitiva ortodoxia católica".
- 27 F. PACHECO, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas...*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649. En ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 78.
- 28 J. MARTÍNEZ, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura...*, ed de Valentín Carderera Solano, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1866, p. 88.
- 29 Es la más antigua cartilla impresa conocida de autor español. Consta de 21 estampas realizadas en 1637, que se vendían sueltas. El autor vendió las planchas en 1650 al librero Domingo de Palacio que las incluyó en 1702 en la edición de la *Regla de las cinco ordenes de arquitectura* de Vignola traducida por Patricio Cajés. Cf. SUMMA ARTIS, vol. XXXI, Madrid, 1975, p. 321 y ss.
- 30 En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989. Lino Cabezas explica como esta cartilla, que fue concebida en 1674 bajo el título *Cartilla y fundamentales reglas de pintura por las cuales llegara uno a ser muy ducho pintor*, nunca se llegó a publicar.
- 31 En *Libro de principios para aprender a dibujar sacado por las obras de José de Ribera, llamado (vulgarmente) el españoletto*, edición facsímil editada por Manuel Ruíz Ortega y publicada por la Universidad de Barcelona en 1990, se explica el proceso de elaboración de esta cartilla cuyo principio partió de cinco estampas que Ribera grabó en 1622 y que se consideran el inicio de una cartilla que el autor dejó incompleta. Las estampas fueron impresas por primera vez en Francia en 1650 por Louis Ferdinand y publicadas por Nicolás Langlais. A las cinco originales se le sumaron otras basadas en grabados de Ribera hasta formar un total de 22 láminas. La edición española la realizó el grabador Juan Barcelón y es la correspondiente a la edición facsímil citada.
- 32 Vid. José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, estudio preliminar de A. RODRÍGUEZ MOÑINO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, Instituto de España, 1965.
- 33 Basta tener presente que al igual que el canon artístico grecolatino no era solamente un modelo estético sino una representación ideal de virtudes. La correlación entre las cualidades morales y las corporales sigue estando patente en la iconografía cristiana.
- 34 F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, p. 621.
- 35 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 594.
- 36 PALOMINO, *ibid.*
- 37 Juan DE HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588, p. 91. El autor dedica los capítulos IX y X a la fisiognomía.
- 38 En Romanos, VII, 22-25. [porque me deleito en la Ley de Dios según el hombre interior, pero siento otra ley en mis miembros que repugna a la ley de mi mente y me encadena a la ley del pecado, que está en mis miembros. ¡Desdichado de mí! ¿Quién me librará de este cuerpo de muerte? Gracias a Dios, por Jesucristo nuestro señor... Así, pues, yo mismo, que con la mente sirvo a la ley de Dios, sirvo con la carne a la ley del pecado].
- 39 PALOMINO, *op. cit.*, pp. 597-598.
- 40 A. BONET CORREA, *Figuras modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1989, p. 289.
- 41 BONET CORREA, *ibid.*
- 42 V. CARDUCHO, *op.cit.*, p. 395.
- 43 *Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII siècle*, ed de Alain Merot, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París, 1996, p. 145
- 44 La dependencia de Le Brun con respecto al pensamiento de Descartes es abordada por Henri SOUCHON en "Descartes et Le Brun. Etude comparée de la notion cartésienne des signes extérieurs et la théorie de l'expression de Charles Le Brun", *Les Etudes Philosophiques*, París, 1980.
- 45 BONET CORREA, *op. cit.*, p. 290.
- 46 PALOMINO, *op. cit.*, p. 597.
- 47 En *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 148.
- 48 ALBERTI, *op.cit.*, p. 131: "una cosa muy difícil es variar los movimientos del cuerpo de acuerdo con los infinitos movimientos del ánimo. Además ¿quién creará, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres efigiar unos rostros riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres?".
- 49 PALOMINO, *op. cit.*, p. 598.
- 50 PALOMINO, *ibid.*
- 51 *Ibid.*
- 52 Flavio CAROLI, *Storia della Fisiognomica. Arte e Psicologia da Leonardo a Freud*, Milán ed. Leonardo Arte, 1998, nota 9, pp. 75-76 y p. 114.
- 53 V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 30.

- ⁵⁴ J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 155.
- ⁵⁵ Jean MATHÉ, *Anatomical drawings*, Friburgo-Ginebra, 1978, p. 33.
- ⁵⁶ QUINTILIANO, XI 3, 4: "¿Acaso no pedimos con ellas, no prometemos, llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos, tememos, preguntamos, negamos y mostramos gozo, tristeza, duda, certeza, arrepentimiento, moderación *abundancia*, número y tiempo? Ellas mismas, ¿no incitan, no suplican, no aprueban, no se admiran, no adoran?"
- ⁵⁷ *Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, a favor de los profesores de la pintura, en el pleito con el procurador general de esta corte, sobre pretender éste se hiciese repartimiento de Soldados. Manuscrito Fechado en Madrid, a 8 de Julio de 1677*. Lo reproduce FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, pp. 541-546.
- ⁵⁸ En PALOMINO, *op. cit.*, p. 195.
- ⁵⁹ FERNANDO DE LA FLOR, *La Península Metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva 1999, pp. 308-345.
- ⁶⁰ G. GUTIERREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la horma de la virtud y del trabajo contra los ociosos y otras particulares para las personas de todos los estudios*, Madrid, Pedro Madrugal, 1600, pp. 178-184: "No es poca también la emulación que tienen estas artes con la Retórica, porque si para ser perfectos oradores han de estar diestros y experimentados en el estilo de dezir, grave, mediano, humilde, mixto correspondiendo siempre a la materia que se trata: de una manera en las artes, de otra en las historias, de otra en los razonamientos, acciones, sermones públicos; de una manera en las cosas de prudencia, de otra en las cosas de doctrina: se deven assi mismo demostrar todo género de afectos de ira, misericordia, temor, o amor, y passarlos en los oyentes, para poder persuadir e inclinarlos a lo que se dize: también tiene necesidad de saber todas estas cosas el que ha de ser perfecto artífice de estas artes del dibuxo y las debe guardar con gran puntualidad, pintando a cada figura conforme a lo que representa, de varias maneras y modos: que rústica, que plebeya, que noble, grave, mediana, humilde, honesta, deshonesto, sobervia, (si assí se puede dezir) todo lo que tiene encerrado en los ánimos, con varias y graciosas posturas, sombras y colores, que son de estas artes, como la Retórica, las formas, las figuras, y generos de decir" (en CALVO SERRALLER, *op. cit.*, 1991, pp. 79-80)
- ⁶¹ En la serie de doce lienzos de las historias de San Pablo, pertenecientes a la colección Alburquerque de Madrid, se reconocen fácilmente los gestos de devoción o justicia relativos a las extremidades que Palomino describe en el *Museo...*
- ⁶² En *Les Conferences...*, *op. cit.*, p. 149.
- ⁶³ PALOMINO, *op. cit.*, p. 598.
- ⁶⁴ CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 405-406.
- ⁶⁵ PALOMINO, *op. cit.*, p. 109.
- ⁶⁶ ALBERTI, *op. cit.*, p. 131.
- ⁶⁷ PALOMINO, *op. cit.*, p. 110.
- ⁶⁸ Leonardo da VINCI, *Tratado de Pintura*, Madrid, ed. Akal, 1995, p. 49.
- ⁶⁹ ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- ⁷⁰ Leonardo da VINCI, *op. cit.*, p. 402.
- ⁷¹ PALOMINO, *op. cit.*, p. 110.
- ⁷² PALOMINO, *ibid.*, p. 643.
- ⁷³ ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- ⁷⁴ PALOMINO, *op. cit.*, p. 642, y en ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- ⁷⁵ Matías de IRALA YUSO, *Método Suscinto y Compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de la arquitectura, adornada con reglas útiles a base de obras de Arfe, Potre y Rivera y varios autores*, Madrid, 1730.
- ⁷⁶ Vid. ANTONIO BONET CORREA, *Fray Matías de Irala, grabador madrileño*, Aula de Cultura 17, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1979; y en *op. cit.*, pp. 252-308.
- ⁷⁷ BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes...*, p. 286.
- ⁷⁸ BONET CORREA, *ibid.*, p. 290.
- ⁷⁹ Vid. Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de las mentalidades artísticas en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, y Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología en la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1741-1800)*, 2 vols., Madrid, 1988.
- ⁸⁰ F. J. LEÓN TELLO y M. M. V. SANZ SANZ, *Tratados Neoclásicos de Pintura y Escultura*, Madrid, 1980, p. 151.
- ⁸¹ *Ibid.*
- ⁸² Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Arte de Pintar*, Valencia, Riús, 1854. Ed. A. León, Madrid, 1996, cap XIX.
- ⁸³ G. MAYANS Y SISCAR, *op. cit.*, cap. III.
- ⁸⁴ SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 311 y ss.
- ⁸⁵ Cf. LEONARDO, *op. cit.*, p. 51.
- ⁸⁶ TELLO y SANZ, *op. cit.*, p. 155.
- ⁸⁷ Vid. Mercedes ÁGUEDA, "Mens y la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Actas del Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Vol. II, Oviedo, 1983, pp. 445-476.
- ⁸⁸ José Nicolás AZARA, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la orden de Carlos III. Del consejo de S.M en el de Hacienda, su agente y procurador general de la corte de Roma. En Madrid, Imprenta Real de la Gaceta. M.DCC.LXXX*. Hemos utilizado *Tratado de la Belleza. Reflexiones sobre la Belleza y el Gusto en la pintura por Antonio Rafael*

- Mengs, Ed. fás. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989.
- 89 A. R. MENGS, pp. 110-111.
- 90 *Ibid.*, p. 53.
- 91 *Ibid.*, p. 209.
- 92 *Ibid.*, p. 109.
- 93 *Ibid.*, p. 110.
- 94 *Ibid.*, p. 29.
- 95 SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 394.
- 96 *Ibid.*, p. 395.
- 97 PALOMINO, *op. cit.*, Libro IX, cap. III, p. 649.
- 98 *Ibid.*, p. 594.
- 99 Por lo que respecta a la expresión sí es significativa la influencia que ejerció especialmente en el ambiente artístico inglés del siglo XVIII. Vid. Stephanie DICKEY. "The passions and Rapahel's cartoons in eighteenth-century British art", *MARSYAS*, vol. XXII, 1983-1985, pp. 34-46.
- 100 MENGS, *op. cit.*, p. 112-113.
- 101 AZARA en *op. cit.*, p. 80.
- 102 *Ibid.*
- 103 AZARA en *op. cit.*, p. 82.
- 104 ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- 105 AZARA, *op. cit.*, p. 82.
- 106 *Ibid.*, p. 81.
- 107 MENGS, *op. cit.*, p. 150.
- 108 R. del ARCO, "Jovellanos y las Bellas Artes", *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1964, pp. 53-72.
- 109 D. A. REJÓN DE SILVA, *La pintura, poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Espinosa de los Monteros, 1786.
- 110 REJÓN DE SILVA, *op. cit.*, por la ed. facsímil de Murcia, 1985.
- 111 REJÓN DE SILVA, *op. cit.*, p. 14.
- 112 *Ibid.*, p. 108.
- 113 SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 552.
- 114 TELLO y SANZ *op. cit.*, p. 106.
- 115 *Ibid.*, p. 116.
- 116 *Ibid.*, pp. 22-23.
- 117 TELLO y SANZ *op. cit.*, p. 360.
- 118 REJÓN DE SILVA, *op. cit.*, pp. 90-91.
- 119 TELLO y SANZ, *op. cit.*, p. 162.
- 120 Celedonio Nicolás de ARCE Y CACHO, *Conversaciones sobre la escultura*, Pamplona, Longas, 1786. Ed. fás. de Cristóbal Belda Navarro, C. O. A. T. de Murcia, Valencia, 1997, p. 129.
- 121 ARCE Y CACHO, *op. cit.*, p. 242.
- 122 MENGS, *op. cit.*, p. 204.
- 123 AZARA, *op. cit.*, p. 82.
- 124 ARCE Y CACHO, *op. cit.*, p. 245.
- 125 ARCE Y CACHO, *op. cit.*, p. 245.
- 126 *Ibid.*, p. 243.
- 127 V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 406.
- 128 TELLO y SANZ, *op. cit.*, p. 402.
- 129 Así lo entienden TELLO y SANZ, *Ibid.*, p. 402.

Aproximación al método de enseñanza en la escuela de dibujo de pamplona: la *Cartilla* de Miguel Sanz y Benito

José Javier Azanza López
Mikel Sanz Tirapu
Universidad de Navarra

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

El método de enseñanza de las artes en los inicios de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona –creada en 1828– queda plasmado en un manuscrito que a modo de “cartilla” compuso el primer director de la institución, el pintor Miguel Sanz y Benito, con el propósito de instruir a sus discípulos en el dominio del dibujo y la pintura. El manuscrito se organiza de manera sistemática con una parte inicial dedicada al origen, importancia, explicación y clasificación del dibujo, a la que sigue el estudio de la figura humana estructurado en cuatro apartados: osteología, miología, proporciones y simetría, y finalmente escorzos. Continúa el director de la Escuela con la propuesta de varios modelos de estudio tomados de la antigüedad grecolatina, para concluir con una descripción sencilla del hombre y las diferentes épocas de la vida, y un diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes, Pintura y Escultura. También introduce Sanz a lo largo del texto ciertas consideraciones a través de las cuales trata de establecer la clara diferencia existente entre las bellas artes y los oficios mecánicos. Diversas son las fuentes consultadas por el autor para la elaboración del manuscrito, caso de Vitruvio, Alberti, Arfe, Carducho, Francisco Pacheco, José García Hidalgo, Antonio Rafael Mengs o el poeta y pintor Juan de Jáuregui; pero por encima de las demás destaca el Museo Pictórico y Escala Óptica de Antonio Palomino.

ABSTRACT

In the beginning of the Public School of Drawing of Pamplona, created in 1828, the method of teaching the Arts is materialised in a manuscript composed by the first director of the institution, the painter Miguel Sanz y Benito, in the way of “primer” to teach his pupils in the good knowledge of drawing and painting. The manuscript is organised in a systematic way, with an initial part dedicated to the origin, importance, explanation and classification of the drawing. This part is followed by a study of the human figure structured in four sections: osteology, miology, proportions and symmetry and, finally, the explanation of the foreshortened figure. The director of the School continues with the proposition of several models of study taken from the Greco-Latin antiquity, to finish with a simple description of man and of the different times of life, and a dialogue between Nature and two fine Arts: painting and sculpture. Sanz also introduces through the text some considerations; with them he tries to establish the clear difference between fine arts and mechanical jobs. The sources consulted by the autor to elaborate the manuscript are very diverse: Vitruvio, Alberti, Arfe, Carducho, Francisco Pacheco, José García Hidalgo, Antonio Rafael Mengs or the poet and painter Juan de Jáuregui; but over the others stands out the Museo Pictórico y Escala Óptica of Antonio Palomino..

LA ESCUELA PÚBLICA DE DIBUJO DE PAMPLONA: CREACIÓN Y PLANES DE ESTUDIO

Desde los últimos años del siglo XVIII se plantea la necesidad de crear una escuela de dibujo en Pamplona, a semejanza de otras muchas que, impulsadas por la Real Academia de San Fernando de Madrid, estaban surgiendo por esos mismos años en distintas ciudades españolas. La primera referencia documental al respecto data del 27 de noviembre de 1795, cuando las cortes enviaron un oficio al Ayuntamiento de Pamplona explicando que habían adoptado el acuerdo de establecer en esta ciudad una escuela de dibujo bajo la protección de los tres estados y de su Diputación, "con el objeto de fomentar la industria en beneficio del Estado y de los naturales de este Reyno"; su planteamiento se basaba sobre todo en la de Burgos, y en otras escuelas de dibujo como las de Vitoria, Segovia y Bilbao². Este primer proyecto no prosperó por motivos económicos, pero en los años siguientes continuaron las negociaciones entre la Diputación del Reino y el Ayuntamiento de Pamplona para sacar adelante la fundación de una escuela de dibujo.

Entretanto, surgieron escuelas de carácter privado en las que se impartían clases de dibujo y que intentaban llenar el vacío existente en la enseñanza de las artes en Navarra. Un claro ejemplo es la Escuela de Dibujo creada en 1799 por el arquitecto Juan Antonio Pagola y que se mantuvo abierta hasta 1805, si bien su carácter privado y la escasa ayuda recibida por las instituciones dificultaron en gran medida su labor docente. En esta escuela se estudiaba aritmética, geometría y principios de arquitectura, ya que el centro tenía un espíritu marcadamente arquitectónico y academicista basado en la Real Academia de San Fernando, y sus enseñanzas estaban dirigidas sobre todo a la formación de maestros de obras, albañiles y carpinteros; no había por el contrario enseñanza en pintura, pues la sociedad navarra del momento no lo demandaba³.

En 1828 Diputación y Ayuntamiento llegaron a un acuerdo definitivo, de manera que el 1 de marzo de este año se abría la nueva Escuela de Dibujo de Pamplona. Nacía con la intención de enseñar "el dibujo desde sus rudimentos hasta copiar el modelo antiguo de estatua; el de arquitectura y adorno con los ligeros principios de ésta y geometría necesarias en esa clase de delineación; y el colorido". Para llevar a cabo sus propósitos, se plantea la enseñanza en tres salas o niveles, a semejanza de las academias de dibujo existentes; en el proyecto inicial, en la primera sala se explicaría el dibujo "desde ojos hasta cabeza", la segunda sería "de figuras, dibujo de Arquitectura y adorno", y la tercera "del yeso y colorido"⁴. El Ayuntamiento de Pamplona nombró como director de la nueva Escuela al soriano Miguel Sanz y Benito, profesor de dibujo en una escuela privada que había fun-

dado en su casa y licenciado en la Academia de San Fernando en Madrid, de manera que estaba familiarizado con los métodos de enseñanza de dicha institución.

Desde los inicios de la Escuela, se puede apreciar que existe una clara tendencia hacia el dibujo artístico, la anatomía y la figura humana. Aunque se mantuvo la estructura de la enseñanza en tres salas, se introdujeron ligeras modificaciones respecto al propósito inicial en lo que a las materias que se impartían en cada una de ellas se refiere. Así, la primera sala era la "sala de principios", donde se enseñaban los rudimentos del dibujo, copiando fragmentos del cuerpo humano como pies, manos y rostros. La segunda sala era la sala de "cabezas", donde se copiaban cabezas, torsos y medios cuerpos. Por último, en la tercera sala o "sala de figuras, adornos y arquitectura", se pondría mayor interés en la representación de la figura humana y de grupos, la mayoría de las veces copiados de láminas (en esta sala se incluirá a partir de 1843 el estudio de la arquitectura). Como puede apreciarse, en las sucesivas salas se iban complicando los conocimientos que se proporcionaban al irse escalando la dificultad de representación del cuerpo humano, si bien los alumnos no precisaban de períodos mínimos ni de pruebas para pasar de una sala a otra⁵.

El método de enseñanza que se seguía en la Escuela de Dibujo se basaba en la copia de modelos, la mayoría de las veces de láminas. Se copiaban fragmentos del cuerpo humano y figuras completas, y también, aunque en menor medida, algún elemento arquitectónico y ornamental. La técnica con que se llevaban a cabo estos ejercicios era mediante el empleo del lápiz y tiralíneas a modo de punta seca, incluso para sombreados; también se manejaba la aguada monocroma, pero no el color, porque las estampas modelo eran monocromas y porque los profesores no estaban lo suficientemente capacitados para abordar dicho aspecto de la pintura. La copia de láminas puede constatarse analizando el inventario del material que se llevó a cabo en 1837, cuando por causa de la Primera Guerra Carlista el Ayuntamiento de Pamplona se declaró insolvente y suprimió la Escuela de Dibujo, que contiene las distintas muestras de cuadros y dibujos que el Ayuntamiento adquirió "para dar principio a la Academia". La totalidad de láminas y cuadros enumerados y que servían para la educación de los alumnos reproducen fragmentos del cuerpo humano o a figuras de distintas clases y tamaños; no se encuentran en ningún momento láminas referentes a arquitectura ni a elementos decorativos⁶. La importancia que adquieren la anatomía y la figura humana en los inicios de la Escuela de Dibujo de Pamplona queda de manifiesto al comprobar los premios anuales que se concedían a los alumnos más aventajados en cada una de las tres salas. Estos premios, que se entregaron durante toda la vida de la Escuela, muestran cómo a lo largo de los años la gran mayoría de

las obras premiadas representaban fragmentos del cuerpo humano en las dos primeras salas, e imágenes de figuras en la tercera.

En la segunda etapa de la Escuela de Dibujo, a partir del 9 de noviembre de 1839 tras su reapertura una vez acabada la Guerra Carlista, se aprecia un mayor interés por la arquitectura, el paisaje y los elementos decorativos. En los premios otorgados en 1843 se encuentra una primera referencia a la arquitectura, y en 1846 se crea un premio especial de arquitectura y otro de colorido, además de los premios generales que se concedían en cada sala. Pero estas modificaciones no llegaron a satisfacer plenamente las necesidades que la cambiante sociedad del momento demandaba, de manera que en los años siguientes surgieron numerosos proyectos para reformar la enseñanza que se impartía en la Escuela de Dibujo por parte de quienes la acusaban de inmovilista y pensaban que “la situación de Navarra se encuentra en el mismo estado que en tiempos remotos”. Estos proyectos renovadores, entre los que destacan el del arquitecto Echeveste (1843) y el realizado por el arquitecto Segundo Resola y el profesor de pintura Martín Miguel Azparren en 1856, hacían hincapié en una enseñanza científico-técnica y eminentemente práctica de las artes y en el estudio del dibujo lineal en un momento en el que la industria y las comunicaciones están en pleno desarrollo, al considerar que “un sistema basado sólo en la copia no sirve ni a artesanos ni a artistas”. Sin embargo, apenas tuvieron incidencia en el programa pedagógico que llevaba adelante la Escuela de Pamplona⁷.

Con la jubilación de Miguel Sanz y Benito en 1863, se abren nuevas expectativas de cambio. Su sucesor en el cargo, su hijo Mariano Sanz, presentó un programa que tenía por objeto instruir a la clase artesana en sus artes y oficios y proporcionar una base para los que tenían intención de dirigirse a estudios superiores. Su proyecto de renovación, que resultó más tímido que los planteados años atrás, se centró fundamentalmente en la incorporación del dibujo lineal. Pero ante la cada vez mayor dispersión de las enseñanzas de dibujo —en 1842 se había fundado el Instituto de Pamplona, si bien las clases de dibujo impartidas inicialmente por el propio Miguel Sanz no comenzaron hasta 1858— se planteó la conveniencia de una unificación; esta iniciativa daría lugar a la creación de la Escuela de Artes y Oficios en 1873.

EL PRIMER DIRECTOR DE LA ESCUELA DE DIBUJO: MIGUEL SANZ Y BENITO

Miguel Sanz y Benito nació en la localidad soriana de Valdeavellano el 7 de mayo de 1794. Desde 1812 hasta 1816 cursó estudios de dibujo y pintura en Madrid bajo

la dirección del primer pintor de cámara del rey y primer director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mariano Salvador Maella, hasta llegar a la sala de modelo natural. Terminada la carrera se estableció en Tudela, donde contrajo matrimonio con Francisca Tarazona, fruto del cual nacieron sus hijos Luis, José, Francisco, Alejandra, Mariano e Ignacia; en la localidad navarra abrió una academia particular que alcanzó gran reconocimiento, en virtud de lo cual en 1818 fue nombrado socio de número de la Real Sociedad Económica Tudelana de Amigos del País. En 1822 se trasladó a vivir a Pamplona, donde fundó una escuela particular de dibujo para los jóvenes de la ciudad; nos consta que en 1826 residía en la calle Zapatería, y en 1854 en la de San Francisco⁸.

En 1827, Sanz solicitó la plaza de maestro-director de la nueva Escuela de Dibujo de Pamplona, cuya fundación se encontraba próxima; ya en 1818 había sido opositor a la plaza de dibujo que se estableció en la Escuela de Dibujo de Logroño, si bien en aquella ocasión no se le concedió. El 6 de febrero de 1828, Miguel Sanz era nombrado director de la Escuela y profesor de su cátedra de dibujo, cargo que ejerció hasta pocos años antes de la clausura de la misma y su reconversión en Escuela de Artes y Oficios en 1873. Cuando en 1837 el Ayuntamiento de Pamplona clausuró temporalmente la Escuela de Dibujo por falta de medios para su mantenimiento, Miguel Sanz se trasladó con su familia a Tudela para impartir clases de dibujo⁹; dejó al frente de la escuela de Pamplona a su hijo José, quien intentó continuar con la docencia del dibujo hasta que se vio obligado a desalojar los locales del nº 80 de la Calle Mayor. Concluida la contienda el Ayuntamiento, en sesión extraordinaria celebrada el 21 de noviembre de 1839, decidió restablecer las enseñanzas del dibujo en los mismos términos que en la etapa anterior, por lo que se reiniciaron los estudios de nuevo bajo la dirección de Miguel Sanz y estableciendo su sede en el antiguo convento de San Francisco.

En los años que se mantuvo al frente de la Escuela de Dibujo le encargaron desde el Consistorio pamploñés diferentes trabajos relacionados con su profesión. De esta manera, con motivo de la visita de los reyes Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia en 1828, el Ayuntamiento levantó un magnífico arco triunfal a la entrada de la Plaza del Castillo; en los extremos de esta arquitectura efímera figuraban varios versos escritos por Miguel Sanz, quien se había responsabilizado también de pintar una tabla con las armas de la ciudad colocada en el depósito de aguas junto a la basílica de San Ignacio¹⁰. En 1841 fue comisionado para realizar un informe pericial sobre las labores de decoración del interior del Teatro Principal de Pamplona que ejecutaba el pintor Andrés Lavilla¹¹. Y en 1848 fue el

encargado de plantear y proyectar la restauración de la imagen de la Virgen de Nuestra Señora del Camino, que afectó a la cara, brazos y manos de a Virgen y a la imagen del Niño Jesús¹².

En 1863 Miguel Sanz se jubila del cargo de director de la Escuela de Dibujo, en el que le sucede uno de sus hijos, Mariano Sanz y Tarazona, que ocupará el puesto hasta la clausura de la Escuela. Un año después de su jubilación, Miguel Sanz y Benito fallecía en Pamplona a la edad de 70 años.

Durante toda su vida estuvo Sanz ligado a la pintura; alternando con su trabajo como director de la Escuela de Dibujo ejerció una destacada labor como pintor y fue un artista conocido por su oficio en la Pamplona del siglo XIX. Con frecuencia los lienzos de Sanz ofrecen una calidad artística más que discreta, pero resultan sumamente interesantes por su iconografía y por su valor histórico y documental. Sus obras firmadas y fechadas se conservan en los Ayuntamientos de Tudela y Pamplona, en la parroquia de Irañeta y en algunas colecciones particulares. La temática histórica está representada en sendos lienzos adquiridos por el Ayuntamiento de Pamplona, el primero fechado en 1845 con el bombardeo del general O'Donnell acontecido cuatro años atrás, en el que se aprecia cómo los soldados abren fuego contra la ciudadela, mientras al fondo queda la vieja torre medieval de la parroquia de San Lorenzo, gravemente dañada en el transcurso de la contienda (Fig. 1); el segundo data de 1849 y representa la procesión del Corpus Christi, un documento único de la celebración de esta festividad en Pamplona con la presencia de los ciudadanos y el cuerpo militar arrodillados ante la custodia que pasa bajo el palio (Fig. 2). De igual forma el Archivo Municipal de Tudela conserva un lienzo alegórico con el blasón de la ciudad en el centro rodeado de objetos simbólicos e inscripciones alusivas a sus hijos ilustres, fundadores de las instituciones más significativas del lugar¹³.

En su producción pictórica tiene cabida igualmente la iconografía religiosa, centrada sobre todo en la figura del copatrono de Navarra San Fermín, que debe incluirse en el contexto de una gran demanda de este tipo de pintura devocional. Así, la parroquia de San Juan Bautista de Irañeta conserva un gran lienzo de San Fermín fechado y formado por Sanz en 1849 que representa al santo en su capilla de Pamplona bajo un templete¹⁴. También el santo obispo protagoniza un hermoso lienzo perteneciente a una colección particular pamplonesa; viste los atributos episcopales, capa y mitra rojas de color martirial, y porta el báculo en su mano derecha enguantada¹⁵ (Fig. 3). A la Colección Huarte pertenece otro lienzo de Miguel Sanz con el Martirio de San Fermín, tema que no ha tenido gran tratamiento en la pintura española y navarra y que el pintor pudo realizar a partir de un grabado de

la decapitación de San Pablo. La escena, con reminiscencias barrocas, muestra al santo con atributos episcopales en el momento de recibir el martirio ante soldados a caballo y otros personajes; al fondo queda una arquitectura clásica, mientras unos querubines en el rompimiento de gloria sostienen el escudo de Navarra con corona real por timbre¹⁶.

Prácticamente desconocida resulta hasta el momento la labor fotográfica de Miguel Sanz, quien junto con Pedro Alliet se convirtió en uno de los pioneros del negocio fotográfico en Pamplona que abrieron su gabinete a partir de 1845 y se aventuraron a competir con la nutrida legión de daguerrotipistas foráneos que visitaban nuestro país, ejerciendo fundamentalmente como retratistas. De hecho, en el padrón municipal de 1854 se le cita como retratista, profesión que abarcaba tanto retratos al óleo como en miniatura y al daguerrotipo, tal y como podía leerse en el dorso impreso con que se anunciaba¹⁷ (Fig. 4).

Alguno de los hijos de Miguel Sanz siguió los pasos de su padre y se dedicó a la pintura. Así podemos encontrar obras de José Sanz y Tarazona, y sobre todo de Mariano Sanz, pintor que al igual que su padre tuvo una abundante demanda entre la sociedad pamplonesa del siglo XIX, aunque gran parte de su obra está todavía por conocer y catalogar. Mariano estudió pintura en Madrid, sin que por el momento se sepa en qué institución o con qué maestro. En 1848 pintó un lienzo con el retrato de Isabel II que regaló al Ayuntamiento de Pamplona, colocándose bajo el dosel del Salón de Juntas. Dos años más tarde se fecha un bodegón que enviaba a Pamplona dedicado a su hermana Ignacia¹⁸.

LA "CARTILLA" DE MIGUEL SANZ Y BENITO: UN TRATADO ELEMENTAL SOBRE DIBUJO Y PINTURA

El método de enseñanza de las artes en los inicios de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona queda plasmado en un manuscrito que a modo de "cartilla" compuso el primer director de la institución, Miguel Sanz, en los cortos ratos libres que le dejaban las tareas de su profesión y el desempeño de sus obligaciones. La obra mide 15,6 cm. de largo y 10 cm. de ancho. Tan sólo se encuentran numeradas las once primeras de las casi doscientas páginas de que consta, entre las que aparecen intercaladas ocho láminas que ilustran capítulos tales como la geometría aplicada a la cabeza, la osteología o conocimiento de los huesos, los escorzos, o las medidas y proporciones del cuerpo humano; han desaparecido otras relacionadas con los módulos de la figura humana y la miología o conocimiento de los músculos.



Fig. 1. Miguel Sanz y Benito. Bombardeo del general O'donnell, 1845. Ayuntamiento de Pamplona.

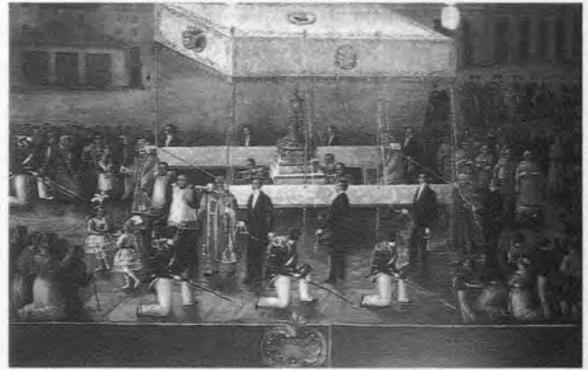


Fig. 2. Miguel Sanz y Benito. Procesión del Corpus Christi de 1849. Ayuntamiento de Pamplona.



Fig. 3. Miguel Sanz y Benito. San Fermín. Pamplona. Colección Particular.



Fig. 4. Dorso impreso de Miguel Sanz y Benito.

Desconocemos la fecha exacta de su composición, pues la única referencia cronológica que proporciona el

maestro a los largo del libro es que desempeña el cargo de director de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona desde el instante de su creación el 1 de marzo de 1828. Lógicamente debió de redactarlo en algún momento de su amplio mandato, que como ya hemos significado se extiende hasta 1863 en que a su jubilación fue sustituido por su hijo Mariano; observando el planteamiento que realiza de algunos temas, totalmente dependientes de los postulados academicistas que incluso para estas fechas se encontraban ya en crisis en centros más avanzados, es posible que no se aleje mucho de los primeros años de puesta en marcha de la institución, si bien hemos de reconocer que ésta resultó sumamente conservadora hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria. Por otra parte, Miguel Sanz denomina a la institución pamplonesa "Escuela Pública de Dibujo", lo que nos induce a pensar que compuso su manuscrito con antelación a 1839, pues a partir de este momento se modificó el nom-

bre y pasó a llamarse “Academia de Dibujo”, y más tarde, desde 1849, tan sólo “Escuela de Dibujo”.

Por la naturaleza de su contenido, el tratadito de Sanz constituye un magnífico ejemplo del método de enseñanza impartido en la Escuela de Dibujo de Pamplona. Tras el obligado prólogo dirigido al lector, el manuscrito se organiza de manera sistemática aunque con cierto desorden, con una parte inicial dedicada al origen, importancia, explicación y clasificación del dibujo, a la que sigue el estudio de la figura humana, para concluir con una descripción sencilla del hombre y las diferentes épocas de la vida, y un diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes, Pintura y Escultura. Diversas son las fuentes consultadas por el autor de manera directa o indirecta para la elaboración del texto, caso de Vitruvio, Alberti, Juan de Arfe, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, José García Hidalgo, Antonio Rafael Mengs o el poeta y pintor Juan de Jáuregui; pero por encima de las demás destaca el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino de Castro y Velasco, algunos de cuyos párrafos son copiados casi literalmente por Miguel Sanz. Resulta coherente la dependencia del maestro cordobés, “escritor gravísimo, y de gran juicio” según los profesores de la Academia de San Fernando, cuyo tratado era calificado por Ceán como excelente, un compendio a la vez teórico y práctico, útil tanto para el lector como para el artista. Pese a tratarse de un libro barroco, el *Museo Pictórico* alcanzó gran aprecio entre los artistas y teóricos del neoclasicismo español, que tan intransigentemente rechazaban todo lo que consideraban aberración de sus antecesores, y así, su estudio de la simetría del cuerpo humano resultaba imprescindible para los jóvenes estudiantes; de ahí la reimpresión en 1795-97 en la madrileña imprenta de Sancha del *Museo Pictórico*, obra que en este período vuelve a adquirir plena vigencia y actualidad¹⁹.

PRÓLOGO: INTENCIONALIDAD DEL TRATADO

En el prólogo con el que inicia la obra, Miguel Sanz manifiesta en primer lugar su satisfacción por el nombramiento como director de la Escuela Pública de Dibujo en el momento de su creación el 1 de marzo de 1828, cargo que alterna con una academia particular en la que se educan las señoritas pamplonesas de clase distinguida “dedicadas al recreo, y deleite esquisito del Dibujo”. En atención a sus discípulos ha concebido la idea de escribir un pequeño tratado para instruirlos en el dominio del dibujo y la pintura, con el propósito de despertar en ellos el deseo de estudiar las nobles artes en las academias de dibujo, donde orientados por los profesores idóneos aprenderán con reglas sólidas y modernos métodos.

Aprovechaba también Sanz el prólogo para avanzar el contenido de la obra, señalando los diferentes asuntos que iba a tratar.

EL DIBUJO: UTILIDAD, ORIGEN Y NOBLEZA, CLASIFICACIÓN

“El Dibujo ofrece al hombre los gratos y deliciosos placeres de contemplar y conocer los poderosos encantos de la hermosa naturaleza y sus obras admirables bajo su verdadero punto de vista, sorprendiendo agradablemente los sentidos con las inmensas representaciones con que nos da a conocer claramente los objetos por medio de sus iluminadas líneas geométricas”. Con estas palabras comienza Miguel Sanz el capítulo dedicado al dibujo, tratando de introducir a los jóvenes en su conocimiento y estudio; a través del dibujo podrán plasmar cualquier imagen de la naturaleza en muro, tabla, lienzo o papel, alcanzando si su destreza se lo permite tal grado de fidelidad que llegarán a engañar a nuestros sentidos.

Como no podía ser de otra manera, el director de la academia pamplonesa considera el dibujo como base y apoyo de las artes, disciplina que debe dominar el futuro artista y que ocupa un lugar preeminente en la formación de los jóvenes²⁰. Sin el dibujo, el arquitecto no podrá dar majestad y hermosura a sus edificios, ni el escultor formar estatuas animadas y bien proporcionadas, ni el pintor realizar obras que despierten la admiración y aplauso de los hombres. Mas el estudio del dibujo no es necesario tan sólo a los que se dedican a las bellas artes; también resulta de suma utilidad en las artes mecánicas, pues hasta en los oficios más humildes los utensilios y artefactos deben ser contruidos con simetría, buen gusto, regularidad y proporciones que sólo el dibujo proporciona. No está de más la afirmación de Sanz en un momento en el que comenzaba a proliferar el diseño de maquinaria destinada a la agricultura, la industria o la minería; buena prueba de ello es el modelo de una máquina de hilar el lino y el cáñamo que el francés Juan José Vital presentaba a la Diputación del Reino y a las Cortes en el año 1828²¹. En fin, el estudio del dibujo reporta beneficios a toda la sociedad, incluso a aquéllos que no se vayan a dedicar profesionalmente a las artes, pues despierta en las personas el bello gusto y la nobleza de ideas, alejándolas del ocio siempre nocivo y de la estúpida ignorancia.

Tras este planteamiento inicial sobre la explicación y utilidad del dibujo, Miguel Sanz aborda a continuación su origen. Partiendo de la autoridad de diversos autores, el pamplonés atribuye al dibujo un origen divino; Dios fue el primero que como Autor Supremo formó al hombre a su imagen y semejanza, y además le inspiró el diseño de imitar la naturaleza por medio del dibujo.

Pero para que nadie considere que esta argumentación está fundada tan sólo en metáforas, acude a aquellas demostraciones palpables del origen divino del dibujo, refiriendo los retratos y otros testimonios que dejó Cristo a su Iglesia, repartidos por todo el orbe cristiano. Menciona en primer lugar las tres sagradas efigies del Señor en su Pasión, que quedaron impresas en el lienzo de la Verónica; dos de ellas se veneran en la iglesia de San Pedro de Roma y en la de la Santa Verónica de Jaén, en tanto que la tercera se dice está en el mar. Significa a continuación la Sábana Santa, conocida también con el nombre de Santo Sudario, en el que se encuentra impresa la parte anterior y posterior de Cristo, tesoro que posee la Casa de los Duques de Saboya en Turín, ciudad italiana donde se venera. Y la iglesia de los Santos Lugares custodia un lienzo algo mayor que el Sudario, de nueve a diez pies de largo, en el que la Virgen María pintó con aguja las efigies de su Hijo y de los doce Apóstoles. En todo este apartado Sanz sigue muy de cerca el capítulo III del libro II del *Museo Pictórico*, en el que Palomino prueba la ingenuidad de la pintura en el derecho divino.

Tras establecer el origen divino del dibujo, se detiene el pintor en su invención humana y posterior desarrollo; y coincide con la mayoría de autores en que su descubrimiento se produjo rayando alrededor de la sombra de un hombre. Refiere en este sentido el episodio de una joven natural del Corinto, hija del alfarero Dibutades, quien pensando en algún modo de conservar la presencia de su amado que debía ausentarse a tierras lejanas, señaló con rayas la sombra que hacía su rostro a la luz de una candelabro en la pared; los trazos conservaban bastante semejanza con los rasgos del joven, de manera que la muchacha pudo soportar su ausencia con mitigado dolor. El suceso es relatado por Plinio en el capítulo XII del Libro trigesimoquinto de su *Historia Natural*, y más tarde se hacen eco de él otros autores como Carducho, Pacheco y el propio Palomino, fuentes todas ellas a las que recurre constantemente en la composición del apartado dedicado al origen y nobleza del dibujo.

Tras sus humildes orígenes, Grecia elevó el dibujo en apenas 150 años al más alto grado de perfección y belleza, aventajando a las demás civilizaciones en el gusto y conocimiento de las artes. Esta brillante trayectoria está salpicada de nombres propios, como Polignoto, natural de Atenas, el primero en pintar los hombres con la boca abierta enseñando los dientes y variar el rostro despojándolo de su antiguo rigor, que acabó haciendo retratos de cuatro colores. Parrasio y Timantes dotaron de simetría y proporción a las figuras, ley indispensable sin la cual no se podían hacer sino monstruos. El ateniense Apolodoro fue el primero que empleó los pinceles, y Apeles acabó de dar a la pintura su último grado de perfección. En fin, la poesía de Homero no resultó insensible a numerosos artistas, que buscaron en ella su fuente de inspiración.

Roma procuró imitar los modelos de Grecia, y en parte logró su propósito. Se ejecutaron en el siglo de Augusto obras dignas de los tiempos de Pericles; pero el período romano de esplendor de las artes fue de corta duración, y resultó imposible elevar a la sublimidad de los modelos griegos las grandes obras del Capitolio, el Circo, el Teatro o el Foro.

Tras varios siglos de oscurantismo —la Edad Media merece a Miguel Sanz un juicio negativo en el terreno de las artes—, el XVI se convierte en el Siglo de Oro de las Artes y las Ciencias, “en el que la Europa después de muchos siglos de obscuridad las vio renacer”. Es el siglo en que, “a impulso de los grandes duques de Toscana y a los Romanos Pontífices se vio formar en Roma desde sus cimientos la maravillosa mole del Vaticano, donde se reconcentran los prodigios sublimes de las artes que con tanta razón se celebran y admiran en los tiempos posteriores”. El siglo en que se establecieron y desarrollaron escuelas de dibujo y pintura en diversas ciudades italianas, como Roma, Venecia o Milán, a las que asistieron artistas como Perugino, Rafael, Miguel Ángel, Giorgione, Tiziano o Leonardo da Vinci. El siglo, en fin, que vio nacer a Michelangelo Amerigi Caravaggio (1569-1609), quien pese a ser discípulo de Ghirlandaio, con su estilo seco y desabrido borraría la gloria de todos sus predecesores. Dignos de tener en cuenta resultan los juicios que realiza Miguel Sanz sobre los artistas italianos; el que alcanzó un mayor grado de perfección fue Rafael, quien excedió en mucho a su maestro Perugino y también a Miguel Ángel. Leonardo da Vinci, discípulo de Verrochio, fue uno de los más grandes maestros de la escuela florentina. Por el contrario, la valoración de Caravaggio no puede ser más negativa.

Si el siglo XVI supuso el florecimiento de las artes en Italia, también lo fue para España, “Nación no menos sabia y filósofa que la brillante Ytalia”. Pero en este caso Miguel Sanz resulta parco a la hora de proporcionar nombres. Tan sólo refiere los de Juan de Toledo (1619-1665), quien en Italia se aplicó en el estudio de la escuela de Miguel Ángel, y Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), discípulo de su padre Antonio, que fue excelente escultor, y más tarde de Alonso Cano, cuya manera supo imitar con bella propiedad; en realidad, ambos maestros pertenecen al siglo XVII y no al XVI. Existe también una alusión al “gran monarca Carlos 3º, que edificó entonces el Monasterio del Escorial”; evidentemente, debe de referirse a las obras de remodelación que se llevaron a cabo durante el reinado del mencionado monarca, con Juan de Villanueva como arquitecto jefe del monasterio.

El maestro pamplonés concluye el apartado del origen y nobleza de la pintura con una alusión a los príncipes y monarcas que han favorecido el desarrollo de las artes.

Menciona a Alejandro Magno, quien se convirtió en protector de Apeles, cuyo obrador visitaba con asiduidad para disfrutar de su pintura y conversación; y al príncipe romano Fabio, quien no se contentó con pintar por su mano el templo de la Salud, sino que dejó por blasón de su linaje el apellido de "Pintor". Entre los españoles destaca el emperador Carlos V, quien movido de la virtud, ingenio y buen hacer de Ticiano, no sólo lo nombró primer pintor de cámara, sino que "le hizo gozar de todas las preeminencias que tubo Apeles con Alejandro el Grande, y le creó además Conde Palatino en Barcelona después de haberle antes armado caballero del hábito de Santiago".

Palomino vuelve a ser la referencia a la hora de realizar la subdivisión del dibujo, que Sanz toma del capítulo IV del Libro I del *Museo Pictórico*. Establece una clasificación del dibujo en natural, artificial e intencional o quimérico.

Dibujo natural es el que expresa la semejanza de las cosas naturales, como hombres, animales, etc. Dibujo artificial, el que da a conocer las cosas artificiales ejecutadas con arte e ingenio, como las obras de arquitectura, escultura y ornato, y las que pertenecen a diversas artes y oficios, incluso mecánicos. Finalmente, dibujo intencional o quimérico es aquél que se forma en la imaginación o el entendimiento, y por lo tanto no tiene existencia física, real ni aparente, aunque los extremos de que se compone la tengan; es el caso de los grutescos, adornos de puro capricho formados por cogollos, hojas, tallos y cartelas, además de figuras de animales y otros motivos como grifos, sátiros, faunos, silbanos, centauros o bichas. Se trata de una decoración muy apropiada para los suntuosos jardines renacentistas, donde proliferaban los faunos, silbanos y el dios Pan en forma de hermes, con sólo la cabeza y la mitad del cuerpo sin brazos. La definición que hace Sanz del grutesco, así como la referencia al origen etimológico de la palabra ("Se llaman así a estos adornos porque antiguamente se servían de ellos para adornar las grutas donde estaban los sepulcros de una familia, y porque hallaron pinturas de esta especie, cavando la tierra en las grutas de Roma"), parece indicar que el maestro pamplonés consultó otras fuentes para desarrollar esta parte, quizás los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, quien en su diálogo segundo recoge diversas noticias sobre dicho motivo ornamental.

Se detiene a continuación el director pamplonés en el dibujo natural, que subdivide a su vez en croquis o bosquejo (los primeros rasgos del dibujo, ejecutados con mucha ligereza); dibujos acabados (realizados con gran efecto de claro y oscuro, sobre papel de color o blanco); dibujos de estudio (hechos con un estilo elegante para mostrar a los discípulos); dibujos al pastel (ejecutados con pastas de diferentes colores que se unen y empastan con el dedo); diseño a la aguada (el que se hace con pin-

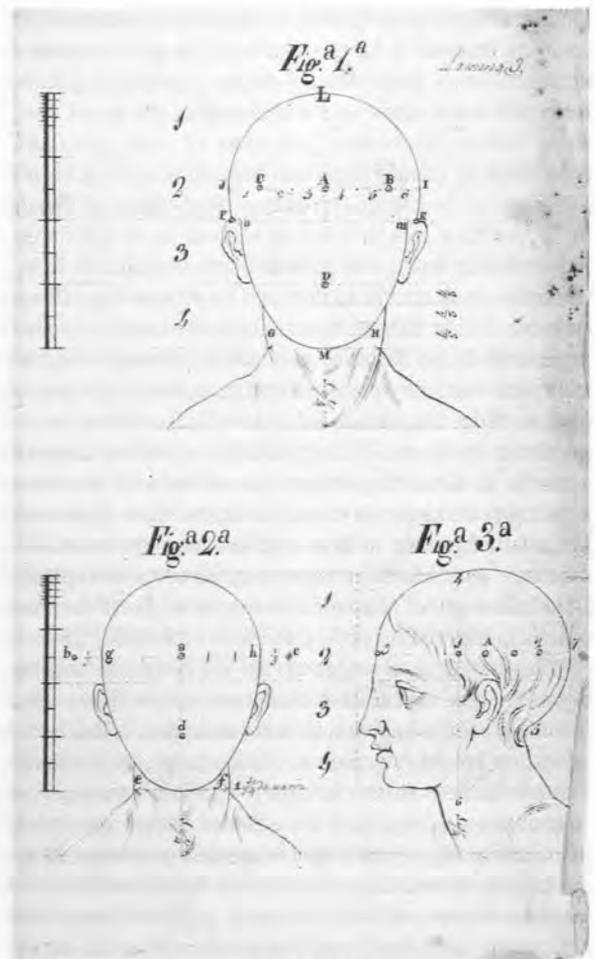


Fig. 5. Manuscrito de Miguel Sanz. Solución del óvalo de la cabeza.

cel a la tinta china o con colores disueltos en agua); y diseño colorido (en el que se emplean todos los colores que aparecen en la obra final). Considera además cuatro partes esenciales del dibujo, que son contornos, dintornos, claro y obscuro. Los contornos son la delineación exterior que circunda la figura. Dintornos son los que delimitan las articulaciones, senos y plegaduras contenidas dentro del contorno. Claro son las plazas que baña la luz; y el obscuro son las partes en donde la luz no toca, que se llama también adumbración. El capítulo IV del Libro IV del *Museo Pictórico*, dedicado a los primeros rudimentos del principiante, sirve de referencia al maestro pamplonés, si bien otros autores habían dedicado también su atención a la división del dibujo, caso de Alberti, quien en su obra *De Pictura* ya sistematizaba la pintura en contorno, composición y adumbración o claroscuro.

Concluye Sanz este capítulo con diversas reglas sobre el buen dibujo, que tienen nuevamente su fundamento en

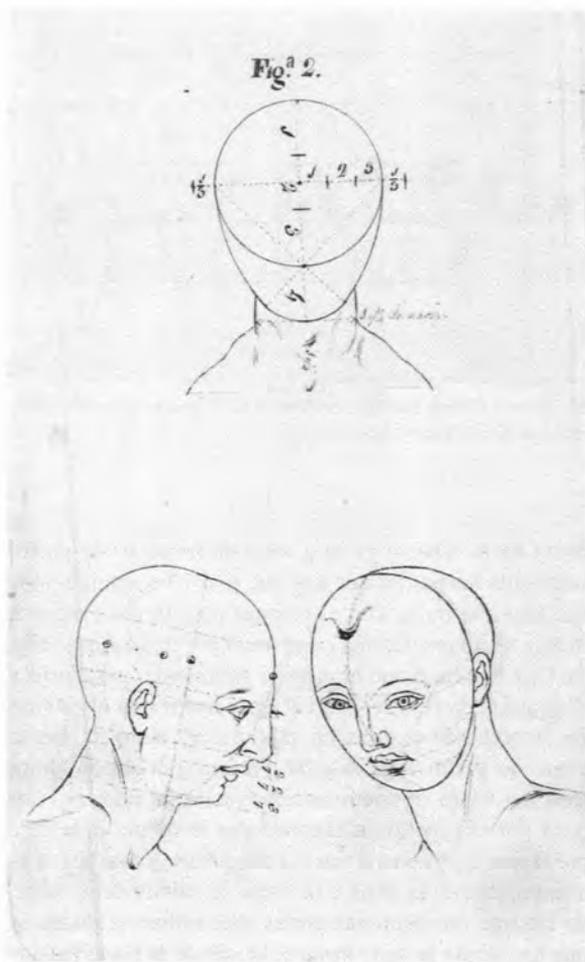


Fig. 6. Manuscrito de Miguel Sanz. Estudio de cabezas puestas en proporción, de frente y perfil.

el capítulo IV del Libro IV del *Museo Pictórico*. Y así, manifiesta que la verdadera esencia del dibujo no consiste en hacer un dibujo bien plumado o esfumado de lápiz, sino en la firmeza de los contornos y en sabio manejo de los claros y oscuros; al igual que “el ser buen escritor no consiste sólo en hacer buena letra, y al mismo tiempo echar muchas mentiras, disparates y faltas de ortografía; sino en escribir con propiedad y elocuencia sin faltar a la ortografía”.

ARTES Y OFICIOS: EN DEFENSA DE LA LIBERALIDAD DE LAS ARTES

Antes de abordar el segundo de sus grandes apartados dedicado al estudio de la figura humana, Miguel Sanz introduce una reflexión mediante la cual quiere dejar bien clara la diferencia entre las bellas artes y los oficios

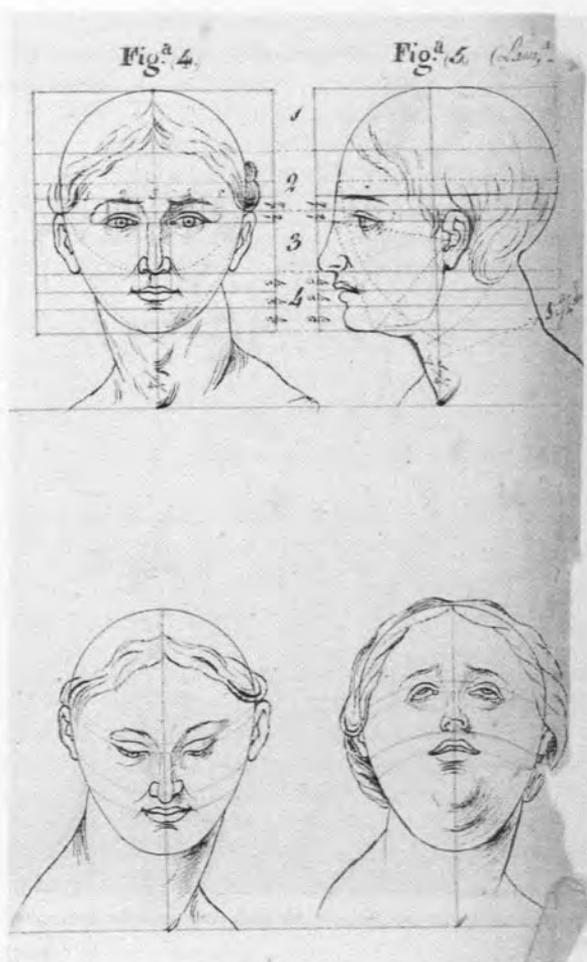


Fig. 7. Manuscrito de Miguel Sanz. Estudio de cabezas puestas en proporción, de frente y perfil.

mecánicos; ya había realizado en este sentido una primera matización al referirse a la utilidad del dibujo tanto para unas como para otros, pero de nuevo vuelve a insistir en el asunto.

Escueto se muestra en lo que a las nobles y bellas artes respecta, limitándose a enumerarlas: pintura, escultura y arquitectura. Por su parte, “los oficios o artes menestrales, sórdidas o mecánicas son todos aquellos en que se sirven de martillos, mazos, yunques, fraguas, fuelles, sierras, cepillos y otros muchos instrumentos y máquinas con que trabajan con afán, sudor, fatiga, cansancio y desaseo corporal del que lo ejerce”. Todos ellos se encuentran sometidos a la estructura gremial, con sus veedores y examinadores, libros de matrícula y ordenanzas con que se gobiernan.

Son los profesores de dibujo y pintura los que reúnen conocimientos superiores a los demás hombres, imprescindibles para el desempeño de sus labores que dependen

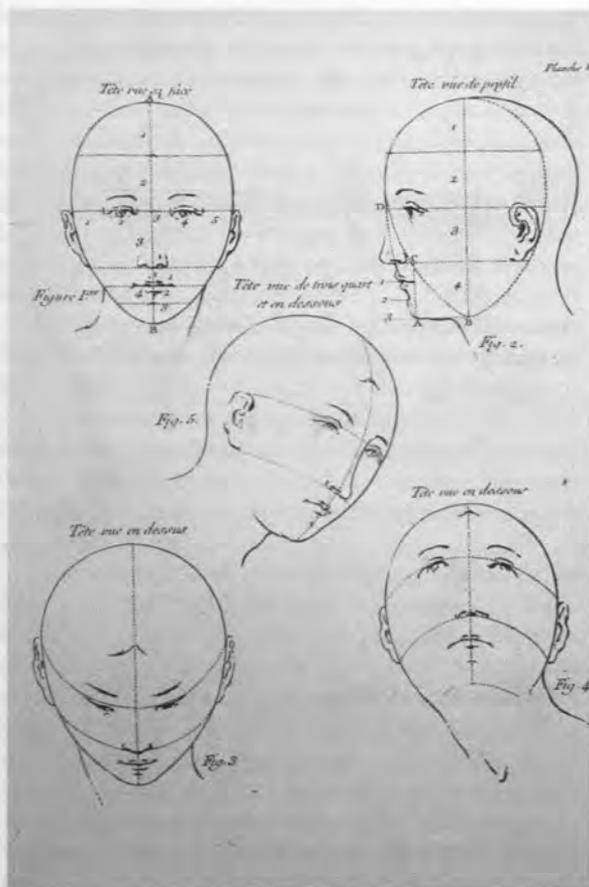


Fig. 8. Charles-Antoine Jombert. *Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, 1755.

en su mayor parte del entendimiento, todo lo cual excede considerablemente al trabajo material de los oficiales. Es tal la excelencia del pintor que jamás ha estado sujeto a cofradías, veedores ni exámenes; por el contrario, su máxima preocupación deberá ser ir perfeccionando sus conocimientos a lo largo de su vida, conocimientos que deberán abarcar las más variadas materias, aunque en algún caso resulten superficiales.

GEOMETRÍA APLICADA A LA CABEZA

Como preámbulo al estudio de la figura humana, Miguel Sanz incluye unas breves nociones de geometría para ejecutar el óvalo que describe la cabeza humana, formado por seis arcos de círculo, tres para la mitad superior y otros tres para la otra mitad inferior; el director de la escuela pamplonesa acompaña sus explicaciones de dibujos que explicitan la teoría de forma gráfica.

Proporciona en primer lugar Sanz la solución del

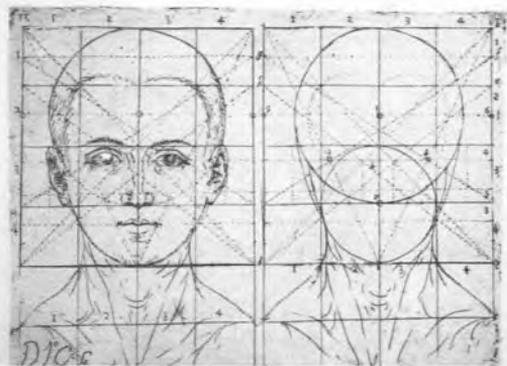


Fig. 9. José García Hidalgo. *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, Madrid, 1693.

óvalo de la cabeza, ya se a vista de frente o de perfil, señalando los puntos que hay que fijar y los semicírculos que hay que trazar con el compás para llevarlo a cabo; dedica a ello una lámina compuesta por tres figuras (Fig. 5). Una vez conocido el método geométrico para formar el óvalo de la cabeza, Miguel Sanz avanza en el estudio de las cabezas puestas en proporción, tanto de frente como de perfil (Figs. 6 y 7). Para ello divide la altura total del óvalo en cuatro partes iguales, la primera ocupada por el cabello, la segunda por la frente, la tercera por la nariz, y la cuarta por la boca y barba; a su vez, esta última parte de la nariz a la barba se subdivide en siete, de las que dos séptimas partes determinan la distancia que hay desde la nariz hasta el medio de la boca; las dos partes siguientes determinan la distancia que hay desde el medio de la boca hasta el punto más alto de la barba, y las tres séptimas partes restantes ocupan toda la barba. Finalmente, las orejas están situadas entre las paralelas que se describen desde el párpado superior de los ojos y el extremo inferior de la nariz, y ocupan toda esta altura, que es la cuarta parte de la cabeza. Otras indicaciones de Sanz van destinadas a concretar la línea que pasa por medio de los ojos o la disposición del cuello.

En cuanto a la cabeza vista de perfil, partiendo del óvalo formado en la figura 3 de la lámina anterior y realizada la división de altura como en la cabeza de frente en todas sus partes, se dibujarán la nariz, ojo, boca y barba en sus determinadas proporciones, advirtiendo que el ojo y la boca no deben presentar más largura que la mitad de lo que son vistos de frente. Las proporciones de altura de todas las partes de la cabeza de perfil son las mismas que en la de frente. Para determinar la distancia que hay desde la nariz a la oreja, se describe un triángulo equilátero, en el que uno de sus ángulos debe estar tangente al principio de la nariz, otro al punto más bajo de la barba, y el otro a la mitad de la concha de el oído. Concluye el pamplonés observando que “la cabeza vista

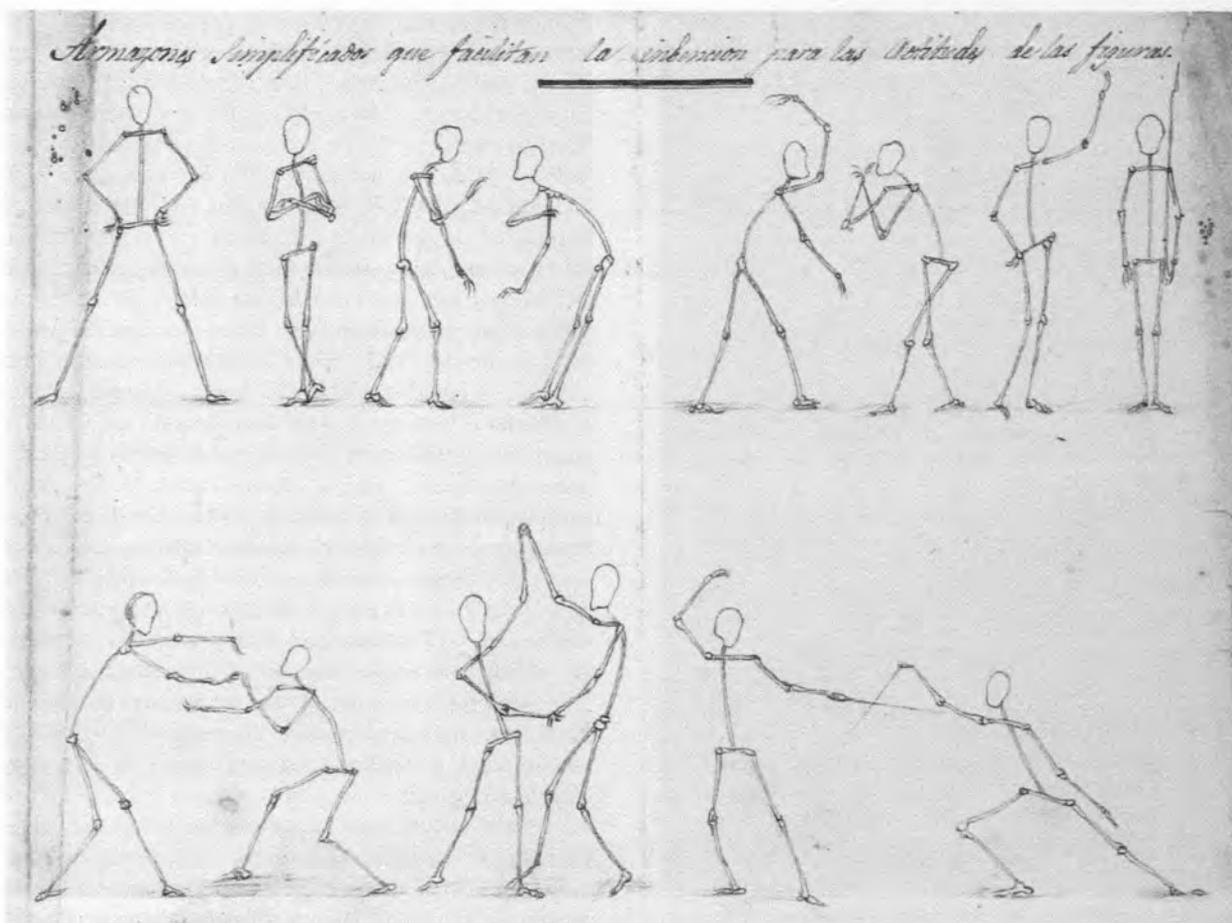


Fig. 10. Manuscrito de Miguel Sanz. Armaçons con diversas actitudes de las figuras

de perfil es tan ancha como larga, pues si se le determina un cuadrado se verá está inscrita en él, porque la parte superior e inferior de ella estarán tangentes a los dos lados superior e inferior del cuadrado, así como también lo será el punto más saliente de la nariz, y su opuesto de la cabeza o cráneo con los otros dos lados de dicho cuadrado”.

Las explicaciones de Miguel Sanz en este apartado resultan sencillas, escuetas y fáciles de seguir a través de las ilustraciones que incluye en la cartilla. Las láminas son de ejecución limpia y cuidada, y recuerdan en cierta medida a las que ilustran las cartillas y los métodos franceses para aprender el dibujo; en este sentido, podríamos poner la obra del pamplonés en relación con el *Méthode pour apprendre le dessein*, escrito por Charles-Antoine Jombert y publicado en París en 1755 (Fig. 8). El autor francés enriquecía su texto con un centenar de estampas que representaban diferentes partes del cuerpo humano siguiendo a Rafael y otros grandes maestros, varias figu-

ras del natural diseñadas por M. Cochin, las proporciones y medidas de las más bellas estatuas de la antigüedad que podían contemplarse en Italia, y algunos estudios de animales y paisajes. No será éste el único punto de contacto que puede constatarse entre ambas, pues muestran similitudes igualmente en los estudios de anatomía y en la relación de imágenes antiguas que deben ser consideradas como modelos de estudio. También es posible que Miguel Sanz estuviese al corriente de los tratados españoles que incluían nociones de geometría aplicada al cuerpo humano, caso de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, obra de José García Hidalgo publicada en Madrid en 1693, en la que incluye diversos estudios geométricos sobre la cabeza (Fig. 9).

EL ESTUDIO DE LA FIGURA HUMANA

Otro de los grandes capítulos que contiene el manus-

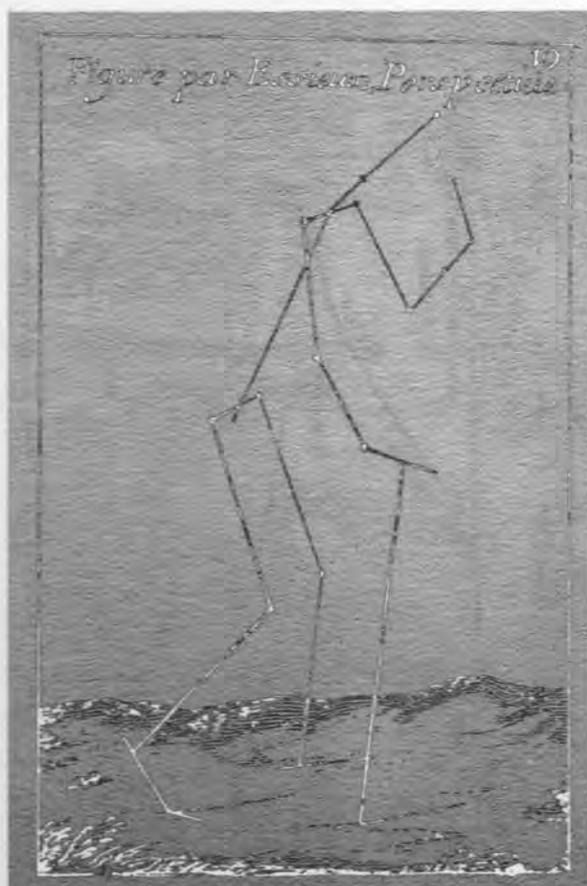


Fig. 11. Roger de Piles. *Les premiers éléments de la peinture pratique*, Paris, 1684.

critico de Miguel Sanz está dedicado a la figura humana. Desde el Renacimiento, el estudio del cuerpo humano en sus diversos aspectos –anatomía, fisionomía, proporciones– se convirtió en una constante del aprendizaje artístico, a través del estudio directo, de textos y cartillas, o de conferencias y ejercicios que tenían lugar en las aulas académicas²². Artistas de la talla de Alberti, Leonardo o Durero manifestaron la necesidad del estudio del hombre, en un momento en el que los debates en la Academia del Diseño de Florencia giraban en torno a la anatomía y la geometría. A ello contribuyó la publicación de los primeros tratados de anatomía médica, caso del libro de Andrea Vesalio *De humanis corpori fabrica libri septem* (1543), o de la obra de Juan Valverde de Amusco *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556); pese a tratarse de textos de marcado carácter médico, la profusión de estampas propició que ambos tratados se convirtiesen en verdaderos manuales para los artistas hasta bien entrado el siglo XVIII.

“Lo primero que debe aprender un joven que se enca-

mina a el dibujo, es la Geometría, llave de todas las ciencias demostrativas y factibles... pero también Perspectiva y Anatomía”. Esta afirmación podía leerse en el proyecto de reforma de los planes de estudio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando redactado el 20 de septiembre de 1763 por el escultor real Felipe de Castro, por aquel entonces director de dicha institución. Argumentaba para demostrar la importancia de estas tres ciencias su presencia en prestigiosos centros extranjeros, así como la autorizada opinión de eruditos y artistas que participaron de la misma concepción pedagógica, desde Plinio hasta Palomino, pasando por Alberti, Leonardo, Miguel Ángel, Durero, Arfe, Carducho o Pacheco. Castro se adelantaba así a la propuesta de reformas para la enseñanza de pintores y escultores elevada en 1766 por Antonio Rafael Mengs, en la que contemplaba la inclusión de los estudios de perspectiva, geometría elemental, anatomía artística, colorido y copia de estampas, todo lo cual serviría de complemento a los estudios ya existentes de copia de yesos y figuras del natural²³. El estudio teórico de la anatomía del cuerpo humano convenció a una parte de los académicos, que determinaron la creación de una cátedra cuya enseñanza corriese a cargo de un cirujano de prestigio acompañado por un pintor o escultor de cámara, con el fin de que se adaptara a las necesidades de la práctica artística²⁴. Tras la correspondiente autorización real, el nombramiento de director de anatomía recayó en el cirujano Agustín Navarro, lo cual enlaza con la tradición renacentista de Vesalio o Valverde, quienes unieron la docencia a su labor médica²⁵.

Pese a este prometedor comienzo, el estudio de la anatomía atravesó por diversas vicisitudes que significaron otros tantos obstáculos a su normal desarrollo. El propio Mengs, impulsor de la idea, se apartó voluntariamente del proyecto al no compartir los criterios con que se había nombrado a Agustín Navarro, y otros artistas invitados a impartir las clases junto al cirujano excusaron su presencia, aduciendo sus muchas ocupaciones. Por otra parte, el inicio de las clases se demoró hasta febrero de 1768, las disputas entre el médico y los pintores y escultores fueron constantes, y la *Cartilla de Anatomía* con la que habrían de trabajar los alumnos, iniciada por Agustín Navarro y cuyas ilustraciones estaba realizando en 1771 Jerónimo Antonio Gil, quedó incompleta a la muerte del cirujano y no llegaría a ver la luz.

A finales del siglo XVIII, la disciplina anatómica se hallaba completamente abandonada en la institución, tal y como ponía de manifiesto Isidoro Bosarte en su informe de 20 de agosto de 1796; necesitaba un nuevo impulso, que vino proporcionado por el “Plan Acuña” de 1799 que intentaba sistematizar el plan general de enseñanza de la Academia²⁶. Cosme Acuña situaba el aprendizaje de la anatomía entre el estudio del modelo de yeso y el



Fig. 12. Antonio Palomino. Museo Pictórico y Escala Óptica. Lámina 1.

de la perspectiva, sin el que no se accedería a estudiar en la Sala del Natural. De igual forma, cuando la comisión del plan de estudios abordó en 1803 el tema de la anatomía, decretó que los alumnos deberían demostrar su conocimiento antes de pasar a dibujar la figura entera, significando en este sentido el teniente director Francisco Javier Ramos que el método de Roger de Piles resultaba el más adecuado a las enseñanzas de pintores y escultores. La propuesta realizada en 1814 por Pedro Franco para que la anatomía se aprendiera en la Sala del Natural contó con la oposición de Mariano Salvador Maella y Juan Adán, a cuyo juicio los alumnos debían manejarse ya en su conocimiento antes de ingresar en la misma.

El estudio de la anatomía se fue consolidando en los programas académicos de la primera mitad del siglo XIX, que insisten en la importancia que para el joven artista tiene esta disciplina, así como el perfecto conocimiento de las proporciones del cuerpo humano. De esta manera, cuando a raíz del nombramiento del infante

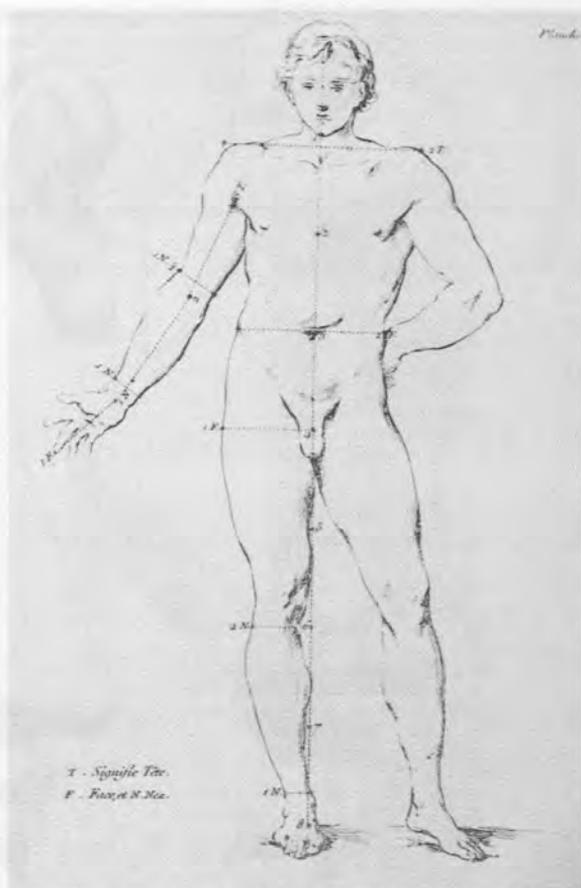


Fig. 13. Charles-Antoine Jombert. Méthode pour apprendre le dessin. Paris, 1755.

Carlos María como Jefe principal de la Academia se nombró una nueva comisión del plan de estudios, uno de los objetivos que se marcó fue el de establecer el método de la enseñanza de la anatomía. En el plan definitivo aprobado en 1821 la anatomía, al igual que la perspectiva, figuraba como enseñanza preliminar dentro de los estudios de pintura, escultura y grabado, previa al ingreso en las Salas del Yeso, Natural y Paños. Ya en 1842, cuando la Academia volvió a plantear un nuevo esquema docente, la enseñanza de la anatomía quedó incluida dentro de los estudios comunes a los superiores de pintura y escultura; por Real orden de 23 de marzo de 1845 se nombró a Antonio María Esquivel catedrático de Anatomía artística. El plan y método de enseñanza de la Academia de San Fernando fue tomado como modelo por la mayoría de las restantes academias y escuelas de dibujo, entre las que se encontraba la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona.

Miguel Sanz organiza el estudio de la figura humana en cuatro apartados: osteología o conocimiento de los

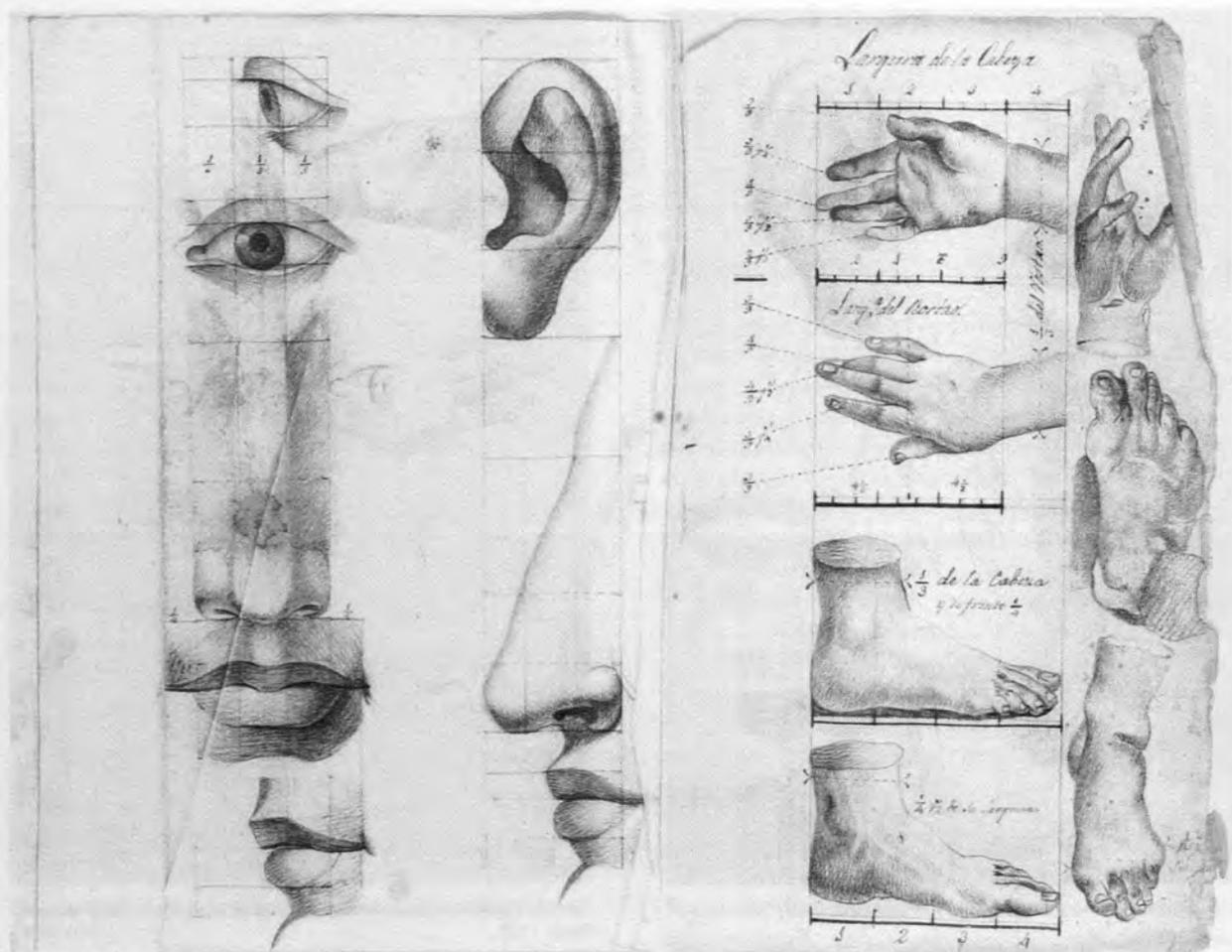


Fig. 14. Manuscrito de Miguel Sanz. Proporciones de cabeza, manos y pies.

huesos, miología o conocimiento de los músculos, proporciones y simetría de la figura humana y, finalmente, la explicación de los escorzos. Como tendremos ocasión de comprobar, diversas son las fuentes consultadas por el autor para la elaboración del texto; pero de nuevo vuelve a destacar el *Museo Pictórico* y *Escala Óptica* de Palomino, quien dedica el contenido de los capítulos V, VI, VII y VIII del libro cuarto a la proporción, anatomía y escorzos, algunos de cuyos párrafos son copiados casi literalmente por Miguel Sanz.

El director pamplonés comienza el capítulo de la **osteología** con una declaración de principios al considerar que “al artista le basta el conocimiento de la anatomía pictórica, sin detenerse en la quirúrgica y médica, limitando sus observaciones a solo aquello que el exterior de la figura presenta a nuestra vista”. Su afirmación, que le lleva a diferenciar claramente una anatomía médica y otra artística, coincide con la de Isidoro Bosarte cuando en

1796 disienta de los métodos de enseñanza empleados por Agustín Navarro, que fueron rechazados por los artistas al considerarlos superfluos²⁷. A continuación define los huesos, a los que considera “armadura para la fábrica y estructura del cuerpo”, y los distribuye en tres partes que son cabeza, tronco, y miembros superiores e inferiores, indicando su nombre y colocación. Aunque Sanz no realiza ninguna lámina que recoja con detalle los huesos del cuerpo humano, pudo tenerlo en mente, pues el tratado conserva un borrador hecho a lápiz apenas marcado en el que figuran diversos huesos de la pierna, entre ellos el fémur y la tibia. Eso sí, incluye una lámina que titula: “Armazones simplificados para facilitar la invención para las actitudes de las figuras” (Fig. 10); en ella aparecen las figuras en variadas actitudes, con las manos en la cintura, los brazos cruzados, conversando, discutiendo, peleando e incluso practicando esgrima. Son imágenes muy esquemáticas que recuerdan en cierta medida a las “figuras de

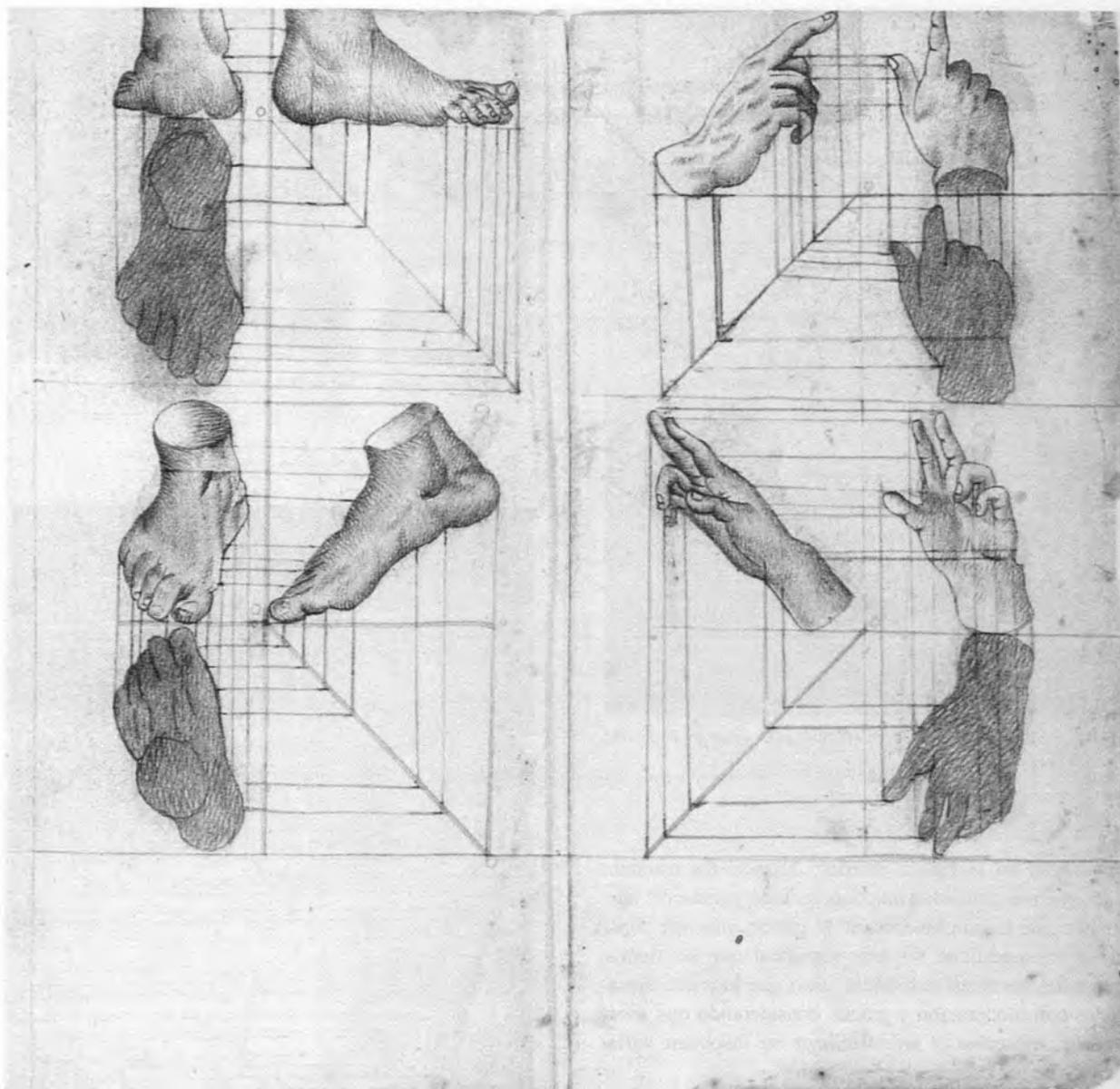


Fig. 15. Manuscrito de Miguel Sanz. Proporciones de manos y pies.

palo” para aprender a dibujar, incluidas por Roger de Piles en su tratado *Les premiers éléments de la peinture pratique*, publicado en París en 1684 (Fig. 11).

Concluye Sanz con una octava recopilatoria que toma de Juan de Arfe y Palomino, si bien introduce en ella las pertinentes correcciones respecto a los autores mencionados; de hecho el director de la academia pamplonesa significa que el esqueleto contiene un total de 248 huesos, en tanto que los tratadistas reducen esta cantidad a 182.

En lo que a la **miología** o conocimiento de los músculos respecta, Sanz compara al cuerpo humano con una máquina en la que los músculos le permiten moverse por la acción que ejercen sobre los huesos: “músculos son aquellas partes carnosas y orgánicas de nuestro cuerpo, principio y raíz del movimiento activo y voluntario”. Incluye a continuación diversas observaciones directamente tomadas del capítulo VI del libro quinto del *Museo Pictórico*. Así, recomienda Sanz al artista que limite su conocimiento de los músculos a los que más se

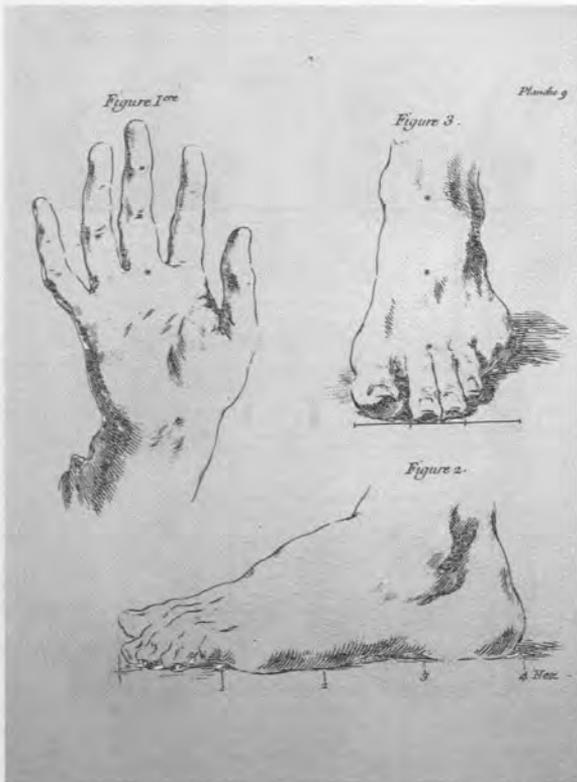


Fig. 16. Charles-Antoine Jombert. *Méthode pour apprendre le dessin*, París, 1755.

distinguen en la figura exterior, dejando los restantes para quienes pretendan un conocimiento puramente anatómico que resulta innecesario al pintor; mas este conocimiento superficial no debe significar que las figuras desnudas parezcan desolladas, sino que hay que ejecutarlas con moderación y gracia, considerando que sobre huesos, músculos y articulaciones se disponen varias capas que los cubren y enmascaran²⁸.

Son 96 los músculos de la cabeza, 99 los del tronco, 96 los contenidos en cada uno de los brazos y manos, y 120 en cada pierna. En su explicación, Sanz atribuye un número o letra a cada uno de ellos, lo cual parece indicar que debió de incluir en el manuscrito algún dibujo que no se ha conservado. Al igual que en el caso de la osteología, concluía este apartado con una recopilación de los músculos en una octava, con las correspondientes modificaciones respecto a Arfe y Palomino²⁹.

Particular interés le merece a Miguel Sanz el estudio de las **proporciones y simetría** de la figura humana. Observa el director pamplonés que la edad ideal para expresar la más perfecta proporción es de 30 a 33 años y bien proporcionado, no como son los hombres en general, sino como debía ser el primer hombre de la Creación.

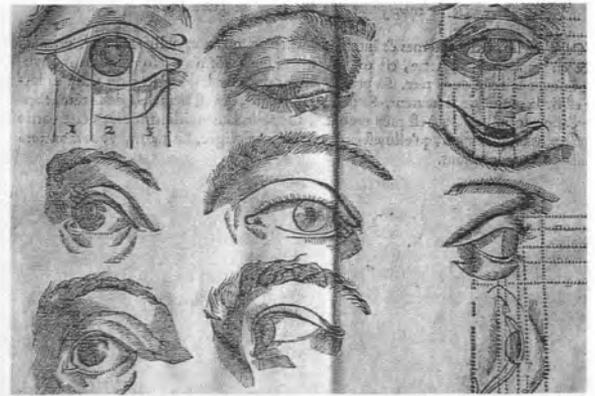


Fig. 17. Jean Cousin. *L'art de Dessiner*, París, 1771.

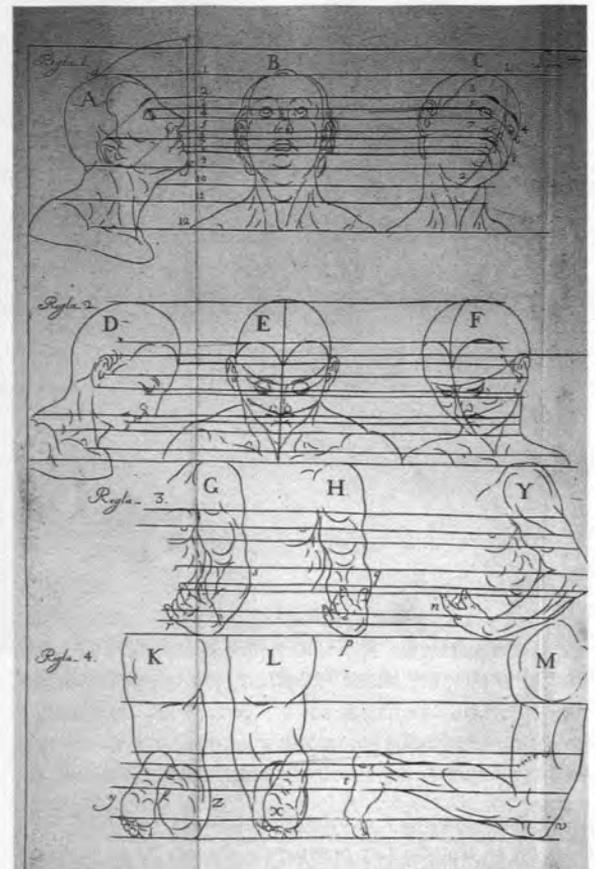


Fig. 18. Antonio Palomino. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Lámina 7.

Se sitúa así entre Pacheco, quien considera que el hombre llega a su plenitud corporal a los 30 años, y Palomino, que lo retrasa a los 33, la misma que se atri-

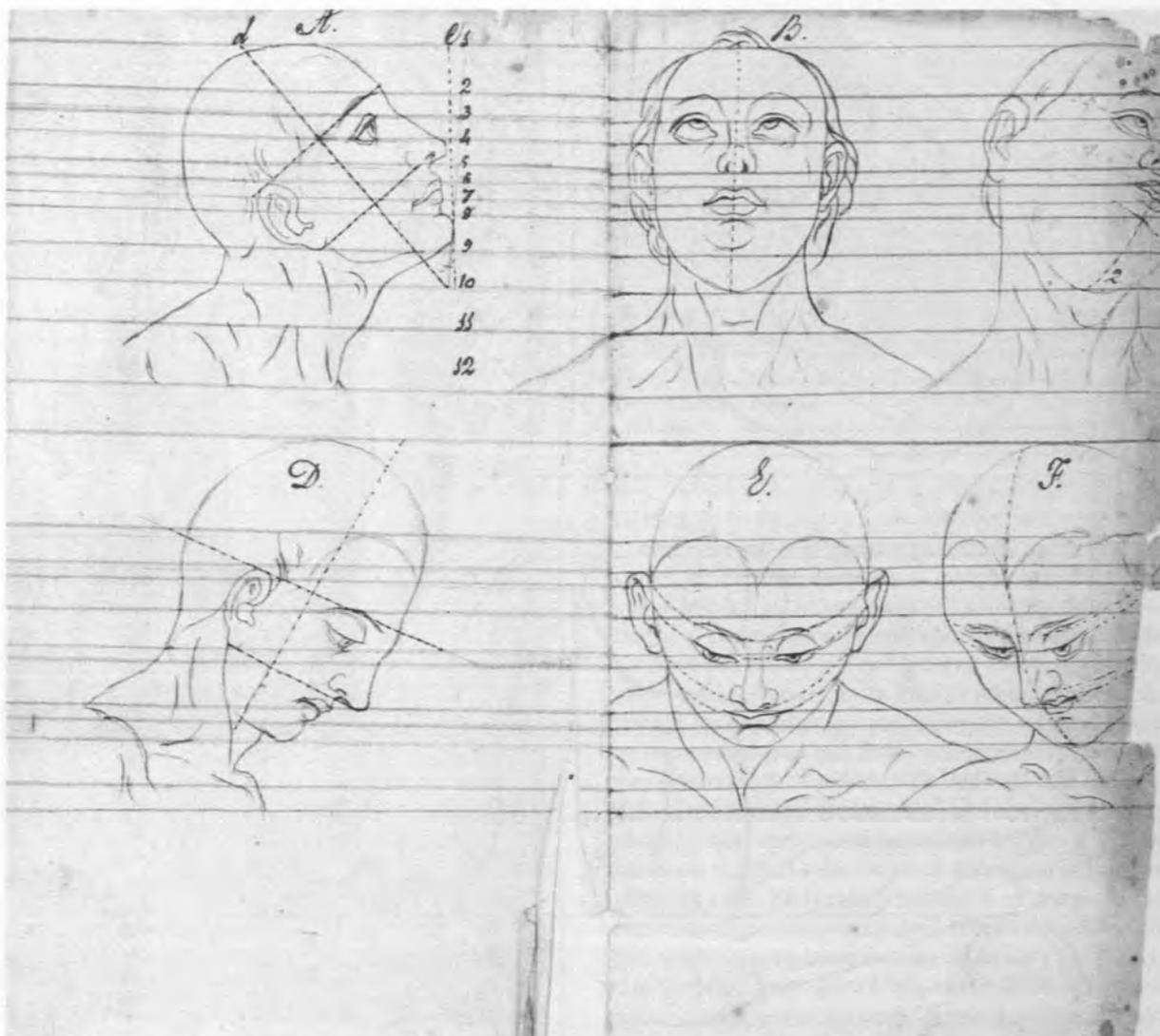


Fig. 19. Manuscrito de Miguel Sanz. Escorzo de cabeza.

buye a Jesús en el momento de su crucifixión. No obstante, significa igualmente Sanz que corresponde a la pericia del dibujante saber alargar o acortar, estrechar o ensanchar, según lo exija cada sujeto en particular, pues las costumbres, el clima, la calidad de las personas, su movimiento y oficio, y otra multitud de accidentes, provocan una infinidad de variedades.

Realiza a continuación un breve recorrido sobre las distintas posturas mantenidas en el tema de las proporciones, citando a artistas como Pomponio Gaurico, Felipe de Borgoña, Durero, Alonso Berruguete, Juan de Arfe o Gaspar Becerra; pero el pamplonés se decanta por la figura humana de ocho cabezas, al igual que lo hicie-

ran los grandes artistas italianos —Rafael, Tiziano, Miguel Ángel— y también Palomino, siguiendo todos ellos muy de cerca la doctrina de los griegos. En consecuencia, considera Sanz que toda figura de bella proporción divide su altura en ocho cabezas o módulos: la primera, desde la coronilla de la cabeza hasta la barba; la segunda, desde la barba hasta la tetilla o pezón; la tercera, desde la tetilla hasta el ombligo o cintura; la cuarta, desde el ombligo hasta la división del tronco; la quinta, desde el empeine hasta la mitad del muslo; la sexta, desde la mitad del muslo hasta el final de la rodilla; la séptima, desde el final de la rodilla hasta el medio de la pierna; y la octava y última desde el medio de la pierna

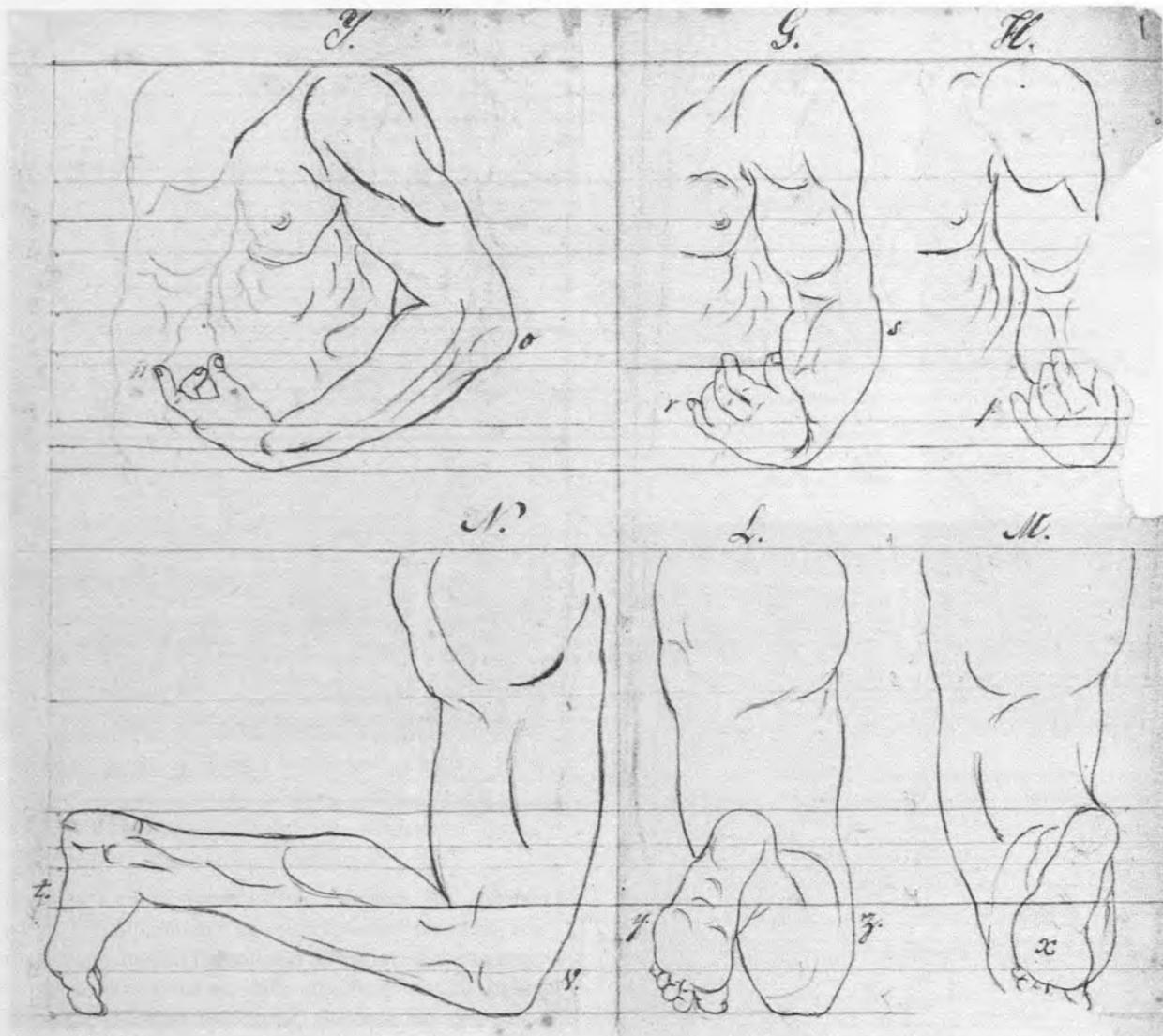


Fig. 20. Manuscrito de Miguel Sanz. Escorzo de brazos y piernas.

hasta la planta del pie. Alude Sanz en su explicación a una lámina que por desgracia no se ha conservado, pero que muy probablemente estaría inspirada en la lámina I de Palomino, de quien toma la distribución de los módulos del cuerpo humano (Fig. 12), al igual que la octava que glosa el contenido de la simetría.

Otros autores, como el francés Jombert, otorgan también al hombre en edad viril ocho cabezas de altura desde la cúspide de la cabeza hasta la planta de los pies, realizando la subdivisión de cada una de ellas en la misma manera que lo hace Palomino (Fig. 13).

Considera asimismo Miguel Sanz que el hombre bien proporcionado, echado boca arriba y abierto de piernas y

manos, fijaría su centro en el ombligo desde el cual, trazando un círculo o un cuadrado, tocaría los extremos de pies y manos. Esta antigua teoría ya es recogida por Vitruvio en el tercero de sus *Diez Libros de Arquitectura*, cuando al referirse a la composición y simetría de los templos significa que “el centro natural del cuerpo humano es el ombligo, pues tendido el hombre en posición supina, y extendidos los brazos y las piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. No menos, como el esquema de la circunferencia se ajusta al cuerpo, asimismo encaja en él la figura cuadrada”³⁰. El círculo y el cuadrado, figuras geométricas regulares y

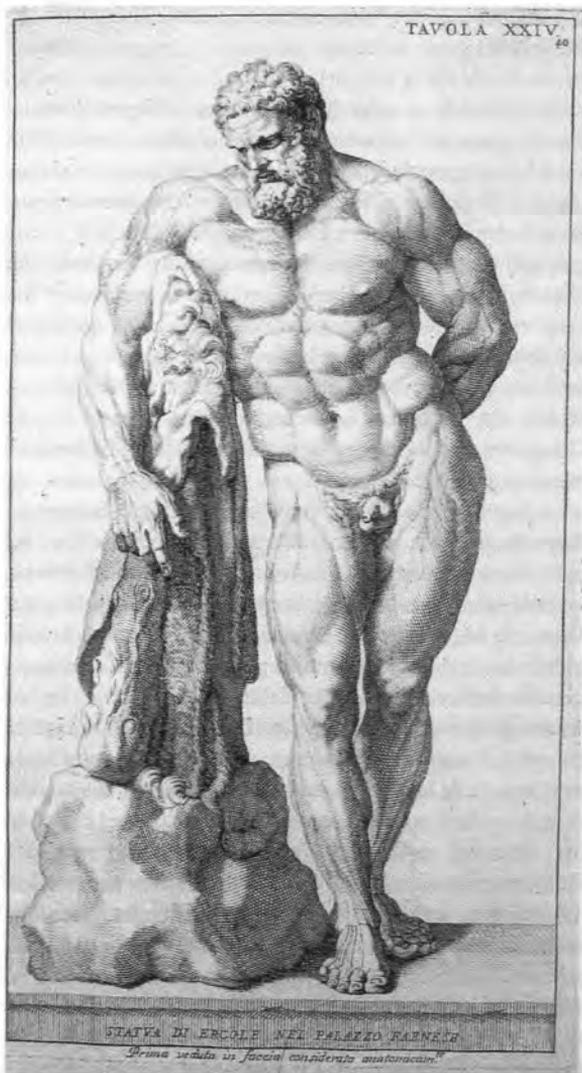


Fig. 21. Anatomía per uso et intelligenza del disegno, Roma, 1691. Hércules Farnesio.

simples, se convierten a su vez en simetrías privilegiadas por el cuerpo humano, obra suprema de la naturaleza; las proporciones humanas, a través de un proceso de abstracción, derivan en pura geometría. En consecuencia, el cuadrado y el círculo son normas útiles para el ejercicio práctico de la composición de las formas de la arquitectura³¹. El pensamiento vitruviano sobre las proporciones ideales del cuerpo humano aparece reflejado en autores modernos que lo incluyen en sus tratados, ya sea italianos como Leonardo da Vinci o Giovanni Amico en su obra *L'architetto pratico*, ya sea españoles como Juan de Arfe en su *Varia* o Vicente Carducho en los *Diálogos de la Pintura*.



Fig. 22. Charles-Antoine Jombert. *Méthode pour apprendre le dessein*, París. Gladiador Borghese.

Se centra ahora el maestro pamplonés en las proporciones de anchura, tanto en el cuerpo visto de frente como de lado; las referencias a Palomino resultan constantes, al observar por ejemplo que “la punta de la rodilla siempre está más alta que la corva; los muslos y piernas son más carnosos por la parte de adentro y caen más por allí los músculos que por la parte de fuera en donde se ven siempre estar más lisos y comprimidos”, frase que toma del capítulo V del libro IV, dedicado a la simetría del cuerpo humano. Dedicó especial atención a cabeza, manos y pies, que de común han sido las partes de más laboriosa y difícil solución en la formación del artista (Figs. 14 y 15). En la cabeza se detiene en determinados elementos como los ojos, la nariz, la boca o los oídos. El pie aparece representado de lado, de frente y por detrás, considerando Sanz que su largura se divide en cuatro partes iguales, una de las cuales ocupa el dedo más largo, que es el inmediato al gordo; además de la largura estudia también su grosor, observando que los dedos de los pies son siempre más gruesos por las uñas que por donde empiezan, y que todos —excepto el pulgar— están encorvados. Algunos dibujos recuerdan a los recogidos por Charles Antoine-Jombert en su ya mencionado *Méthode pour apprendre le dessein*, que también aprecia la división del pie en cuatro partes, y realiza un estudio similar de medidas y proporciones en el pie de la Venus de Médicis (Fig. 16). De igual forma podemos encontrar ciertas similitudes con *L'art de Dessiner*, obra del francés Jean Cousin que vio la luz en París en 1771, a la que remiten algunos de los estudios de ojos que muestra Sanz (Fig. 17).

En cuanto a los brazos y manos de nuevo la cita a Palomino resulta obligada, al significar que “los brazos son casi redondos, y en ellos (así como en las piernas) se observa que los puntos salientes o eminencias que causan los músculos en el contorno de un lado, son en el

otro ondulaciones a proporción de su lado opuesto; de suerte que van flameando o serpeando como la llama que nunca hace por ambos lados un mismo contorno”, aspecto recogido por éste en su capítulo dedicado a la simetría. Tras referir la largura y el grosor de los brazos, se detiene en las manos, cuya largura considera dividida en nueve partes iguales, de las cuales –vista la mano por la palma– cinco corresponden a la palma y las cuatro restantes a los dedos; cada uno de éstos presenta una largura diferente, desde el corazón al meñique. Vista la mano por fuera, los dedos son una de las susodichas nueve partes más largos.

Finalmente, Miguel Sanz dedica un apartado a la explicación de los **escorzos**, en el que copia casi íntegramente el capítulo VIII del libro IV del *Museo Pictórico*, que Palomino titula “Regla general para la inteligencia de los escorzos”; la relación se extiende incluso a la lámina 7 del *Museo*, donde el maestro de Bujalance explicita de manera práctica los escorzos de cabeza y extremidades (Fig. 18).

Comienza el pamplonés con una serie de advertencias preliminares, entre las que se encuentra la definición de escorzo y su naturaleza y propiedades, así como los pasos previos que debe dar el pintor para su ejecución. Se detiene a continuación en el modo de dibujar los escorzos, comenzando por la cabeza y proporcionando una serie de reglas generales; al igual que Palomino, dedica particular atención a la cabeza en escorzo inclinada hacia arriba o hacia abajo, considerada por ambos como “la más graciosa” (Fig. 19). Tras la explicación de la cabeza vienen los brazos y piernas, en los que Sanz –siguiendo siempre muy de cerca a Palomino– encuentra mayor dificultad a la hora de escorzar, a la vez que son los miembros que con mayor frecuencia se encuentran en la pintura (Fig. 20). Incluye también el director de la escuela de Pamplona un apunte sobre el escorzo de la figura completa, para la que “se dibuja primero de perfil o de lado en la posición que se quiera, procediendo en todo como queda dicho y está demostrado”.

Miguel Sanz concluye el apartado dedicado a los escorzos con una consideración final en la que previene al pintor del escorzo demasiado acusado, el cual ha de evitarse sobre todo si afecta al protagonista de la composición, pues le resta gran parte de su gracia y belleza; por contra, hay que actuar con moderación, teniendo siempre presente que es en el escorzo donde el pintor y el dibujante demuestran su magisterio y dominio de la profesión. Tampoco podía faltar una octava dedicada a los escorzos, tomada en esta ocasión de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe, y más concretamente del libro II, título I, capítulo V, que el vallisoletano dedica a la medida general de todo el cuerpo.

LA ESTATUARIA GRIEGA COMO MODELO DE ESTUDIO

En relación con la figura humana, Miguel Sanz y Benito propone varios modelos de estudio tomados de la antigüedad grecolatina, donde considera que se encuentra la belleza ideal: “los más célebres artistas convienen en que en la naturaleza existe una belleza ideal; y los griegos se distinguieron en este estudio haciendo los Dioses, así como sus héroes, no como suelen ser los hombres en general, sino como debían ser y como fue el primer hombre creado por el Ser Supremo, que es lo que se llama belleza ideal. Tales son el Júpiter Olímpico, el Apolo de Velveder, la Venus de Medicis, el Amor Griego, el Ercules Farnesio, el Gladiador, la Cabeza de Medusa, etc., etc.”

A juicio del maestro pamplonés, el Apolo Belvedere llama la atención por su nobleza, y sus contornos y formas bien proporcionadas lo convierten en el mejor modelo para el estudio de la anatomía de un joven. La Venus de Médicis reúne en sí la gracia y corrección, erigiéndose en modelo de mujer perfecta cuyos contornos manifiestan una extremada delicadeza. Por su parte, el Amor griego es de una elegancia total, en tanto que el Hércules Farnesio se presenta como prototipo de la fuerza; a través de la grandeza de sus contornos y la elección de sus formas, la figura representa a un hombre capaz de los mayores esfuerzos. Y la acción vigorosa del Gladiador muestra bajo las formas bellas y severas los músculos del cuerpo humano en contradicción, unos tensados y otros en calma. “En fin –concluye Sanz–, estas estatuas son todas bellas y maravillosas; y por ello se deben estudiar muy detenidamente, comparando y midiendo todas sus partes con el mayor cuidado, y ellas demostrarán la belleza, la elegancia y el carácter particular de todas sus formas, y la pureza de sus proporciones, y buen acabado de pies y manos”. Debemos recordar en este sentido que Miguel Sanz había entregado al centro numerosas estampas y dibujos particulares, muchos de los cuales representarían con absoluta certeza esculturas de la antigüedad, que luego copiaban los alumnos y las presentaban en los premios de fin de curso.

Las obras de la antigüedad clásica se convierten así en modelo para el aprendizaje de la anatomía en la Escuela de Dibujo de Pamplona. Desde la perspectiva académica, el modelo clásico presenta un valor universal, equivalente a “buen gusto”, obtenido a partir de una observación selectiva de la naturaleza, en la que se pretendía escoger aquellos aspectos considerados “bellos” y separarlos de los que presentaban alguna imperfección; sólo así el artista se convertía en un auténtico creador³². Este sentimiento de admiración hizo que se volviera la vista a las estatuas de la antigüedad, fuentes de belleza y proporción; de este modo se olvidan las proporciones basa-

das en el estudio directo del hombre y se estudian en las estatuas griegas y romanas, modelos insuperables de belleza masculina y femenina. En esta dirección se encaminan determinadas obras publicadas ya desde el siglo XVII, fundamentalmente por autores franceses. Es el caso del libro de Gerard Audran *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, publicado en París en 1683, objeto de varias reediciones y traducciones como la realizada por el español Gerónimo Antonio Gil en 1780. De igual forma Roger de Piles enriquece su tratado *Les premiers éléments de la peinture pratique* con varias figuras de la antigüedad en las que establece sus medidas y proporciones. En esta misma línea se encuentra la obra publicada en 1691 por la Academia Francesa en Roma titulada *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*, cuyas estampas analizan la anatomía del hombre y las consecuencias externas de los movimientos a través de estatuas de la antigüedad como el Hércules Farnesio (Fig. 21), el Laocoonte o el Gladiador Borguense³³. En la centuria siguiente Charles-Antoine Jombert, en su ya mencionada obra *Méthode pour apprendre le dessein*, recoge las proporciones y medidas “de las más bellas estatuas antiguas que se ven en Italia”, entre las que se encuentran el Hércules Farnesio, la Venus de Medicis, el Apolo Velvedere, el Antinoo, el Fauno Borghese, el Laocoonte, el Apolo Ludovisi y el Gladiador Borghese (Fig. 22). Y lo mismo hace Jean Cousin en *L'Art de dessiner*.

En España, el estudio de los modelos clásicos adquiere plena vigencia en la segunda mitad del siglo XVIII. La presencia de Antonio Rafael Mengs resultó fundamental en este sentido, dado que para el artista alemán el estudio de las estatuas de la antigüedad debía constituir la base de cualquier enseñanza artística. Mengs, excelente conocedor de la estatuaría clásica por haber tenido la oportunidad de contemplarla directamente en Roma, plasma su pensamiento en la obra *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*³⁴; en la tercera parte del tratado, dedica el capítulo VII al cotejo del gusto de los antiguos con el de los modernos, afirmando que “entre los antiguos Griegos se halla la Belleza en todas sus obras”, alcanzando el “Gusto de la perfección”. Con mayor profundidad abordará el tema en sus *Pensamientos sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano, y los antiguos*, donde para demostrar el bello diseño de la escultura clásica selecciona cuatro estatuas: el Apolo, por su nobleza, elegancia y perfección de contornos; el Laocoonte, por su expresión, en la que se hacen visibles los nervios y tendones de la figura; el Hércules, porque mediante la tensión de sus músculos refleja mejor que ninguna otra el carácter de la fuerza y robustez; y el Gladiador, porque se mezclan en él los músculos alterados con los que reposan, “cuya variedad es conforme a la Naturaleza”.

En consecuencia, Mengs otorgó la más alta consideración a la estatuaría clásica, desprovista a su juicio de las imperfecciones que indefectiblemente muestra cualquier cuerpo humano. El pensamiento del pintor alemán sobre la escultura antigua obtuvo un eco inmediato, de manera que en 1786 D. A. Rejón de Silva daba a la imprenta su poema *La pintura*, en el que mostraba su admiración por las mismas estatuas clásicas que cita Mengs. Diez años más tarde, Isidoro Bosarte realizaba unas “Reflexiones sobre el estudio de las estatuas”, en las que ensalza la estatuaría clásica y demuestra la utilidad de los modelos griegos en la enseñanza académica; en consecuencia, a la hora de sopesar la época clásica y la contemporánea, se decanta claramente a favor de la primera³⁵.

Pese al discurrir de los años y encontrarnos ya en pleno siglo XIX, Miguel Sanz se manifiesta en una dirección muy cercana a la de Bosarte, al afirmar que “la Grecia volvió a sobresalir y aventajar a todos los demás pueblos en el gusto y conocimiento de las artes, llegando a un grado tan alto de elevación y sublimidad al que se duda si le han llegado todavía en los siglos posteriores, y en toda la Europa culta, como lo testifican sus inmortales obras transmitidas a la posteridad más remota”. Su pensamiento está claramente imbuido por las teorías de Mengs, que sin duda conoció bien directa o indirectamente; de hecho, los juicios de valor que el pintor pamplonés realiza sobre esculturas como el Apolo Belvedere, el Hércules Farnesio o el Gladiador, muestran una clara dependencia de los del maestro alemán.

DESCRIPCIÓN SENCILLA DEL HOMBRE: LAS DIFERENTES EDADES DE LA VIDA

Miguel Sanz y Benito incluye también en su cartilla una descripción de las diferentes épocas de la vida del hombre, desde el nacimiento hasta la muerte, señalando las siguientes etapas: el recién nacido, la infancia o niñez, la adolescencia o pubertad, la juventud o virilidad, la vejez o caducidad, y la decrepitud o senectud.

Respecto al momento del nacimiento, afirma el maestro pamplonés que el hombre cuando viene al mundo es incapaz de hacer uso de ninguno de sus órganos y se muestra mucho más débil que la mayoría de los animales, pues necesita mayor cuidado y asistencia de sus progenitores; todas las partes de su cuerpo son débiles, no puede ponerse en pie, y sus muslos y piernas están doblados. Llegada la niñez, su vida hasta los tres años resulta muy vacilante, pero se asegura en los dos o tres años siguientes, de manera que a la edad de seis o siete años está más seguro de vivir que en cualquier otra etapa; es precisamente ésta la edad de las gracias, en la que desarrolla la flexibilidad y docilidad de sus miembros. Pero pronto pasa la infancia, y tras experimentar un notable

crecimiento alcanza la adolescencia o pubertad a los catorce o quince años; casi todos en este momento son algo desgarbados, delgados de cuerpo y poco gordos de muslos y pantorrillas.

Finalizada la adolescencia, el hombre entra en la edad más bella, la juventud o virilidad, que se extiende aproximadamente hasta los cuarenta años. En este período se configura la musculatura, los miembros se moldean, y el cuerpo del hombre llega a la edad de 30 a 33 años a su punto de perfección por las proporciones de sus formas, de tal forma que “en esta edad es cuando se conoce en él al dueño de la tierra”. En cambio, las mujeres alcanzan antes su grado de perfección, ya que su cuerpo se encuentra de ordinario bien formado a los 20 años. Disfruta en este período el hombre de la época más bella de la vida al gozar de todas sus facultades en plenitud, su entendimiento está más perfeccionado y por ello es susceptible de mayor reflexión. Sin embargo, el hombre goza poco tiempo de su estado de perfección, pues la edad le va mermando poco a poco sus facultades. De esta manera, el carácter se vuelve agrio, aumentan las quejas o lamentos y el mal humor, y siempre se está ocupado en reprender y corregir a la juventud. Por otra parte, la actividad intelectual se hace más lenta, y la actividad física comienza a disminuir: los miembros se endurecen y hacen más pesados, son menos flexibles los cartílagos y fibras; se seca la piel, se forman arrugas, se encanece el cabello, se caen los dientes; en fin, el rostro se desfigura, y el cuerpo se agobia. Los primeros síntomas de este estado comienzan a notarse antes de los cuarenta años, y van aumentando lentamente hasta los sesenta, y a partir de aquí de manera más rápida hasta los setenta, edad a la que comienza la caducidad o vejez, período en el que se manifiestan de golpe todas las incomodidades. Por último se alcanza la decrepitud o senectud, y por lo general antes de los noventa o cien años llega la muerte.

La costumbre de dividir la vida en edades se remonta a la antigüedad, y aparece recogida en diversos autores. En esta ocasión no hemos podido concretar la fuente de que se sirvió Miguel Sanz, y al desconocer el año en que redactó su tratadito ignoramos igualmente si pudo consultar el *Tratado de Anatomía Pictórica*, obra publicada en 1848 por el sevillano Antonio María Esquivel, quien ya había desempeñado la enseñanza de esta disciplina en el Liceo y que en aquellos momentos la desarrollaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en calidad de Catedrático Numerario³⁶. Su obra consta en primer lugar de una explicación de los huesos, en segundo lugar de una explicación de los músculos, y en tercero de las proporciones del cuerpo humano, las edades, los temperamentos, las diferentes razas y las pasiones. En el apartado dedicado a las edades en la vida del hombre diferencia cuatro que se corresponden con las cuatro partes del día, las cuatro estaciones del año y los cuatro

temperamentos principales; así, compara al niño con la mañana, la primavera y el temperamento sanguíneo; al joven con el mediodía, el verano y la complexión biliosa; a la edad madura con la tarde, el otoño y la melancolía; y a la vejez con el invierno, la noche y el humor fleumático³⁷. A cada una de las etapas dedica un comentario muy en la línea de lo referido por Miguel Sanz en su manuscrito, lo que nos puede hacer sospechar su conocimiento y, en consecuencia, una posible fecha de redacción posterior a la ya referida de 1848.

A continuación introduce Miguel Sanz una reflexión sobre el hombre, obra maestra de la naturaleza, pequeño universo lleno de maravillas que Dios creó a su imagen y semejanza; y si ya por la organización de su cuerpo es el más perfecto de todos los seres, todavía es mayor la perfección que le otorga su alma espiritual e inmortal, que le asemeja más a Dios y le asegura el dominio sobre los demás seres de la Creación. En definitiva, se puede considerar al hombre como el soberano de la naturaleza, como un templo vivo de la divinidad, como una imagen del Creador. Como no podía ser de otra manera, este planteamiento filósofo-teológico acerca del hombre lleva al director pamplonés a una conclusión en la enseñanza y aprendizaje del dibujo: “Reúnanse todas sus partes y hallaremos un todo, el más bello y el más perfecto; de manera que para juzgar a un bello conjunto es preciso seguir las reglas generales de las proporciones que existen en un hombre bien hecho, y por ello se ha convenido que el primer cuidado del dibujante debe ser el ocuparse en el estudio de las partes que constituye el cuerpo humano; de sus relaciones entre sí, y de sus combinaciones con el todo”.

Concluye Sanz este apartado con una exhortación a quien se inicia en el difícil camino de las artes. Resulta evidente—significa en primer lugar—que quien quiera progresar en la carrera de las ciencias y de las artes debe estar dotado de inteligencia natural, ingenio particular y aptitud innata. Estos dones de la naturaleza son indispensables en todo aquél que pretenda dedicarse al dibujo y la pintura, que deberá completar con diversos conocimientos adquiridos mediante el estudio y una práctica sólidamente cimentada sobre fundamentos matemáticos. Parece que esta advertencia preliminar, en vez de servir de estímulo al principiante para emprender el estudio de la profesión, podría causar en él cierto temor. Pero lejos de desanimar al principiante, la verdadera intención del maestro pamplonés es animarlo desde el primer paso que dé en su carrera artística, concienciándole de que cuanto mayores sean las dificultades que se encuentre en el camino, mayor será la celebridad de sus obras si se dedica a ellas con constancia y aplicación. Y pone como ejemplo de todo ello a aquellos pintores que pese a haber muerto en edad temprana, alcanzaron la fama e inmortalidad merced a sus obras, caso de Rafael, que falleció a los 37 años

(1483-1520), Parmesano a los 36 (1503-1540), el holandés Paulus Potter a los 29 (1625-1654), Van der Vilde a los 33 o Anton Van Dyck a los 40 (1599-1641).

El origen de esta reflexión que Miguel Sanz dirige al principiante, aunque ampliada con otras fuentes, se encuentra en el capítulo I del Libro IV del *Museo Pictórico y Escala Óptica*, titulado precisamente por Palomino "Exhortación al principiante", y en el que recoge diversas consideraciones dirigidas a quien se inicia en la pintura, procurando vencer su temor, agudizar su ingenio y estimular su interés por la belleza y virtud de esta profesión, que puede proporcionarle honor, fama y renombre glorioso.

DIÁLOGO ENTRE LA NATURALEZA Y LAS DOS NOBLES ARTES PINTURA Y ESCULTURA

Quiere concluir Miguel Sanz y Benito su cartilla con un diálogo entre la naturaleza y la escultura y pintura, motivo que se adivina implícito en algunos pasajes del *De Pictura* de Alberti, se desarrolla vigorosamente en los textos de Leonardo, y se codifica y sistematiza en la famosa *Lección sobre la primacía de las artes*, de Benedetto Varchi (1503-1565). La exposición de Varchi sigue el clásico discurso del Parangón; por medio de un sencillo desarrollo de ir desvelando las cualidades de uno y otro arte, se añaden las razones que avalan los juicios y razonamientos, las diferencias y la jerarquización de todas de acuerdo con el modelo universal ofrecido por la naturaleza³⁸.

En este contexto, el director de la Escuela de Dibujo de Pamplona reproduce íntegramente el *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*, obra de Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583-Madrid, 1641). Su autor es el perfecto paradigma de una imagen muy común en el Siglo de Oro español, la del poeta-pintor, puesto que encarnó de una forma pragmática el ejercicio del pincel y de la pluma desde su doble vertiente teórica y práctica. Si de su obra pictórica tan sólo nos ha llegado una mínima muestra, en su poesía observamos su obsesión por el mundo de las artes, magistralmente convertido en materia literaria. Este interés de Jáuregui, puesto ya de relieve en algunas composiciones de sus *Rimas*, alcanza su más feliz y notable expresión en su *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*, que escribió en 1618. Se trata de un poema considerado, por su estilo, como la mejor composición de arte menor de Jáuregui, en el que las quintillas prestan ligereza a la versificación, que fluye espontánea y libre de trabas; no en vano Menéndez y Pelayo se refiere a él como "vivísimo diálogo, tan italiano en la gracia y tan español en la forma, que recuer-

da las controversias teológicas de nuestros Autos Sacramentales en sus mejores tiempos"³⁹.

El diálogo plantea la cuestión de la superioridad de estas dos disciplinas, escultura y pintura, derivada de la común igualdad entre poesía y pintura, es decir, de la famosa formulación horaciana del *ut pictura poesis*. Como ya hemos significado, la disputa entre la pintura y la escultura se remonta a la Italia cuatrocentista, cuando se produjo un movimiento de valoración de la pintura que conllevó la esperada reacción de los escultores en el mismo sentido, provocando una rivalidad que se hizo muy común en la España del siglo XVII⁴⁰. Uno de los primeros en abordarlo fue Vicente Carducho, quien en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) dedica aproximadamente la mitad del sexto diálogo al parangón entre ambas, concluyendo que la pintura consigue con mayor perfección el fin que pretende de imitar la naturaleza; como pintor, Carducho se ocupa principalmente de demostrar la primacía de su arte. De igual forma, Francisco Pacheco dedica el capítulo III del *Arte de la Pintura* (1649) a la contienda entre escultura y pintura, y las razones con que cada una pretende ser preferida⁴¹. En el referido marco surge el poema de Jáuregui, cuyos temas y argumentos que pone en boca de las dos artes ya habían sido esgrimidos con anterioridad, si bien es posible advertir ciertas observaciones personales que confieren mayor interés a su exposición. Según se enuncia en el título, el escritor sevillano construye el perfil de la Pintura y de la Escultura desde la mutua acusación, ya sea por el engaño bidimensional de la primera o por el esfuerzo físico de la segunda, buscando alegaciones por la genealogía o por la cualidad matérica, y arguyendo razonamientos a favor de su preeminencia en función de la mayor "nobleza", "grandeza" y "agrado"⁴². Cada una de ellas insiste en sus méritos y superior posición, al tiempo que señala las desventajas de la otra. Prácticamente ningún tópico del conocido *paragone* queda fuera del poema, en el que la Naturaleza se erige en juez de la controversia que será, finalmente, resuelta en función de la capacidad de imitación que de ella demuestren ambas disciplinas: su origen, el material que emplean, su habilidad para provocar en el ánimo del espectador la sensación de verosimilitud, el uso del color, la permanencia de sus obras, el esfuerzo físico frente al intelectual, etc. En su dictamen la Naturaleza, aunque atribuye por el fin imitativo a las dos idéntica nobleza, reconoce a la Pintura un campo incomparablemente más extenso de aplicación⁴³.

Pese a que Jáuregui no aporta excesivas novedades en el terreno de la famosa disputa, le imprime sin embargo un marcado carácter poético que sirve para rejuvenecer la vieja controversia, cuya resolución final inclinará la balanza a favor de la pintura, concretándose la superioridad de las artes liberales respecto de las mecánicas⁴⁴. No

fue ésta la única ocasión en la que Jáuregui abogó por la pintura, pues –junto con Butrón, Lope de Vega, León Pinelo, José de Valdivielso y otros- sostuvo sus prerrogativas en el *Memorial informatorio de los pintores*, publicado en 1629 y reproducido después, a modo de apéndice, en los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho⁴⁵. En consecuencia, no resulta extraño el hecho de que Miguel Sanz incluyera el diálogo en el manuscrito, tanto por su condición de pintor como por su empeño en dejar bien clara la superioridad de las bellas artes sobre los oficios mecánicos; muestra en este punto una clara independencia de su principal fuente de inspiración a lo largo de toda la “cartilla” como es Palomino, quien apenas dedica al parangón unas pocas líneas en el *Museo Pictórico*.

Con el Diálogo entre la Naturaleza y las dos nobles artes Pintura y Escultura concluye la “cartilla” de Miguel Sanz y Benito, primer director de la Escuela Pública de Dibujo de Pamplona. Su contenido constituye un claro ejemplo del modelo de enseñanza empleado en aquellos centros periféricos que como el navarro se crearon a finales del siglo XVIII o en las primeras décadas del XIX.

APÉNDICE I

MIGUEL SANZ Y BENITO, *Tratado elemental sobre Dibujo y Pintura*, Pamplona, c.1828. Colección Particular.

* (El signo / significa cambio de página en el tratado)

PRÓLOGO

Honrado por el M. Y. y H. Ayuntamiento de esta ciudad de Pamplona, con el destino de Director de su Escuela Pública de Dibujo desde su creación en 1º de marzo (1828) y ocupado al mismo tiempo lisongeramente en conducir el lapicero y pinceles por las blancas manos de las señoritas de clase más distinguida, dedicadas al recreo, y deleite exquisito del Dibujo, me propuse emplear en su obsequio, y en el de todos mis discípulos, los cortos ratos que me permiten las tareas de mi profesión / y desempeño de mis obligaciones.

Concebí a ese fin la idea de escribir un tratado elemental que pudiera instruirlos (aunque en pequeño) de la excelencia que tiene de suyo el Dibujo y Pintura, su origen y utilidad, insertando una ligera explicación de la geometría relativa al dibujo y una descripción de las diferentes épocas de la vida del hombre, y dando un sencillo conocimiento de la estructura humana, simetría, escorzos, osteología y miología, recopilando para deleitarlos algunos versitos de diferentes autores, y un Dialogo entre la Naturaleza, Pintura y Escultura, / para

que estimados con estas superficiales ideas, se dispierte en ellos el deseo de estudiar seriamente las nobles artes, asistiendo a las academias de Dibujo para que dirigidos por profesores idóneos aprendan por reglas y principios sólidos, y que con método gustoso y brebe arriben a gozar de los poderosos atractivos de utilidad y los más lisongeros encantos de que tanto abundan; haciéndoles presente que el germen del ingenio no puede menos de prosperar en un campo cultivado por la aplicación, la constancia y el trabajo con que se benen los obstáculos más insuperables. /

ESPLICACION DEL DIBUJO Y SU UTIL RECREO

El Dibujo ofrece al hombre los gratos y deliciosos placeres de contemplar y conocer los poderosos encantos de la hermosa naturaleza y sus obras admirables bajo su verdadero punto de vista, sorprendiendo agradablemente los sentidos con las inmensas representaciones con que nos da a conocer claramente los objetos por medio de sus iluminadas líneas geométricas.

Es el Arte que enseña a representar la sabia naturaleza, trans- / mitiendo su imagen fiel sobre cualquiera superficie o plano de pared, tabla, lienzo o papel, con lápices y colores, ya los reinos más remotos, sus edificios magestuosos, las costumbres, trages, y producciones, las humildes cabañas, la soledad, el horror árido de las breñas, la frescura de los bosques, la frondosidad y verdor apacible y grata de los prados, lo cristalino de las aguas que se precipitan de una cascada o alta peña o bien jugueteando por entre cañas y lirios corriendo lentamente, bajo la verde sombra de las plantas que baña, o ya serpenteando entre cantos, y agrupados céspedes; el curso lento y magestuoso de los ríos, la espaciosa extensión de los mares, / bien sea en calma o agitado, flotando prodigiosamente entre sus encrespadas y espumosas olas las diversas y voluminosas nabes; la variada multitud de peces, aves, plantas, flores, frutos, y toda clase de insectos y animales. La guerra y sus horrores, la victoria, las diferentes pasiones del hombre, sus bienes y males, las edades. Una tempestad en donde se ben con horror violentamente agitados los árboles y plantas; el relámpago espantoso y terrible que alumbra y destruye; el ganado que corre en tropel y se dispersa asustado, y el Pastor huyendo despavorido y temeroso; las nabes que se precipitan entre las montañosas y embravecidas olas, y se estrellan y despedazan contra las duras rocas. / La vasta extensión de los valles, los montes, la distancia vaporosa de las lontananzas, nubes, y en fin, todos los efectos que puede representar la luz del sol en las diferentes horas del día, cuanto respira y puebla la tierra y brilla en los cielos, y está contenido en las aguas y sea capaz de ponerse delante de la vista perspicaz del dibujante, y todo ente o

ser abstracto que en cierto modo se le dé cuerpo, sacándolo a la esfera de las potencias, y colocándolo en la de los sentidos con sus propios atributos, símbolos y caracteres con que corresponde significar y representar cada cosa. /

¿Alguien no arrebatada y sorprende con gozo inexplicable la vista perspectiva de una ciudad o edificio particular, de una habitación, de un terreno o parage cualquiera que agrada o interesa, y más si se mira con el aumento, beneficio y vida que les da la optica (cosmorama), engañando agradablemente nuestros sentidos con tan fieles representaciones que pone la apariencia tan cerca de la realidad que casi se confunde el arte con la naturaleza?

¿Quién puede ser indiferente y dejar de notar en su sensible / pecho aquellas dulces, lisongeras y gratas sensaciones que causa la simple vista del retrato de una persona que se ama, contemplando en él las fieles facciones del joven enamorado, de una amante esposa, de una madre tierna, o de un hijo querido? ¿Qué inocentes y multiplicados placeres proporcionan estos retratos apreciables? Ellos nos hacen gozar (por decirlo así), de la apetecida vista y compañía de sus vivos originales, durante su ausencia, y aun después de su muerte, y transmitir a la posteridad su eterna memoria. /

Es pues el Dibujo la base y apoyo de las nobles y bellas artes Pintura, Escultura y Arquitectura, y el que proporciona la utilidad más conocida a las demás artes menestrales, sórdidas y mecánicas, como su único ornamento, suministrándoles el gusto, la elegancia y magestad, y les da a conocer la regularidad y proporciones que deben tener todas las diversas obras y artefactos hasta de los oficios más humildes que deben ser construidos con simetría, organización, buen gusto y perfil que solo lo proporciona el dibujo, y los artífices, que no / lo han estudiado, son frecuentemente precisados (con repugnante rubor) a ser mercenarios de los que lleban la ventaja de poseerlo, para que les pongan las obras en forma inteligible, reducidas a reglas y medidas de proporción, y las puedan egecutar los artífices inferiores. Siendo por esta razón ocupados con frecuencia los Pintores en darles fielmente en dibujo y pintura, ya el edificio, las diversas piezas de platería y broncería, el bufete, la silla, las motas, etc, etc. Al Dibujo es a quien se debe la elegante belleza / de todos los muebles que adornan las habitaciones, y de las infinitas cosas que sirven a nuestro uso que conservamos con tan justo aprecio.

Sin el dibujo no se puede dar magestad y hermosura a los edificios, formar estatuas animadas, ni pinturas embelesantes que arrebaten y lleben en pos de sí los aplausos y la admiración de los hombres.

El estudio más o menos profundo del Dibujo es importante necesidad según la carrera, profesión, arte u oficio que hayan / de seguir los jóvenes de la clase noble y artesana, tanto por adorno útil de educación bien enten-

dida en los unos; cuanto por el útil auxilio de subsistencia que puede dar a los otros: porque es evidente que al paso que se van desarrollando estos conocimientos, va despertándose en ellos el bello gusto, y fecundizándose su imaginación de nobles ideas, que los ocupa las horas y días placenteramente, libertándolos del perjudicial contacto o roce de los que viven corrompidos lastimosamente en el ocio criminal e ignorancia estúpida y / grosera, infestando a los demás con el vapor corrompido de sus vicios.

Y se engañan sin duda los que creen que el dibujo es necesario solamente a los que se dedican a las bellas artes, Pintura, Escultura y Arquitectura. ¿Cómo podrá sin el conocimiento del dibujo el carpintero, el cerrajero, el albañil concebir ni formar el diseño o plan que se les presente o pida, y desempeñar los encargos de su oficio con perfección ni elegancia, si no poseen el buen gusto que inspira el dibujo, ni saben las reglas de / la proporción y la belleza? ¿Cómo podrá sin el dibujo el bordador, el platero, el diamantista dar realce a sus obras, ni llegar a la hermosura que tanto brilla en las preciosidades que nos dejaron los griegos y romanos, si no estudian ni apreenden los bellos adornos?

Con el conocimiento del dibujo pueden recibir ventajas muy considerables los telares, urdidores, y otros instrumentos auxiliares en las manufacturas, y fábricas de hilazas, en las que con las luces de la mecánica, y del dibujo podrían formar máquinas sencillas que perfeccionasen las maniobras, diesen más hermosura y estimación a las labores, y aliviasen al trabajador de las molestas fatigas que tiene que sufrir en muchas operaciones de su Arte.

¡Dibujo y Pintura embelesante, sublime y prodigioso, tan ameno de encantos seductores, y de consuelo para todos los que te aman y conocen! Tú derramas a manos llenas los nobles y deleitables recursos para la honesta y decorosa subsistencia hasta de los desgraciados que nacieron en la opulencia y se criaron en la abundancia a quienes / la suerte adversa y fortuna escasa les negó sus bienes, y que entregados después al honesto, y esquisito deleite de las bellas artes, encuentran generosamente en ellas el dulce consuelo de su triste existencia. /

ORIGEN DEL DIBUJO

Dios fue el 1º que como Autor Supremo de todas las cosas, copió del original de su soberana grandeza la imagen eterna y consustancial de su hijo, y trasladó el vivo trasunto tan natural, que le representa con igualdad en todo lo sublime de su dibina naturaleza; formó al hombre a su misma imagen y semejanza, y le inspiró el designio de imitar la hermosa naturaleza por medio del dibujo. /

En fin Cristo Señor Nuestro, a su esposa la Iglesia le dejó por demostración amorosa repetidos retratos suyos, y también su corazón en forma de pintura, y repartió pródicamente estos retratos en todo el orbe cristiano.

Tres son los retratos de la sagrada imagen de Cristo Señor Nuestro que su soberana magestad imprimió en los tres dobleces del lienzo que la piadosa Berónica le ofreció para enjugar su herido, sangriento y fatigado rostro; que uno de estos se venera en la Yglesia de San Pedro de Roma; otro en la de Jaén, y el otro se cree está en el mar.

Otras dos sagradas efigies distintas, impresas también / por la Magestad divina en la Sábana Santa con el nombre del Santo Sudario, de la parte anterior y posterior de Cristo nuestro bien difunto cuyo tesoro posee la casa de los Duques de Saboya en la ciudad de Turín donde se venera.

Hay además en la Yglesia de los Santos Lugares otro lienzo algo mayor que el Santo Sudario de 9 a 10 pies de largo, en donde está pintado con aguja por las soberanas manos de María Santísima las efigies de su Hijo Santísimo y de los doce Apóstoles, por un lado de color rojo, y por el otro de verde. /

El sol, en fin, desde los primeros días del mundo, con su luz diversamente reflejada, nos hizo ver reproducida toda la naturaleza, en el mar, en los ríos y fuentes, retratos admirables de cuanto adorna la tierra y brilla en los cielos. También se ven todos los días en ágatas, en mármoles, en piedras, en árboles, imágenes naturalmente concluidas que representan diversas figuras de puro capricho. No parece sino que la Naturaleza misma pagada de sus obras se ha aplicado a hacer cuidadosas copias. /

La sombra del hombre dio también motivo para la invención peregrina del Dibujo. Una enamorada joven, natural de Corinto, hija de Deibutades, pensando en algún modo conservar la presencia de su amante que estaba para ausentarse de ella, sacó los trazos sobre su sombra a la luz de una lámpara, y felizmente hallaron que tenía bastante semejanza con el rostro de su amante, motivo para que ella llebase su ausencia con menos dolor.

A estos trazos añadie- / ron después algunas líneas para llenar los vacíos del interior. Al principio todas las figuras las representaban mutiladas, y en gran número de años no alcanzaron a ponerles ojos, pies ni brazos. Los griegos fueron los primeros que se ocuparon del dibujo, y desde su nacimiento por espacio de dos siglos sin ningún aumento.

Después en menos de 150 años los griegos la elevaron al grado más alto de perfección y grandeza. Polignoto, natural de Atenas, fue el primero que empezó por pintar los hombres con la boca / abierta enseñando los dientes, y acabó por hacer retratos de cuatro colo-

res, y hasta Zeuxis varios pintores fueron añadiendo lo demás. Parrasio y Timantes empezaron por dar la proporción a las figuras como ley indispensable sin la cual no se podían hacer sino monstruos. Apolodoro natural de Atenas inventó el pincel. Guirlandayo, maestro de Miguel Angel^a fue el de más crédito en aquel tiempo; pero Miguel Ángel su discípulo borró la gloria de todos sus predecesores. / Apeles fue el pintor más peregrino y el que acabó de dar a la pintura el último grado de perfección.

En Italia se establecieron después escuelas hacia el año de [...]. La primera fue establecida en Roma, bajo la dirección de Pedro Perugino, el que tuvo por discípulo a Rafael Sancio de Urbino, quien escedió con mucho a su maestro y también a Miguel Angel. En Venecia se estableció otra escuela por los años de 1500, bajo la dirección del Giorgione^b, y del Tiziano^c. El Tiziano murió en 1576 a los 99 años. Otra se estableció en / Milán por los años de 1500 bajo el cuidado de Leonardo de Vinci, uno de los más grandes maestros de la escuela florentina, fue discípulo del Verrochio, y murió en 1519, a los 67 años de edad.

Es constante que los egipcios fueron los que se dedicaron a las artes antes que los pueblos de occidente; mas los fenicios después se sobrepusieron a los egipcios en el dibujo y levantaron el célebre templo de Hércules en Tiro, y se erigió para adoratorio del dios verdadero y criador del uniberso, el magnífico templo de Jerusalén.

Mas la Grecia volvió a sobresalir y abentajar a todos los demás pueblos en el gusto y conocimiento de las artes, llegando a un grado tan alto de elebación y sublimi- / dad al que se duda si le han llegado todavía en los siglos posteriores, y en toda la Europa culta, como lo testifican sus inmortales obras transmitidas a la posteridad más remota.

Entonces fue cuando inflamada la imaginación de los artistas con el fuego que les inspiraba los poemas de Homero se empeñaron en dibujar con entusiasmo y finura. El divino Homero fue para la sabia antigüedad la mina fecunda, de donde los artistas sacaban la mayor parte de los asuntos; fue la chispa eléctrica que encendía y avivaba y daba fuerza y vigor a sus conceptos. ¡Ninguno fue insensible a su calor vivificante! /

Fidias alló la admirable estatua de Minerba que por su acabado dibujo le dio el nombre de inmortal; Zeuxis las vellezas de la madre del amor coronada de rosas y la hermosura de Helena, Polignoto la destrucción del incendio y la dibutación de Troya; Eufhranor el Jupiter y el Apolo, que colocados en los pórticos y en los templos de Atenas fueron el embeleso de la Grecia y los modelos que estudió Apeles para ser después el Pintor de la belleza. ¡O Atenas pueblo digno de suerte más feliz y venturosa! ¡Mansión de las ciencias y de las

artes! ¿Qué se hicieron aquellos grandiosos templos que te deco- / raban? ¿Aquellas estatuas que inmortalizaron a tus héroes y parecían animadas, aquellas bellísimas pinturas por su belleza y colorido, que se hicieron? Al golpe fiero, envidioso y sanguinario romano desapareció tu gloria, y fue convertida en polvo y en cenizas tu grandeza, Sila, este hombre sanguinario, monstruo que abortó la gran República de Italia, Señora del mundo, derrotó la Grecia, inundó el Gerámico y las calles de Atenas con la sangre de sus desgraciados habitantes; arruinó sus templos, sus pórticos y galerías; quiso engrandecer el Lacio con las preciosidades artísticas del suelo Ático. En vano lo intentó ni Sila, ni Pompeyo, / ni César, ni Augusto, ni el incomparable Trajano, ni otro alguno de los Emperadores de Roma consiguieron elevar a la sublimidad de la Grecia las grandes obras del Capitolio, el Circo, el Teatro y el Foro.

Es verdad que Roma procuró imitar los modelos de la Grecia y lo consiguió en parte. En el siglo de Augusto se ejecutaron en Roma, y en las provincias del imperio, obras dignas de los tiempos de Pericles y Alejandro el Grande; mas este periodo tan feliz para las artes fue de corta duración. Se desvaneció, poco a poco, como la gloria de los Emperadores, y cayeron por último las nobles artes en Italia envueltas entre las ruinas del Ymperio. /

La fortuna y prosperidad de las artes está íntimamente unida con la de las ciencias, y el siglo de su restablecimiento fue el de 16 por siempre memorable, el Siglo de oro de las Artes y Ciencias, en el que la Europa después de muchos siglos de obscuridad las vio renacer. En este siglo fue cuando a impulso de los grandes duques de Toscana y a los Romanos Pontífices se vio formar en Roma desde sus cimientos la maravillosa mole del Vaticano, donde se reconcentran los prodigios sublimes de las artes que con tanta razón se celebran y admiran en los tiempos posteriores. /

La Nación Española no menos sabia y filósofa que la brillante Ytalia, propagando las luces de la ilustración produjo entonces los célebres artistas Toledos^d y Herrerases, que inmortalizaron sus nombres por sus prodigios en las artes, y el de el gran monarca Carlos 3^o, que edificó entonces el Monasterio del Escorial.

En aquel siglo fue cuando se edificaron las obras magestuosas, que tanto ennoblecen y honran a las artes Españolas. La célebre e incomparable reina Ysabel, hechando los cimientos a tan feliz restauración, hizo que en casi todas las provincias del continente español se establecieran Escuelas de dibujo en las que con una gloriosa emulación se instruyesen los / jóvenes en los sólidos elementos de las artes. /

Alejandro el grande, al declarar la primacía al dibujo y pintura entre las otras artes liberales, mandó que todos

los jóvenes del estado noble aprendiesen el dibujo ante todas cosas, para que con el conocimiento de él pudiesen juzgar mejor las obras del arte y de la naturaleza en el curso de la vida, y de todos los objetos que la ocasión les presentase; y prohibió (por edicto público) a todos los esclavos y demás que no pertenecían al estado noble el que aprendiesen el dibujo, digno solamente de hombres libres, nobles e ilustres. /

Alejandro Sebero en Roma tenía con Apeles la más íntima y estrecha amistad, y constantemente estaba este esclarecido Príncipe en su obrador gozando los encantadores placeres de sus prodigiosas obras.

El Príncipe Fabio, no se contentó con ser muy excelente en el arte de la Pintura, y dejar su nombre estampado en el templo de la Salud que él mismo pintó en Roma; sino que también dejó por blasón de su linaje el apellido de Pintor, y fueron muchos los Emperadores, senadores, cónsules y caballeros romanos los que se dedicaron a la Pintura. En aquel tiempo se tenían entre los nobles por ignorantes, estúpidos, inútiles y despreciables a los que no estudiaban el dibujo y Pintura. /

ARTES Y OFICIOS

Las nobles y bellas artes son la Pintura, Escultura y Arquitectura.

Los oficios o artes menestrales, sórdidas o mecánicas, son todos aquellos en que se sirven de martillos, mazos, yunques, fraguas, fuelles, sierras, cepillos y otros muchos instrumentos y máquinas con que trabajan con afán, sudor, fatiga, cansancio y desaseo corporal del que lo egerce. Tiene también ellos por ley sus beedores y examinadores que representan las cabezas de su comunidad o gremio con sus libros donde se matriculan los / examinados para maestros, Ordenanzas con que se gobiernan; tienen sus juntas donde hacen acuerdos para formar oficiales y repartidores de los tributos que pagan y cofradías donde tienen por obligación que ser hermanos, y el preciso requisito del examen para ser maestros.

Mas los Profesores de Dibujo y Pintura precisados a reunir conocimientos universales de profunda estensión, superiores a lo común de los demás hombres para el desempeño de sus difíciles y delicadas labores que dependen en su mayor parte de meditaciones profundas del enten- / dimiento (que es la parte superior del hombre), del ánimo, de la prudencia, de libertad natural y generosa, y de ingeniosas especulaciones que llegan a lo sumo de los humanos desvelos, y que todo escede considerablemente al ímprobo trabajo material e indispensable de los oficiales sin que sea bastante el tiempo de la vida más dilatada y laboriosa para completar los estudios de su larga, difícil e interminable carrera aun cuando en

muchos ramos hayan de ser sus conocimientos muy superficiales. No debiendo confundir ni poner en / este casi a aquellos oficiales que se titulan Pintores, cuyo principal estudio consiste solamente en el empleo arbitrario de toscas masas de colores lisos con que cubren y adornan una pared, lienzo o tabla, como el que blanquea una habitación con una gruesa brocha. Es tal la escelencia del Pintor que ni aun estos han estado jamás sugetos a veedores, repartidores, cobradores, cofradías ni cosa alguna, ni han estado tampoco sugetos a examen como los oficios mecánicos.

SUBDIVISIÓN O CLASIFICACIÓN DEL DIBUJO

Este se dibide en Dibujo natural, Dibujo artificial y Dibujo intencional o quimérico.

El Dibujo natural es el que espresa la semejanza de todas las cosas naturales, como hombres, animales, aves, etc., etc.

Dibujo artificial es el que da a conocer las cosas artificiales hechas con arte e ingenio como son las obras de / arquitectura, escultura, ornato, instrumentos, y las innumerables cosas que pertenecen a diversas artes y oficios.

Dibujo intencional o quimérico es aquel que se forma en la imaginación o en el entendimiento, y que no tiene existencia física, real ni aparente, como son los grutescos^f de varios cogollos, hojas, tallos, cartelas, artificiales galanamente compuestas, y otros diferentes adornos de arquitectura con grifos, sátiros^g, faunos^h, silbanosⁱ, centauros, vichas y otras varias figuras caprichosas y bellas sabandijas que / no existen en la naturaleza, sino en la imaginación del artista cuya idea mental del entendimiento pone todo en forma bisible. Es muy común en los suntuosos jardines la representación de los faunos, silbanos y el dios Pan en forma de Hermes, en donde solo se ve la cabeza y la mitad del cuerpo sin brazos, terminándose el resto en pilastra que se va disminuyendo hasta la base. /

DIBUJO NATURAL

El dibujo natural se subdivide en croquis o bosquejo; Dibujos acabados; Dibujos de estudio; Dibujos al pastel; Diseño a la aguada; y Diseño colorido.

- 1^o Se llama croquis o bosquejo a los primeros rasgos de un dibujo o pintura hechos con mucha ligereza y que no ofrecen más que la primera idea o pensamiento del artista o un tanteo ligero de la obra que se intenta copiar.

- 2^o Dibujos acabados se llaman a los que están egecu-

tados con gran efecto de claro y obscuro, ya sea sobre papel de color o sobre blanco. /

- 3^o Dibujos de estudio son aquéllos más propios para dar un bello estilo y gusto a los discípulos, hechos a plumadas solas o sobre la preparación del esfulmino.
- 4^o Dibujos al pastel, son los que están egecutados con lápices de diferentes pastas de colores que se unen y empastan con el dedo, y parecen ser de colorido.
- 5^o Diseño a la aguada, es el que se hace con pincel a la tinta de china o bien con colores disueltos en agua.
- 6^o Diseño colorido, es el que se hace con todos los colores que deben emplearse en la obra grande que se bosqueja para ver su efecto.

Las partes más esenciales del dibujo son 4, que son contornos, dintornos, claro y obscuro. Los contornos son la delineación / exterior que circunda la figura. Dintornos son los que delinear las articulaciones, senos y plegaduras contenidas dentro del contorno. Claros son las plazas que baña la luz; y el obscuro son las partes en donde la luz no toca, que se llama adumbración. /

De todos los modos de trabajar al lápiz es sin contradicción el mejor, más espeditivo, más animoso y gallardo el que se hace a plumeadas, y aún más todavía el que se hace sobre papel de color con esfulmino solo, o bien con esfulmino retocado de lápiz negro y blanco, y en lugar de este último de lápiz con goma porque así se fija mejor en los puntos luminosos. Este género de obras son puestas en efecto de claro y obscuro muy brevemente, y esto contribuye a fecundar la imaginación del artista.

El esfumador ofrece el medio de obtener en un instante el efecto de una figura o paisa- / je tomado del natural. Los bellos cartones de esfulmino con la sanguina o lápiz colorado y lápiz negro de Leonardo de Vinci, de Miguel Angel, de Rafael de Urbino prueba el grande uso que hacían del esfulmino.

La verdadera esencia del dibujo, y el dibujar bien no consiste en hacer un dibujo bien plumeado o esfumado de lápiz, sino en la firmeza y verdad de los contornos con buena simetría de claro y obscuro. Así como el ser buen escritor no consiste sólo en hacer buena letra, y al mismo tiempo hechar muchas mentiras, disparates y faltas de ortografía; sino en escribir con propiedad y elocuencia sin faltar a la ortografía. /

SOLUCIÓN DEL ÓBALO DE LA CABEZA. Fig^a 1^a, Lam. 3.

El óbalo que figura la cabeza humana se puede formar de varios modos geométricos, a saber. Éste es formado

con 6 arcos de círculo, tres para la mitad superior y otros tres para la otra mitad inferior. Los seis centros de donde son descritos dichos arcos están determinados por los puntos de intersección de las líneas dadas.

Determinada que sea la altura total que haya de tener el óvalo, se divide en cuatro partes iguales, que las dos primeras ocupan la parte de pelo y frente; esta parte de la / frente se divide su altura en dos partes iguales para determinar en ella el punto céntrico (A) en donde se fija un pie del compás, y abierto el otro hasta (L), se describe el primer arco o semicírculo (J.L.I). El diámetro de dicho semicírculo se divide en 6 partes iguales para determinar el punto céntrico (B), en donde se fija un pie del compás y abierto el otro hasta (J), se describe el 2º arco (J.F). En seguida se pone el pie del compás en (C), y abierto hasta (I), se describe el tercer arco (E.I). Se tiran las líneas punteadas (I.G=F.H), y en el punto de intersección (D), se fija el compás, y abierto hasta (M), se describe el 4º arco de la barba (G.M.H). Se fija el compás en (E), y abierto hasta (G), se describe el 5º arco (G.n). Se fija también en (F), y con la misma abertura de compás, se describe el 6º y último arco (H.m), con lo que queda terminado el óvalo. /

Figura 2ª

El óvalo que queda explicado se puede simplificar, reduciéndolo a los cuatro arcos de círculo, formando la mitad superior de un solo arco desde el punto céntrico (a), y la mitad inferior como va explicado, y se deja ver en dicha figura.

Figura 3ª

Hecha la división de la altura que se quiera en las cuatro partes iguales, se fija un pie del compás en el nº 1, y se describe el semicírculo (3.4.2), se fija de nuevo en el nº 2, y se describe el arco punteado (3.6). Se pasa al nº 3, y se describe el otro arco punteado (2.6). Se fija de nuevo en (A), y se describe el arco (4.7.5), como se deja ver en la figura. /

CABEZAS PUESTAS EN PROPORCIÓN, DE FRENTE. Figª 1ª, lám. 4.

Formado el óvalo como queda explicado, y dividida su altura total en cuatro partes iguales, la 1ª ocupa el pelo, la 2ª la frente, la 3ª la nariz y la 4ª para la boca y

barba. Esta última parte de la nariz a la barba se divide en 7, de las que las dos séptimas partes primeras determinan la distancia que hay desde la nariz hasta el medio de la boca; las dos partes siguientes determinan la distancia que hay desde el medio de la boca asta el punto más alto de la barba, y las tres séptimas partes restantes ocupan toda la barba.

Las orejas están situadas / entre las paralelas que se describen desde el párpado superior de los ojos, y extremo inferior de la nariz, y ocupan toda esta altura, que es la cuarta parte de la cabeza.

Para determinar la línea que pasa por medio de los ojos se dibide la parte destinada para la nariz y orejas en 6 partes iguales, y por la primera 6ª parte se tira la dicha línea de los ojos, la que se dibide en 5 partes toda su largura, de las que la 2ª y 4ª ocupan el tamaño y sitio de los ojos; la 3ª dibisión es la distancia que hay del uno al otro lagrimal; y la 1ª y 5ª son las distancias que hay entre las orejas y los ojos, como todo está manifestado en la cabeza de frente.

El cuello es cuasi redondo y tiene de largo desde la barba hasta el punto / más bajo del oyuelo 2 y 1/2 módulos (o larguras del ojo), y de grueso una y 3/4 largura de la nariz, cuyo grueso es igual al que tiene la pierna por la corba y rodilla.

Cabeza vista de perfil. Figª 5 y 3.

Formado el óvalo cual está demostrado en la fig. 3ª lám. 3, y echa la división de altura como en la cabeza de frente en todas sus partes, se dibuja la nariz, / boca y barba en sus determinadas partes, y se advertirá que el ojo y boca no presentan más largura que la mitad de lo que son vistos de frente. Las proporciones de altura de todas las partes de la cabeza de perfil son las mismas que en la de frente.

Para determinar la distancia que hay desde la nariz a la oreja, se describe un triángulo equilátero, y uno de sus ángulos debe estar tangente al principio de la nariz, otro al punto más bajo de la barba, y el otro a la mitad de la concha de el oído.

Las proporciones de ancho y largo de la oreja y demás partes deben ser detalladas en la cabeza de frente y de perfil, y explicadas particularmente en su lugar. /

Se obserbará que la cabeza bista de perfil es tan ancha como larga, pues si se le determina un cuadrado se berá está inscrita en él, porque la parte superior e inferior de ella estarán tangentes a los dos lados superior e inferior del cuadrado, así como también lo será el punto más saliente de la nariz, y su opuesto de la cabeza o cráneo con los otros dos lados de dicho cuadrado. /

PROPORCIONES O SIMETRÍA DE LA FIGURA HUMANA

Para las proporciones debe considerarse al hombre a la edad de su debida perfección que es de 30 a 33 años y bien proporcionado, no como son los hombres en general, sino como debían ser cual fue criado el primer hombre por el supremo Artífice; remitiendo las demás edades y estaturas, flacos y gordos, / a la discreción del observador dibujante, para que alargue, acorte, estreche o ensanche según lo exija la accidental constitución de la figura o sugeto que se proponga copiar, pues que la desproporción no está sujeta a reglas, ni tampoco es posible fijarlas para cada sugeto en particular; porque las costumbres, el clima, los ejercicios corporales, los vicios particulares del sugeto y de cada nación, y otra multitud de accidentes, y sobre todo la inagotable profusión de la naturaleza produce una infinidad de variedades.

También la naturaleza de los / músculos y miembros varía mucho según la calidad de las personas, el movimiento y oficio de ellas; lo cual ha dado motivo a la discordancia de los célebres artistas al establecer las proporciones de la figura humana, pues se observa que cada uno hizo la distribución de partes de diferente modo, no conformando ni aun en el todo de la altura.

Pomponio y Gauricio dieron veinte y siete tercios de rostro a sus figuras; Borgoña 28; Durero dio 30; Berruguete, y Juan de Arfe, 31; y Becerra se alargó a darles 31 y 1/2.

Pero Rafael de Urbino, el Corregio, el Ticiano, Miguel Angel, / y también Palomino, siguieron las doctrinas de los griegos, dando a sus figuras ocho cabezas de alto, o lo que es lo mismo, 32 partes de rostro, por ser esta proporción más conforme, clara y fácil de dar a conocer, y la que hace sea la figura más hidalga, esbelta y graciosa, y es de la que aquí trataremos. /

Proporciones de la figura en una octava.

Ocho módulos tiene el cuerpo humano, / siendo en altura y proporción bien hecho. /

Cuatro desde la hoyuela hasta la mano, / y otros tantos cabeza, vientre y pecho. /

El muslo dos, y hasta la planta, es llano, / tiene otros dos, estando bien derecho; /

y de éstos, cada uno con certeza, / el tamaño es el total de la cabeza.

Toda figura de bella proporción se dibide su altura en ocho cabezas o módulos en la forma siguiente: La primera es desde la coronilla de la cabeza hasta la barba. / La segunda desde la barba hasta la tetilla o pezón. La tercera desde la tetilla hasta el ombligo y cintura. La cuarta

desde el ombligo hasta la división del tronco, o punto más bajo del empeine (que es la mitad de la altura). La quinta es desde el empeine hasta la mitad del muslo (que es donde termina el músculo que baja de la ingle llamado...). La sexta desde el medio del muslo hasta el fin de la rodilla. La séptima desde el fin de la choquezuela o rótula hasta el medio de la pierna (que es donde acaba el mayor músculo de la pantorrilla llamado...). La octava y última es desde el medio de la pierna hasta la planta del pie, cual se ve todo demostrado en las figuras. /

Si el hombre se echara boca arriba abierto de piernas y brazos, y se fijase un pie del compás en el ombligo, y moviendo el otro pie del compás alrededor se vería tocar éste en los extremos de pies y manos, pues que la longitud de las dos piernas y de los brazos juntos es igual a la total altura del hombre, de forma que si se le describiese un cuadrado se le bería estar circunscrito en él tocando sus cuatro lados y el centro sería el ombligo.

Proporciones de anchura

Desde el hoyuelo del cuello (que es el centro) hasta el extremo del dedo corazón o dedo más largo de la mano estendida hay cuatro cabezas por cada lado distribuidas en esta forma.

Desde dicho hoyuelo del cuello hasta el sobaco hay una cabeza, que la mitad de ésta sube el hombro, y la otra mitad es hasta el oyuelo del cuello. / Otra hay desde el sobaco al cobdo. Desde el cobdo hasta el principio de la mano hay una cabeza, y una cuarta parte de ella, que con las tres cuartas partes de cabeza, que contiene la largura de toda la mano, suman las cuatro cabezas dichas, cual queda explicado; que unidas éstas a las otras cuatro de la mitad del lado opuesto componen ocho cabezas de anchura, que es igual a toda la altura de la figura.

Anchura del cuerpo visto de frente

La mayor anchura por los hombros es dos cabezas, en razón a que cada hombro escede un cuarto de cabeza por cada lado a la anchura de los pechos que / hay del uno al otro lado dos rostros o cabeza y media. La distancia que hay del uno al otro pezón o tetilla es una cabeza. Los dos pezones de los pechos con el punto más bajo de la barba forman un triángulo equilátero, cuyos lados tendrán una cabeza de largo cada uno, y sus tres ángulos serán tangentes a los dos pezones, y punto más bajo de la barba.

En las mugeres se observa la diferencia que dicho triángulo baja a formarse con el hoyuelo del cuello y los dos pezones de los pechos, así como en el hombre sube a formarse con la barba.

El ancho menor por la parte más delgada del cuerpo, que es la cintura, / es una cabeza y su cuarto. Desde el ombligo asta la gordura de cada cuadril o caderas hay cabeza y media (un rostro por cada lado).

Anchura del cuerpo visto de lado.

La anchura mayor por los pechos y espalda es dos rostros o cabeza y media; por la cintura, caderas y parte más delgada es una cabeza.

El grueso mayor del muslo visto de lado por su parte superior es 3 y 1/4 largura de la nariz, y vista de frente por este mismo sitio es 3/4 de la altura de la cabeza, o lo que es lo mismo un rostro. El grueso por medio del muslo es tres larguras de la nariz, visto de lado; y / visto de frente por esta misma parte, es dos y dos tercios de la misma.

El grueso por la rodilla (tanto de lado como de frente) es una y tres cuartos largura de nariz. El mayor grueso por la pantorrilla (vista de lado) es dos y tres cuartos largura de nariz; y vista de frente tiene el mismo grueso.

El grueso por medio de la pierna es 1 y 3/4 largura de la nariz (igual al grueso de la corba o rodilla, y a la que tiene el brazo por la articulación del codo y sangría, y con el grueso del cuello). El grueso por junto al tobillo (vista de lado) es una y tres cuartos largura de la nariz, o lo que es lo mismo, 1/3 de cabeza; y vista de frente por esta misma parte, es una largura de la nariz, o un cuarto de cabeza (igual al grueso que tiene la muñeca o puño del brazo visto también de frente).

Nota: Se observará que la punta de la rodilla siempre está más alta que la corba; los muslos y piernas son más carnosos por la parte de adentro y caen más por allí los músculos que / por la parte de fuera en donde se ben siempre estar más lisos y comprimidos.

Pies de lado, de frente y por detrás.

El pie tiene de largo la séptima parte de la altura total de la figura; cuya largura se puede reducir también a la 8ª parte igual al largo de la cabeza especialmente en las mugeres.

Esta largura del pie se divide en cuatro partes iguales, y una de éstas ocupa el dedo más largo (que es el inmediato al gordo). El grueso o altura mayor por el empeine (visto de perfil o de lado) es 1 y 1/2 parte de las dichas cuatro de su largura total. El largo o distancia que hay desde donde empieza el empeine hasta la extremidad del dedo más largo es 3/4 partes de toda su largura.

El pie visto de frente (considerado como la 7ª parte de la altura de la figura) / tiene por la parte más ancha, que

es cerca de la dibisión de los dedos, media cabeza; y cuando se considera ser de largo como la 8ª parte, tiene por este sitio 1 y 2/3 largura de la nariz.

Esta anchura se dibide en tres partes iguales de las que una ocupa la parte más gruesa del dedo gordo o pulgar; otra los dos dedos inmediatos, y la otra ocupan los dos pequeños restantes.

El pie, visto por el talón su anchura mayor por cerca de la dibisión de los dedos, es igual a la que tiene por esta misma parte visto de frente.

El grueso por el calcáneo o talón es una largura de la nariz; y visto o considerado como la 8ª parte de la altura de la figura se reduce esta anchura a solo tres cuartas partes del largo de la nariz. /

Nota: se obserbará que los dedos de los pies sin siempre más gruesos por las uñas que por donde empiezan, y todos (escepto el dedo pulgar) están encorvados.

Brazos y manos.

Los brazos son casi redondos, y en ellos (así como en las piernas) se observa que los puntos salientes o eminencias que causan los músculos en el contorno de un lado, son en el otro ondulaciones a proporción de su lado opuesto; de suerte que van flameando o serpeando como la llama que nunca hace por ambos lados un mismo contorno.

El largo de los brazos con inclusión de la mano tiene cada uno desde / la estremidad del dedo más largo hasta el sobaco tres cabezas. Desde el encage del hombro y sobaco hasta la articulación del codo y sangría hay una cabeza (que es la largura del hueso llamado húmero aquí contenido). Desde el codo y sangría hasta la articulación del puño o muñeca otra cabeza (que es la largura de los huesos aquí contenidos llamados cúbito y radio), y la otra cabeza la ocupa la muñeca y mano, como queda explicado en lo que antecede.

Grueso de los brazos

El grueso del brazo visto de lado por el sobaco o parte superior es medio rostro o una y media largura de la nariz; y vis- / to de frente por este mismo sitio es dos tercios del rostro o media cabeza.

El grueso por encima y debajo del codo visto de frente es una y dos tercios largura de la nariz; y de lado por esta misma parte. El grueso por el codo y sangría es medio rostro, o una y media largura de la nariz; y visto de lado por esta misma parte es un tercio de la cabeza. El mayor grueso de los brazos vistos de lado es media cabeza. El grueso por la muñeca y articulación del puño visto de frente es una largura de la nariz.

De las manos.

La mano vista por la palma se considera toda su largura dibidida en nueve partes iguales; de las cuales cinco ocupan todo el largo de la palma y las cuatro restantes están en los dedos en la forma siguiente: /

El dedo índice tiene de largo $3 \frac{1}{4}$ de dichas 9 partes. El dedo corazón o dedo del medio 4 de las dichas. El anular tiene tres partes y media. El dedo meñique o articular 2 y $\frac{1}{2}$. El dedo pulgar tiene la largura de la nariz o un tercio del rostro entre sus dos falanges o articulaciones, o $\frac{3}{9}$ partes de largo de toda la mano.

La mano vista por fuera son los dedos una de dichas 9 partes más largos cada uno; y resulta que el dedo corazón tiene de largo medio rostro que es la mitad de la largura de toda la mano.

El ancho de la palma de la mano vista de frente (no comprendido el dedo pulgar) es medio rostro, y vista de lado tiene de ancha media largura de la nariz. /

Nota: desde el punto más alto de la cabeza, hasta el más bajo del hoyuelo del cuello que forman las dos clavículas, se puede considerar como la sexta parte de toda la altura de la figura.

El largo del pie, la 7ª, y a beces la 8ª, especialmente en las mugeres. Desde el codo, hasta los extremos del dedo más largo de la mano estendida, se puede considerar como la cuarta parte de la altura de la figura.

Desde el encage del hombro hasta las caderas, y desde aquí hasta el principio de la rodilla y desde ésta hasta el talón hacen tres partes iguales. /

FIGURAS QUE SE DEBEN ESTUDIAR

Los más célebres artistas convienen en que en la naturaleza existe una belleza ideal; y los griegos se distinguieron en este estudio haciendo los Dioses, así como sus héroes no como suelen ser los hombres en general, sino como debían ser y como fue el primer hombre creado por el Ser Supremo, que es lo que se llama belleza ideal. Tales son el Júpiter olímpico, el Apolo de Velveder, la Venus de Medicis, el Amor Griego, el Ercules Farnesio, el Gladiador, la Cabeza de Medusa, etc, etc.

Es difícil encontrar un ser humano tan perfecto como el Apolo y la Venus de Médicis.

El Apolo es todo lleno de nobleza, / sus contornos y formas son redondas y bien proporcionadas, y presenta el más completo modelo para un jóben. La Venus de Medicis, reúne la gracia y corrección; es el modelo de una mujer perfecta, todos sus contornos son de una estremada delicadeza. El amor griego es de una simplicidad y elegancia perfecta. El Ercules Farnesio es el prototipo de la fuerza; esta figura representa a un hombre fuerte y capaz de los mayores esfuerzos. ¡Qué

grandeza de contornos! ¡Qué elección de formas! ¡Qué bellamente regladas! El Gladiador en su acción vigorosa presenta al ojo bajo las formas bellas y seberas todo el juego de los / músculos en contradicción, sostenido por una charpente o [] admirablemente proporcionada. El Germánico es también muy apropiado para hombres.

En fin estas estatuas son todas bellas y maravillosas; y por ello se deben estudiar muy detenidamente, comparando y midiendo todas sus partes con el mayor cuidado, y ellas demostrarán la belleza, la elegancia y el carácter particular de todas sus formas, y la pureza de sus proporciones, y buen acabado de pies y manos. /

ESPLICACIÓN DE LOS ESCORZOS

El escorzo no es otra cosa que una reducción o degradación de longitud puesta en un espacio más o menos corto, según el mayor o menor escorzo de los cuerpos irregulares globosos, o tuberosos, que se dibujan, los cuales no constan de líneas rectas, ni de superficies planas.

En los cuerpos rectilíneos y planos se llaman los escorzos o degradaciones perspectiba, que es todo cuanto se com- / prende debajo de la sección de la pirámide visual.

Las propiedades o naturaleza de los escorzos son los que forman los cuerpos opacos y térreos, e impiden que la vista los descubra o atrabiese, porque está detrás de ellos, y por consiguiente ocultan todo cuanto les está directamente opuesto según la magnitud, y anterioridad.

Un cuerpo cualquiera, que está delante de otro, siendo mucha la distancia intermediaria que hay del uno al otro, podrá cubrir y ocultar el anterior al posterior mayor cantidad / que la que le corresponda al tamaño del anterior, estando éste en el primer término.

Cualquiera que sea el cuerpo o miembro que se quiera escorzar, se debe antes dibujar de medio lado o perfil, y en la posición que se desea, y luego corriendo líneas paralelas tangentes a las extremidades, ángulos, sentidos y puntos más señalados, se dibujan los objetos escorzados, sujetando todas sus partes al espacio determinado por dichas líneas, cual se be demostrado en las figuras que acompañan. /

Modo de dibujar cabezas escorzadas.

Cuando se quiere dibujar una cabeza escorzada inclinada a un lado como la representa la figª C (que son las más graciosas), se dibuja primero la de perfil figª A con la inclinación que se le quiera dar, y tirando líneas paralelas tangentes a los ángulos, extremidades, y senos más seña-

lados, se dibujan las cabezas escorzadas. Se tira una línea curva (1.2), fig^a C, que pase por medio del rostro con aquella inclinación que se quiera dar a la cabeza; y en seguida se describen otras curvas de correspondencia / a las dichas rectas y paralelas tangentes unas a otras, cruzándole las curvas en escuadra (en cuanto lo permita la naturaleza de las líneas) con la que está determinando los centros del rostro (1.2), y en estas líneas curvas de correspondencia se ajustan o dibujan las partes del rostro que a cada una corresponde, como está demostrado

En estas figuras se ve claramente que la longitud de la cabeza de perfil fig^a A comprendida entre las líneas (d.e.f) queda reducida por el escorzo de la cabeza inclinada fig^a C al corto espacio / contenido entre las dos paralelas (1.9), como sucede también en la cabeza de frente fig^a B.

Siguiendo este mismo principio se hace que sea mayor el escorzo de una cabeza, con sólo inclinar más la cabeza vista de perfil. Aquí está demostrada en un moderado término, para evitar la confusión de líneas paralelas que produciría si fuera más levantada.

Para representar cabezas en escorzo inclinadas hacia abajo se obserban las mismas reglas, haciendo solamente voltear las curvas transversales al lado opuesto, cual está demostrado en las figs. (D.E.F). /

Brazos y piernas en escorzo.

En cuanto a los brazos y piernas ofrecen mayor dificultad de escorzar, y son éstos los miembros que con mayor frecuencia se ofrecen dibujar.

Para dibujar los brazos y piernas escorzadas se procede como queda prebenido; y dibujado que sea el brazo o pierna de perfil en la forma y posición que se desea, y corridas las paralelas se dibujan los escorzos como se ve demostrado en las figuras (I.G.H), en donde se ve que la longitud del brazo (n.o), fig^a (I), está reducida en / la figura (G) al corto espacio (r.s), y en la fig^a (H) al menor espacio (p.q), en razón a ser mayor el escorzo. La misma razón que en los brazos se observa en las piernas, pues que la longitud (t.v), fig^a (N), se ve reducida en la fig^a L al corto espacio (y.z), y en la fig^a (M), al menor espacio (x), lo que no deja duda que cuanto mayor sea el escorzo, menor será el espacio que él ocupe. El pie (x), fig^a M, oculta solamente las cosas más inmediatas que le son posteriores según su tamaño antepuesto a la pierna. /

Toda la figura en escorzo.

Para dibujar una figura escorzada, se dibuja primero de perfil o de lado en la posición que se quiera, procediendo en todo como queda dicho y está demostrado.

Se advierte que tanto cuanto el escorzo demuestra la galantería y magisterio del dibujante o pintor, tanto la defrauda de gloria en el concepto vulgar, y más si es algo violento; y por esto se ha de tener presente que las obras de dibujo y pintura han de ser para / todos y satisfacer a sabios e ignorantes, como predicar en el sermón, con la notable diferencia que la censura del sermón sólo dura mientras se predica o permanece en la memoria de los oyentes; pero el sermón de las obras de Pintura siempre se está predicando, y aun después de la muerte está su autor espuesto a la censura del vulgo; por lo que siempre conviene tener esto presente para huir de lo demasiado y violento del escorzo, especialmente en el héroe del asunto. Porque además de lo dicho / quita mucha parte de la gracia y belleza a las figuras, y todo lo que es moderado y conveniente se le aumenta especialmente cuando está bien delineado el escorzo y actuado de claro y oscuro, debiendo usar los escorzos así como la anatomía cual la salen las biandas que sazona y agrada la que basta y ofende la demasiada y la que falta disgusta.

Octaba

Una línea se ha de dar pendiente / a cualquiera figura, el pie plantada /

que esté desde la hoyuela justamente / a la planta del firme pie tirada. /

La cabeza tendrá siempre la frente / sobre la parte donde está fijada, /

Y si un brazo adelante va tirado / quedará atrás la pierna de su lado. /

OSTEOLOGÍA O CONOCIMIENTO DE LOS HUESOS

Al artista le basta el conocimiento de la anatomía pictórica, sin detenerse en la quirúrgica y médica, limitando sus obserbaciones a sólo aquello que el exterior de la figura presenta a nuestra vista, considerando los huesos del cuerpo humano, no cual si todos estuvieran desarmados en piezas, sino en aquella unión en que se ben en un esqueleto enteramente descarnado, con sólo las divisiones de sus conjunturas / y pegaduras que se ven claramente, omitiendo algunos huesos por pequeños y otros por ocultos, como son los 11 del tragadero o hueso hioide, etc.

Los huesos son los que establecen la solidez del cuerpo como parte fundamental y orgánica de materia muy dura y blanca, con cavidades untuosas o medulosas internas.

Sirben pues de armadura para la fábrica y estructura del cuerpo, y dar firmeza y actitud y mantenerlo en todas

las posiciones, y forman el punto de apoyo a todos los músculos, cubriéndose luego y fortificándolos el periotio, los ligamentos, tónicas, músculos y membranas necesarias para el uso y ejercicio de la vida temporal. /

Los cartílagos son unas substancias blancas, lisas, flexibles y elásticas que cubren las superficies articulares de los huesos, y contribuyen a la facilidad de los movimientos que ejecutan los unos sobre los otros. Los ligamentos son también unas substancias blancas, más flexibles que los cartílagos, y sirven a afirmar la conexión de los huesos.

Las partes sólidas son los huesos, los ligamentos, los cartílagos, los músculos y tendones. /

Recopilación de los huesos de todo el esqueleto humano en una octava

Son 248 sin las ternillas / todos los huesos del cuerpo en sus pedazos. /

en la cabeza, 59, dos las axilas, / costillas, 24, y seis los brazos, /

el pecho 5, las ancas 2, y 2 las espaldillas, / 60, pies y piernas en sus trazos, /

las manos 27 un par de veces, / y el espinazo cuatro con tres dieces. /

Distribución de los 240 huesos del esqueleto

Los 240 huesos que contiene todo el esqueleto de la figura humana están divididos en tres partes, que son cabeza, tronco y miembros superiores e inferiores.

En la cabeza hay 59, en el tronco 67, en cada una de las extremidades superiores o brazos 32, y cada una de las extremidades inferiores o piernas 30. /

Los 59 huesos de la cabeza son: el cráneo consta de 8 huesos que son el frontal, los dos parietales, el etmoides, el esfenoides, los dos temporales y el occipital. A estos huesos se deben añadir los cuatro huesecillos de cada oído encerrados en el temporal, que son: el martillo, el yunque, el lenticular, y el estribo.

Algunas veces aunque raras se ven entre los huesos del cráneo los huesos irregulares llamados wormianos.

La mandíbula superior o quijada consta de 13 huesos que son: los dos maxilares superiores, los dos nasales, los dos molares, los dos unguis, los dos palatinos, las dos conchas inferiores y el vomer, que añadiendo el hueso yoides, la mandíbula inferior, y los 32 dientes colmillos y muelas que están por mitad ingeridos en los abeolos de las dos mandíbulas, suman los 59 huesos de la cabeza. Los 32 dientes son divididos en tres clases del modo siguiente: ocho incisivos (cuatro en cada mandíbula), cuatro caninos situados en las partes laterales de los incisivos (dos en cada lado y en cada mandíbula), 20 dientes molares, diez en cada / mandíbula divididos en 4 muelas

pequeñas (una en cada lado de cada mandíbula) y en seis gruesas que están detrás.

Los 67 huesos del tronco son: El tronco se divide en columna vertebral, pecho y pelvis.

La columna vertebral consta de 24 huesos llamados vértebras, divididas en tres partes; en el cuello hay siete llamadas cervicales, en la espalda 12 dorsales, en los lomos 5 llamadas lumbares.

El pecho o thorax se forma de el esternón y las 24 costillas (doce a cada lado). /

La pelvis se forma por los dos huesos nominados sacro, y coxis.

El esternón en la infancia consta de cinco piezas, el hueso sacro y 6 y el coxis de 4 en forma de cola, que después con la edad se reducen a uno solo cada una de estas tres partes.

El hueso ilíaco en la infancia también se forma de 3 huesos, que son el ilium, pubis, y el esquión; el gran trocánter y el pequeño trocánter, estos también con la edad se convierten en uno solo.

Los 32 huesos de cada uno de los miembros superiores son: Cada brazo se considera dividido en 4 partes, y son, hombro, brazo, antebrazo, y mano. /

Los 32 huesos contenidos en cada brazo son: el hombro formado por el omoplato y la clavícula; el brazo por el húmero; el antebrazo compuesto por el radio y el cúbito. Toda la mano consta de 27 huesos y se divide en carpo, metacarpo y dedos. El carpo consta de 8 huesecillos colocados en dos filas, la 1ª comprende el hueso escafoides, el semi-lunar, el piramidal, y el pisiforme. La segunda fila el trapecio, el trapezoides, el gran hueso, y el hueso ganchoso. El metacarpo se designa por su orden numérico de 1º, 2º, etc., contando de adelante atrás. Los dedos se forman cada uno de tres huesos llamados falanges, menos el pulgar que tiene dos sólo. /

Los 30 huesos de cada uno de los miembros inferiores son: cada pierna se considera también dividida en tres partes que son: muslo, pierna y pie.

El muslo es formado por el fémur. La pierna se compone de 3 huesos, que son tibia, peroné y rótula. El pie se compone de veinte y seis huesos, y se divide en tarso, metatarso y dedos. El tarso se compone de 7 huesos colocados en dos filas y son en la primera el escafoides, los / tres cuneiformes, y el cuboides. El metatarso comprende 5 huesos, designados por su orden numérico contando de adentro afuera. Los dedos contienen catorce huesos, tres cada uno llamados falanges, excepto el dedo gordo que no tiene más que dos. /

MIOLOGÍA O CONOCIMIENTO DE LOS MÚSCULOS

El cuerpo humano es una máquina verdadera que los músculos la hacen mover por la acción que ellos ejercen

sobre los huesos, haciendo que se alarguen y encojan, se separen y acerquen todos nuestros miembros y marchen en todas direcciones.

Músculos son aquellas partes carnosas y orgánicas de nuestro cuerpo, principio y raíz del movimiento activo y voluntario. / Constan de membranas que los distinguen, circundan y ligan unos con otros para cubrir los huesos, nerbios y tendones, y abilitar los movimientos.

Estos son compuestos de fibras más o menos rojas, rectas u oblicuas, cortas o largas situadas las unas al lado de las otras, siempre envueltas de una substancia llamada tejido cédular, y terminadas por fibras blancas, y en las estremidades forma los tendones o las aponeurosis.

Los músculos se distinguen y diferencian por su volumen, figura, dirección, situación, estructura, conexión, y las funciones que ejercen. /

Para causar los movimientos de los miembros, los músculos a veces se comprimen o se aumenta su volumen, se inchan y acortan, se acercan sus dos estremidades, y se endurecen al causar la acción. En la contracción los músculos vuelven a tomar su primera forma.

El pintor debe considerar los músculos del mismo modo que los huesos, unidos en aquella organización esterna y armoniosa que ellos causan o forman ligados o colocados en su debido sitio con la figura y tamaño correspondiente, y cual si sólo estuviera quitada la piel; omitiendo algunos por ocultos, y otros por pequeños, / bastándole limitar su observación a sólo aquellos músculos que más se distinguen en el exterior de la figura, al causar las diferentes actitudes, y gesticulaciones, que van señalados en los sitios correspondientes de las figuras, dejando todos los demás para los que gusten entender más en el estudio puramente anatómico y enteramente superfluo al pintor.

Este superficial conocimiento del pintor no debe ser tampoco para bizarrear de anatómico, y hacer sus figuras desnudas que parezcan desolladas, sino para hacerlas sin faltar a la verdad, simetría e inchazón de contornos, y tener presente que debajo hay huesos, músculos y articulaciones, y que sobre estas partes hay también tres capas o túnicas que las cubren que son la dermis o corion, el cuerpo mucoso reticular y la epidermis. /

Músculos que el pintor debe conocer de los que hay en la cabeza y funciones que ejercen

La cabeza con inclusión del cuello contiene 96 músculos, de los que dos mueben la frente, tres los párpados, diez los ojos, cuatro la nariz, cuatro los labios, cuatro las mejillas, ocho las quijadas, ocho que mueben el hueso hyoide del paladar, diez la lengua, diez y ocho el traga-

dero, catorce mueben la cabeza (siete a cada lado), uno de estos la hace bajar, cuatro la levantan y dos la mueben alrededor. /

Ocípital frontal (a) que éste hace levantar la piel de la frente; frontonasal (b) recoge la piel de la nariz; maxilonasal (v) dilata las alas de la nariz; naso-palpebral (c) acerca los párpados o pestañas; gran maxilar-labial (d) levanta el ala de la nariz y del labio superior; mediano-maxilo-labial (e) levanta particularmente el labio superior; gran pequeño cigomático-labial (f) conduce la comisura de los labios de dentro afuera; pequeño-maxilo-labial (g) levanta el labio superior; buco-labial (h), éste sirve a la masticación; labial (i) acerca o reduce la abertura de la boca; temporal-maxilar (y) levanta la mandíbula inferior; cigomático-maxilar (j) hace el mismo uso que el anterior; sterno-cleido-mastoideo (l) hace volver la cabeza al / uno y otro lado; sterno-hyoideo (m) la hace subir y bajar por el hueso yoido.

Músculos del tronco

En el pecho y espaldas se cuentan noventa y nueve músculos, y en los del pecho hay 90 que sirven para su dilatación (15 en cada lado) y 26 para su comprensión (13 en cada mitad), cuatro sirven al estómago, cuatro al biente, cuatro al genital, dos a los testículos, uno al cuello de la vegiga y tres al orificio posterior, 16 en el espinazo, y ocho en la espaldilla.

Tronco facial (n) baja la piel del cuello; bajo-acromion-humeral (o) hace levantar el brazo y llevarlo / adelante y atrás; gran pequeño bajo scapulo trochiterien (p) lleva el húmero hacia atrás; scapulo-humeral (q) lleva el brazo adelante y atrás, segundo pequeño bajo scapulo trochiterien (r) separa el brazo del cuerpo; dorso-bajo-acromion (s) lleva la cabeza hacia atrás y hacia fuera; lombo-humeral (t) baja el brazo levantado y también la espalda y hace bolber el brazo alrededor de su eje; dors-scapular (q) lleva el omoplato hacia atrás; dorso-costal (u) sube las costillas; lombo-costal (x) baja las costillas; sacro-spinal (z) mantiene la espalda y la región lumbar en su natural situación cubre el tronco hacia delante y dirige la espalda y lomos; costo-abdominal (A) y no abdominal (B) lleva el biente hacia / abajo; sterno-pubio (c) baja el biente sobre el vacío esterno; humeral (D) baja el biente; costo-coracoide (E) lleva la espalda hacia delante.

Músculos de los brazos o estremidades superiores

Los músculos contenidos en cada uno de los brazos y manos son 96.

Para causar sus cinco movimientos están diez músculos destinados, ocho hay en sus radios, 56 en los dedos

de la mano y 14 en los brazos.

Scapulo-radial (F), éste hace doblar el brazo sobre el antebrazo; coraco-humeral (G) acerca el brazo hacia el cuerpo; húmero-cubital (H) dobla el antebrazo sobre el brazo. / Scapulo olecrano (Y) extiende el antebrazo sobre el brazo; húmero-bajo radial (J) hace el mismo oficio; húmero-bajo metacarpo (K), éste y el epicóndilo-bajo metacarpo (L) acen mover el carpo sobre el antebrazo; epicóndilo-bajo falanges comunes (M) extiende las falanges y la mano toda; epicóndilo-bajo falanges del dedo pequeño auricular (N) extiende el dedo pequeño; cúbito-bajo-metacarpo (O) conduce el carpo sobre el antebrazo y hace mover toda la mano; epicóndilo-cubital (P) contribuye a estender el antebrazo sobre el brazo; cúbito-bajo-metacarpo (Q) guía el carpo sobre el antebrazo; epicóndilo-cubital (R) contribuye a estender el antebrazo sobre el brazo; epicóndilo-metacarpo (S) do- / bla la mano sobre el antebrazo; cúbito-carpio (T) extiende la mano en la flexión; cúbito falangino común (X) dobla la 2ª y 3ª falanges de los dedos; carpo-metacarpo del pulgar (Z) opone el pulgar a los otros dedos; carpo-falanges del pulgar (a) dobla el pulgar; carpo-falangino del dedo pequeño (e) lleva el dedo pequeño hacia dentro; palmar-falangino (i) es auxiliar de los músculos que mueven directamente los dedos.

Músculos de las piernas o extremidades inferiores.

En cada pierna se consideran 120 músculos, y cuatro de éstos causan los cuatro movimientos de ellas que son adelante, atrás, adentro y fuera.

Se dobla hacia fuera a beneficio de tres / músculos: el Bibces (1), el semi-nervioso (2), y el semi-membranoso (3). Se acerca a la dicha pierna por dos músculos, el sartorio (4) y el gracil (5). Se separan por otros dos, el fascia lata (6) y el poplíteo (7). Los dedos de los pies se mueven por 22 músculos, de los que 16 son comunes y 6 propios. En los muslos se consideran 20 músculos, y otros 20 en la pierna 18 en los pies y 44 en los dedos.

De la pierna. Membranoso sube a doblar la pierna hacia fuera; sartorio hace que se crucen; sacro-femoral, tribces y gran ilio trocater () hacen volberla hacia delante; / ischio-femoro-peronio (), ischio-pretibial (), ilio-pretibial (), bajo-pubio pretibial (), bajo-pubio-femoral, iliaco-trocater (), prelombo-trocater (), y el ischio-poplíteo, hacen doblar la pierna, y llevarla sobre la otra; ilio-aponebrosi-femoral lleva la pierna hacia dentro; ilio-rotular (), trefemoro-rotular (), extiende la pierna sobre el muslo; pubio-bajo-pubio-ischio-femoral, llevan la pierna hacia delante; tibio-bajo-tarienses () vuelve la punta del pie hacia dentro y

la extiende; peroneo-bajo-falangino del pulgar () extiende las gruesas articulaciones; idem común () extiende las / articulaciones sobre los huesos del metatarso; pequeño-peroneo-bajo-metatarso () dobla el pie sobre la pierna; peroneo-bajo-tarso () tiende el pie sobre la pierna; bifemoro-calcaneo y tivio-calcaneo () tienden el pie y doblan la pierna sobre la rodilla; tibio falangino común de las articulaciones () cruzan los falanges unos sobre otros, y extiende el pie en toda su extensión; tibio-bajo-tarso () extiende el pie y lo lleva adentro y fuera; calcaneo-falangino común (), estien- de las cuatro primeras articulaciones; / metatarso-falangino de la gruesa articulación, o aductor de la gruesa articulación (), lleva el pulgar hacia fuera; calcaneo falangino del dedo pequeño o aductor de la articulación pequeña (), lleva el dedo pequeño hacia fuera y lo hace cruzar un poco. /

Articulaciones.

La articulación orbicular permite los movimientos en todos sentidos.

La articulación de los huesos del brazo con el omoplato escápula o espaldilla: articulación alternativa que sólo permite dos movimientos. La articulación de los huesos del brazo y antebrazo: movimientos únicos de flexión, de extensión. La articulación de los huesos del antebrazo el uno sobre el otro: movimientos únicos de pronación y de supinación. También se debe observar que además de las articulaciones para la flexión o dobles dichos, la tiene también en el cuello y cintura, y no en los intermedios de éstas.

Los órganos sensitivos son: los ojos, oídos, nariz, la lengua para el gusto y la piel para el tacto. /

Recopilación de los músculos en una octava

Tiene 96 rostro y cabeza, / ochenta y uno en el biente y pechos, / beinte y cuatro a la espalda y de allí empieza / lo que brazos y manos deja echos, / que son noventa y seis pieza por pieza / y los que nos causan más provecho, / 120 las piernas, y es la cuenta, / cinco sobre trescientos y setenta. /

DE LAS DIFERENTES ÉPOCAS DE LA VIDA. — DESCRIPCIÓN SENCILLA DEL HOMBRE

El hombre cuando viene al mundo es incapaz de hacer uso de ninguno de sus órganos. En este primer tiempo es

más débil que muchos otros animales, y el que necesita mayor cuidado y asistencia de los que le dieron el ser y la vida.

Principia por anunciar con gemidos las penas que padece, y ésta es la primera facultad que adquiere. La mayor parte de los animales tienen cerrados los ojos / los primeros días de su vida; pero el niño los abre al momento que ha nacido, mas los tiene empañados, y este órgano está aún imperfecto. Sin embargo se percibe que la luz hace impresión en él. Sus demás sentidos no son más perfectos.

El niño no principia a reír ni llorar hasta los 40 días después de nacido porque antes sus gritos no están acompañados de lágrimas ni da ninguna muestra de sentimiento. Todas las partes de su cuerpo son débiles, no puede ponerse en pie, y sus muslos y piernas están doblados.

Los niños recién nacidos / duermen poco, pero su sueño es muchas veces interrumpido y necesitan tomar frecuentemente alimento.

En la infancia o niñez es menos sensible el frío que en todos los otros tiempos de la vida. Los niños principian a tartamudear alguna palabra a los diez o doce meses. Su vida hasta los tres años es muy vacilante, pero se asegura en los dos o tres años siguientes, y a los seis o siete años está más seguro de vivir que en toda otra edad. Ésta es precisamente la edad de las gracias; la flexibilidad y docilidad de sus miembros le son enteramente necesarios. /

En seguida crece mucho y llega a la edad de 14 años que es la de la adolescencia o pubertad. Hay jóvenes que no crecen más después de los 14 u 15 años, y otros que crecen hasta los 22 u veinte y tres. Casi todos en este estado de crecimiento son delgados de cuerpo, poco gordos de muslos y pantorrillas, pero después entra la edad más bella del hombre, que es la juventud o virilidad, que dura hasta los 40; aquí se aumentan las carnes, se presenta la musculatura, los miembros se moldean y el cuerpo a la edad de 30 a 33 años en los hombres ha llegado a su punto de perfección por las proporciones de sus formas. Las mujeres llegan mucho antes a este gran punto de perfección, y así es que su cuerpo está ordinariamente a los 20 años tan bien formado como / el hombre a los 30 o 33 años.

En esta época más bella de la vida es cuando el hombre goza de todas sus facultades en toda su extensión y con toda la perfección de que es susceptible. En esta edad es cuando se conoce en él al dueño de la tierra; se mantiene recto y elebado, su actitud es la del mando, su cabeza mira al cielo, y presenta una faz augusta en que se ve impreso el carácter de su dignidad; en su fisonomía se pinta la imagen de su alma, y por entre sus órganos / nos materiales se dibisa la excelencia de su naturaleza.

En este tiempo el hombre es más susceptible de mayor

reflexión, porque su entendimiento está más perfeccionado, y es más estable en todas sus resoluciones. Se le ve a esta edad trabajar para enriquecerse, grangearse amigos y procurar hacer compatible el interés con el honor, y no hacer cosa que tarde o temprano pueda hacerle arrepentirse. / Cuando su alma está tranquila todas las partes de su rostro están en un estado de reposo; pero cuando se halla agitado, la cara del hombre es un cuadro vivo donde están pintadas todas sus pasiones; especialmente en sus ojos es donde mejor se dejan conocer.

El hombre goza poco tiempo de su estado de perfección, pues la edad le va disminuyendo poco a poco, y le conduce a la vejez. La vejez o caducidad en la unión de todas las incomodidades; junta riquezas, y es tan miserable que no se atreve a servirse de ellas. Nada hace que no sea con mucho temor y pesadez; lo irresoluto, difícil en concebir esperanzas, perezoso, amante de la vida, displicente y de mal humor, quejase sin cesar, no alaba sino lo que pasó, y siempre se ocupa en corregir y reprender a la juventud.

Cuando el cuerpo ha adquirido toda su extensión en altura y anchura por el total desarrollo de todas sus partes, aumenta en grueso. / El principio de este aumento es el primer punto de su menoscabo porque no hace más que aumentar el volumen del cuerpo, y cargarle de un peso inútil.

El menoscabo al principio es insensible, pero sin embargo se le percibe por mutaciones exteriores y aun interiores, pues se nota que la actividad disminuye y se hacen pesados los miembros y se endurecen. Son menos flexibles los cartílagos y fibras; se seca la piel; se forman arrugas; se encanece el cabello; se caen los dientes; el rostro se desfigura, y el cuerpo se agobia.

Los primeros síntomas / de este estado empiezan antes de los 40 años, y se van aumentando por grados bastante lentos hasta los 60, y desde estos por grados más rápidos hasta los 70. A esta edad empieza la caducidad o vejez, que va siempre en aumento. Síguele la decrepitud o senectud, que por lo común son supersticiosos y tiranos de esta edad, y ordinariamente antes de los 90 ó 100 años la muerte termina la senectud y la vida. /

Debe contemplarse al hombre como la obra maestra de todas las producciones de la sabia naturaleza, como un compuesto de perfecciones y un pequeño universo, mundo lleno de maravillas que el Criador formó a su imagen y semejanza para que fuese el modelo de todo cuanto el arte pueda producir, siendo por la organización de su cuerpo el más perfecto de todos los seres materiales; y aun mayor es todavía la perfección que le da su alma espiritual e inmortal asemejándole más a su divino hacedor, que le distingue y asegura para siempre la superioridad y dominio sobre todos los demás seres, poniendo una distancia infinita entre el hombre y las vestias. Se le puede considerar como el soberano de la naturaleza,

como un templo vivo de la divinidad, como una imagen del Criador. Reúnanse todas sus partes y hallaremos un todo, el más bello / y el más perfecto; de manera que para juzgar a un bello conjunto es preciso seguir las reglas generales de las proporciones que existen en un hombre bien hecho, y por ello se ha convenido que el primer cuidado del dibujante debe ser el ocuparse en el estudio de las partes que constituye el cuerpo humano; de sus relaciones entre sí, y de sus combinaciones con el todo.

Para hacer progresos en la carrera de las ciencias y de las artes debe el hombre estar dotado de inteligencia natural, de ingenio particular, y de una / aptitud innata. Al que se dedica al dibujo y pintura son principalmente más indispensables estos dones de la naturaleza. Éste debe reunir aquellas prendas, diversos géneros de conocimientos desarrollados por medio del estudio, y del trabajo, los principios de la mecánica y una práctica adquirida gradualmente y establecida sobre fundamentos matemáticos.

Lejos de desanimar al principiante, y de acobardarle desde el primer paso que dé en su carrera representándole, como Hipócrates, lo corta que es la vida del hombre / y lo grandes que son las dificultades que encontrará en el arte al que se dedique, procuraré por el contrario animarle. El que sabe apreciar y hacer buen uso de la vida anda en poco tiempo una carrera muy larga. Él puede hacerse inmortal por sola una de sus obras. ¡Qué larga no ha sido la carrera de un Rafael de Urbino, sin embargo de no haber vivido más que 37 años! ¡La de un / Parmesano que no vivió más que 36! ¡La de un Potter cuyos días cortó la Parca a los 29 años de edad! ¡La de un Vander Vilde que murió a los 33! ¡Y la de un Van Dik que no adelantó su carrera más que a los 40! ¿Pero cuánto no han sobrevivido, y sobrevivirán los otros hombres célebres a sus trabajos artísticos? ¿A qué grado de perfección no los ha conducido su constancia, y su aplicación? ¡Qué ejemplo tan animador para los principiantes! /

DIÁLOGO ENTRE LA NATURALEZA Y LAS DOS NOBLES ARTES PINTURA Y ESCULTURA

Escultura: Tú, venerable maestra / De las artes, docta y diestra,
Pues somos ambas tus hijas, / Es bien juzgues y corrijas,
esta diferencia nuestra. / En fin, quiere la
Pintura,
Siendo sombra y vanidad, / Tener honra y calidad.

Pintura: Mucha tiene la escultura, / Si iguala a su cantidad.
Mas no juzgue por honor / Ser material su labor,

Que acción más certificada, / Es hacer algo de nada,

Acción rara del pintor. /

Escultura: Hacerte callar podría / Tu humilde genealogía.

Pintura: Pues la tuya no me asombra.

Escultura: Fue tu principio la sombra.

Pintura: Y el tuyo la idolatría.

Naturaleza: Según mi naturaleza / No le ofende la vileza

De su padre al hijo noble; / Mas la adquirida nobleza

Su ser califica al doble.

Pintura: Así por su industria pura / Se ha ilustrado mi pintura;

Y es más honrosa costumbre / Sacar de la sombra lumbre,

Que de la luz sombra oscura.

Escultura: También si mi origen vano / Fue algún ídolo profano,

Ya imitan hoy mis cinceles / Al Dios trino, al Dios humano,

Con mil simulacros fieles. / Yo soy bulto y corpulencia,

Y tú un falso parecer, / Y así te escede mi ciencia

Con la misma diferencia, / Que hay del parecer al ser.

Pintura: Con esa falsa razón / Mal tus honores se aumentan,

Que una y otra imitación / No atienden a lo que son,

Sino a lo que representan. / Mal puede el arte formar

el ser mismo de la cosa.

Naturaleza: Fuera quererme igualar.

Pintura: El esculpir o pintar / Ficción ha de ser forzosa.

Habiendo de ser fingido / Lo pintado y lo esculpido, /

Bien debe ser máspreciado / Lo que finge el rebelado

Y le aumenta el colorido.

Escultura: Mi relieve no es ficción.

Pintura: No; mas el arte esencial / Es fingir lo natural,

Y siempre tus obras son / Algún mármol o metal.

Yo con mis tintas suaves, / La vista engaño y desbelo,

Prueba tú si engañar sabes / Con el racimo las abes

O a Ceuxis con otro belo.

Escultura: A más mi buril se atreve, / Pues sin color

- el relieve
 Cuando al vivo se conforma, / Sola los
 afectos mueve,
 La perfección de su forma. / Tanto que
 una piedra dura
 Ha encendido tierno amor / A fuerza de
 mi escultura;
 Fuerza que de la pintura / No la refiere
 escritor.
- Pintura:* Será ofendiendo mi fama; / Que en más
 de un galán y dama
 Sin conocimiento o trato, / Amor encen-
 dió su llama,
 sólo mirando un retrato.
- Escultura:* Es así; mas bien mirado / El que allí la
 llama enciende
 No es el retrato pintado / Por que el
 amor sólo atiende
 Al ausente y retratado / Y cuando algu-
 no abrazaba,
 Al simulacro que amaba, / Todo su amo-
 roso afecto
 En el mármol se empleaba / Sin pensar
 en otro objeto.
- Pintura:* El que tal extremo hacía / Bien bes que
 sólo atendía
 Al torpe ardor y lascibo; / Mas no por
 eso creía
 Que era el simulacro vivo. / Yo con
 vigor diferente
 Convenzo la vista humana / Que juzga al
 verme presente
 Ser cuerpo que espira y siente / Lo que
 es superficie llana.
 Así que tu bulto es vano / Junto al colo-
 rir que engaña
 Tratado con diestra mano, / hablen
 Corregio o Tiziano
 O el Mudo pintor de España. /
- Escultura:* En fin, ¿un hombre sin habla / Ha de
 ensalzar tu pincel?
- Pintura:* Sí, porque en cada lienzo y tabla / Su
 pintura a voces habla
 Con elegancia por él.
- Naturaleza:* En tal profesión bien pudo / Ser, aunque
 mudo, tan diestro
 Y no hay más docto maestro, / Que las
 acciones de un mudo
 Para el ejercicio vuestro. / Que como sus
 intenciones
 Declara con las acciones, / Así quien
 aquellas pinta,
 Puede en pintura sucinta, / Pintar distin-
 tas razones.
- Y si Homero componía / Su gran pintu-
 ra canora /
 Sin ojos, también podría / Formar sin
 lengua sonora
 Un mudo, muda poesía.
- Escultura:* Pintura, tú no me arguyas / Con tantas
 grandezas tuyas,
 Que esos hombres que decías / Han de
 olvidarse en dos días
 Ellos y las obras tuyas. / Dar puedes por
 acabada
 Fama, cuyo fundamento / Es sólo una
 tez delgada,
 Que en breve la borra el biento. / Mis
 broncees son poderosos
 Contra tus vanas embidias, / Y en már-
 moles espantosos
 Vivirán siempre famosos / Mis
 Praxiteles y Fidias. /
- Pintura:* No está en los mármoles / La fama de
 tus cinceles,
 Que hoy le esceden mis Apeles, /
 Parrasios y Polignotos
 Sin rastro de mis pinceles. / Nunca la
 materia puede
 Dar al artífice honor, / que con el arte la
 escede,
 y a la cera le concede / lo que al bronce
 vividor.
 Nuestras artes se acreditan / Si perfecta-
 mente saben
 Copiar las formas que imitan, / Y su
 honor no le limitan
 En que duren o se acaben.
- Naturaleza:* Sosegar buestra contienda / Quisiera sin
 vuestro agrabio /
 Por que la verdad se entienda, / Y no
 para que se ofenda
 El artífice más sabio. / Digo pues, que no
 dudéis
 Ser vuestra nobleza igual, / En una parte
 esencial,
 Que es el fin a que atendéis / Copiando
 mi natural.
 Mas los medios solamente / Con que ese
 fin se procura
 (no se altere la escultura) / le dan honra
 preeminente al arte de la Pintura.
 Porque mediante la unión / Del colorido
 perfecto,
 El uno y otro precepto / Estiende su imi-
 tación /
 A todo bisible objeto. / Y con sus tintas
 mezcladas

Y en el dibujo fundadas, / Llegan a ser
tan creídas
Sus imágenes fingidas / Como mis obras
formadas.
El buril no ha de imitar / Fielmente en
materia alguna
Al fuego, al rayo solar, / Al tendido
campo, al mar,
Cielo, estrellas, sol y luna. / Y todo aquel
sumo honor
Del escultor y pintor / U cuando imitar
procura
Al hombre, que es la criatura / Más
semejante al Criador. /
También en el hombre es llano / Se adel-
lantan los colores
Con admirables primores, / Trasladando
al cuerpo humano
Mil pasiones interiores. / ¿A cuáles ojos
no engaña
la vivacidad estraña / de alguna faz,
donde asusta
desde el brillar de la vista, / hasta la sutil
pestaña?
Crece también calidad / Al pintor verle
agrabado
De inmensa dificultad, / Y siempre nece-
sitado
De ingenio y capacidad. / Y si el escul-
tor alega
De sus golpes la fatiga, / Es alegación
muy ciega,
Que a más cansancio se obliga / El que
rema, caba, o siega.
Y si el arte liberal / Del buen pincel y
buril
La honrara trabajo tal, / Debiéramos
honrar igual
A la mecánica vil. / El trabajo superior,
Que a las artes da valor, / En el ingenio
se emplea,

Y éste es siempre el que pelea / Solícito
en el pintor.
La escultura más templada / De ingenio,
y más descansada,
Mira y mide sin engaño / En los vultos
que traslada /
La forma, acción y tamaño. / Mas el que
en lo llano pinta,
Ni tamaño, acción o forma / De aquello
que ve le informa,
ni da claridad distinta, / si el pincel no le
reforma.
No hay medida que le ayude, / Ni la
vista le asegura,
Si el arte sagaz no acude / Donde con
industria pura
Todo lo corrija y mude. / Ésta es ya la
Prespectiva,
en cuyo cimiento estriba / cuanto colora
el pincel;
arte difícil y esquiva / y más que difícil
fiel.
Que si el pintor que la entiende / La
regala y no la ofende /
En los oblicuos y claros / Forma los
escorzos raros
Que a los sabios suspende. / De esta
admirable labor
Y dificultad extrema / Vive ageno el
escultor,
Y al ingenioso pintor / Le da autoridad
suprema.
He ponderado las partes / De más gran-
deza y agrado,
Y no diréis que he negado / El honor que
a entrambas partes
Debo en eminente grado. /

NOTAS

- ¹ Archivo Municipal de Pamplona (AMP). Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 1.
- ² LARUMBE MARTÍN, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 32-33.
- ³ Sobre la enseñanza de las artes en Pamplona a lo largo del siglo XIX, véase el trabajo de SERNA MIGUEL, M. P., *La instrucción pública en Navarra. De 1780 a 1833*, Pamplona, 1990, pp. 354-374; así como los de REDÍN ARMAÑANZAS, A. E., "La enseñanza de las artes en Pamplona 1800-1873", *Mito y realidad en la historia de Navarra. V Congreso General de Historia de Navarra*, vol. I, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1998, pp. 333-345; "Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)", *25 años. Escuela de Arte-Pamplona. 1972-1997*, Pamplona, 1999; y "Enseñanza de las artes en Pamplona (1800-1939). La Escuela de Artes y Oficios", *Primer Encuentro sobre Historia de la Educación en Navarra*, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 2001, pp. 153-163.
- ⁴ AMP. Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 2. Año 1828. *Establecimiento de la Escuela de Matemáticas y Dibujo*.
- ⁵ REDÍN ARMAÑANZAS, A., "Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)", p. 19.
- ⁶ En el inventario de 1837 se aprecia cómo la Escuela contaba con un total de 154 cuadros y 190 dibujos. Estos se dividían en 66 cuadros y 102 dibujos correspondientes a "ojos, vocas, narices y medias caras de diferentes clases y tamaños", otros 17 cuadros y 17 dibujos de "pies 7 y manos 10", también había 47 cuadros y 47 dibujos de "dibersas cabecitas y medios cuerpos", y por último 24 cuadros y 24 dibujos de "figuras de diferentes tamaños en papel blanco y de color". AMP. Sección de Enseñanza Pública. Escuela de Dibujo. Leg. 1, nº 6. *Papeles relativos a la supresión de la Escuela de Dibujo*.
- ⁷ REDÍN ARMAÑANZAS, A., "Enseñanza de las tres artes en Pamplona (1800-1873)", p. 27.
- ⁸ MOLINS MUGUETA, J. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La capilla de Nuestra Señora del Camino", *La Virgen del Camino de Pamplona*, Burlada, Mutua de Seguros de Pamplona, 1987, p. 97.
- ⁹ En 1838, Miguel Sanz propuso la creación de una escuela pública de dibujo en el Colegio y Sala de la Sociedad Económica de Amigos del País de Tudela, corriendo por cuenta del Ayuntamiento de la localidad la habilitación del local. Archivo Municipal de Tudela. Libro de Acuerdos (1836-1841). 5 de octubre de 1838, fol. 366. LARUMBE MARTÍN, M., *op. cit.*, p. 264.
- ¹⁰ AMP. Asuntos Regios. Festejos Reales. Legajo 8, nº 8. *Cuentas de los gastos hechos en los festejos celebrados por la Ciudad de Pamplona en la venida de SS. MM. Don Fernando VII y Doña María Josefa Amalia de Sajonia. Pamplona, Mayo de 1828*. AZANZA LÓPEZ, J. J., "Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia", *Príncipe de Viana*, nº 224, 2001, pp. 612-13.
- ¹¹ AMP. Libro de Actas, nº 87. 22 de junio de 1841, fol. 65. LARUMBE MARTÍN, M., *op. cit.*, p. 279. MARTINENA RUIZ, J. J., "El desaparecido Teatro Principal", *Diario de Navarra*, 14 de octubre de 2001.
- ¹² MOLINS MUGUETA, J. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, p. 27.
- ¹³ GARCÍA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, M. C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*. T. I. Merindad de Tudela, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980, p. 368.
- ¹⁴ GARCÍA GAINZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMENO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J. J., *Catálogo Monumental de Navarra*. T. V**. Merindad de Pamplona, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 32-33.
- ¹⁵ VV.AA., *Pintura del siglo XIX en España*, Pamplona, Arteclio, 1993, pp. 44-45.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 42.
- ¹⁷ Ésta era la leyenda que figuraba en el dorso impreso de Miguel Sanz: "D. Miguel Sanz y Benito. Profesor de pintura, y Director de la Academia Pública de Dibujo de Pamplona. Retrata al óleo, en miniatura y al daguerrotipo. Las personas que gusten honrarle con su confianza quedarán satisfechas de la semejanza y buena conclusión de sus retratos que serán a precios equitativos y convencionales, y se podrán colocar en marcos de todas clases y tamaños, en medallones, brazaletes, abujas de pelo, sortijas, etc.". LÓPEZ MONDEJAR, P., *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1989, pp. 19-20. *Idem*, *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1999, p. 21.
- ¹⁸ VV.AA., *Pintura del siglo XIX en España*, p. 76.
- ¹⁹ El interés de la Academia por la reimpresión del *Museo Pictórico y Escala Óptica* queda de manifiesto en el informe redactado en 1796 por Isidoro Bosarte: "La obra de Palomino se había hecho en extremo rara; pero ya se ha procurado al público el beneficio de su reimpresión, que hace actualmente Sancha, y yo dirijo para que salga mejorada en lo posible". En la Advertencia del Editor, tras significar que Antonio Palomino "está ya reputado por autor clásico de la Pintura en los estudios de los profesores españoles", justifica la necesidad de su reedición: "La reimpresión sola de estas obras de Don Antonio Palomino conforme en todo a la edición primera es un beneficio al público de artistas y literatos, atendida la suma carestía que de ellas se experimentaba, y el deseo común de los unos y los otros de poderlas tener a precio cómodo". La edición de 1795-97 es recogida tanto por Antonio Palau y Dulcet (*Manual del librero hispanoamericano*, T. XII, p. 230), como por Antonio Bonet Correa (*Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*, Tomo I, p. 103).
- ²⁰ Sobre el dibujo como primera disciplina en el aprendizaje de las bellas artes, véase el estudio de VEGA, J., "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes", *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 1-29.
- ²¹ Juan José Vital, natural de la ciudad francesa de Toulon, estaba casado con Juana María de Arsuaga, nacida en Arriba (Navarra). Cocinero y repostero de oficio, era arrendatario de la Casa-Café de la Subscripción propia del Santo Hospital General, en Pamplona. Archivo General de Navarra. Reino. Sección de Agricultura, Artes, Industria, Minas. Leg. 3, nº 52. Año 1827. *Modelo en dibujo de una lámina para hilar el lino y cáñamo, presentado a la Diputación del Reino y después a las Cortes en 1828 por Juan José Vital, natural francés y domiciliado en Pamplona*.
- ²² MATILLA, J. M., "Las disciplinas en la formación del artista", *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 31-44.

- ²³ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 214-217.
- ²⁴ El acuerdo, con fecha 3 de mayo de 1766, rezaba así: "Para perfeccionar el estudio de las Artes, se han estimado indispensables con acuerdo y a instancia de D. Antonio Rafael Mengs los quatro medios siguientes. Primero: Formar un estudio de Anatomía que debía haber y no hay en la Academia eligiendo un havil Cirujano que de día con la asistencia de un Profesor de Pintura o Escultura la explique y demuestre, ciñendo o extendiendo las doctrinas con acuerdo del Profesor Académico a las partes que para el acertado uso de las Artes son necesarias...". CORTÉS, V., *Anatomía, Academia y dibujo clásico*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 81-88.
- ²⁵ NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 197-205.
- ²⁶ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*, Tomo I, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 722-727.
- ²⁷ Así decía Isidoro Bosarte: "Empezó Navarro a explicar las funciones del animal, y secretos de la maravillosa máquina del cuerpo humano. Horrorizados los artistas de oír aquel lenguaje, y fastidiados de la superflua menudencia anatómica para el fin de las artes, lo abominaron, y detestaron a los primeros lances, con lo qual tubo Navarro que dexarlo de una vez para siempre. Los artistas tenían razón, porque la Anatomía que ellos necesitan no es la que sabe el Cirujano. Todo lo que necesitan los Pintores y Escultores por lo tocante a este estudio positivo se reduce a tres, o quatro reglas, que son: el número y sitio de los músculos principales; el sitio de los huesos; la figura que toman los músculos en acción moderada y violenta; y el viage de algunas venas, que ocurre muchas veces señalar". ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *op. cit.*, Tomo II, pp. 500-501.
- ²⁸ "El pintor debe considerar los músculos del mismo modo que los huesos, unidos en aquella organización esterna y armoniosa que ellos causan o forman ligados o colocados en su debido sitio con la figura y tamaño correspondiente, y cual si sólo estuviera quitada la piel; omitiendo algunos por ocultos, y otros por pequeños, bastándole limitar su obserbación a sólo aquellos músculos que más se distinguen en el exterior de la figura, al causar las diferentes actitudes, y gesticulaciones, que van señalados en los sitios correspondientes de las figuras, dejando todos los demás para los que gusten entender más en el estudio puramente anatómico y enteramente superfluo al pintor. Este superficial conocimiento del pintor no debe ser tampoco para bizarrear de anatómico, y hacer sus figuras desnudas que parezcan desolladas, sino para hacerlas sin faltar a la verdad, simetría e inchazón de contornos, y tener presente que debajo hay huesos, músculos y articulaciones, y que sobre estas partes hay también tres capas o túnicas que las cubren que son la dermis o corion, el cuerpo mucoso reticular y la epidermis".
- ²⁹ Si sumamos las cantidades proporcionadas por Miguel Sanz, el resultado es 401, y no 512 como significa, por lo que hay una diferencia de 111 músculos; el propio autor se dio cuenta, y realiza al margen del manuscrito diversas operaciones para ver dónde puede encontrarse el error, pero la pregunta queda sin respuesta.
- ³⁰ VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción y comentarios por José Ortiz y Sanz, Madrid, Akal, 1987, p. 59.
- ³¹ ARNAU AMO, J., *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*, Madrid, Tebar Flores, 1987, pp. 108-110.
- ³² ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *La Academia y el artista*. Cuadernos de Arte Español, nº 33, Madrid, Historia 16, 1991, p. 6.
- ³³ MATILLA, J. M., *op. cit.*, pp. 36 y 39-40.
- ³⁴ *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura, por Antonio Rafael Mengs*. Introducción de Mercedes Agüera, Madrid, 1989.
- ³⁵ "A las estatuas Griegas, se debe la restauración de las artes. Qué mérito éste!... De modo que hay un Tesoro riquísimo de la sabia antigüedad artista. Pero qué dolor! Al paso que se ha ido descubriendo y comunicando las maravillas del antiguo han ido decayendo las artes del diseño. Parece que el día de hoy habían de florecen en Italia, Alemania, España, etc., los maiores diseñadores; y justamente estamos al mismo tiempo de la ruina, y decadencia, teniendo casi todo el estudio griego a la vista!". ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología...*, Tomo I, pp. 700-701.
- ³⁶ GUERRERO LOVILLO, J., *Antonio María Esquivel*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, pp. 22-23.
- ³⁷ *Tratado de Anatomía Pictórica escrito por D. Antonio María Esquivel*, Valencia, José M^o Faquineto, 1891, p. 96.
- ³⁸ VARCHI, B., *Lección sobre la primacía de las Artes*. Estudio Preliminar de Cristóbal Belda Navarro, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.
- ³⁹ JÁUREGUI, J., *Obras*, Tomo I. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer del Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. LVIII-LXIII.
- ⁴⁰ Sobre el parangón entre escultura y pintura y la aportación de la teoría artística española al mismo, véase HELWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pp. 175-252.
- ⁴¹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 94. Significa Bassegoda que Pacheco destaca no tanto por la originalidad de sus argumentos, ya en su mayoría usados en el debate italiano, sino por la extensión, la minuciosidad y el orden con que los presenta al lector.
- ⁴² CORTÉS, V., *op. cit.*, pp. 229-30.
- ⁴³ SANZ SANZ, M. V., "La teoría del arte en Juan de Jáuregui", *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, Anejo 10, 1991, pp. 293-299. HELWIG, K., *op. cit.*, pp. 199-206.
- ⁴⁴ JÁUREGUI, J., *Poesía*. Edición de Juan Matas Caballero, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, pp. 45-48.
- ⁴⁵ PARDO CANALÍS, E., "Un Diálogo del tiempo de Montañés", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 29, 1950, pp. 73-83.

Notas del Tratado elemental sobre Dibujo y Pintura de Miguel Sanz

- ^a Miguel Angel Amerigi, llamado el Carabagio, nació en 1569, murió el de 1609 a los 40 años de edad. Se formó con las obras del Giorgione (Escuela Romana), 1590.
- ^b Giorgio (llamado Giorgione) Barbarelli, nació en Castelfranco en 1478, murió a la edad de 33 años en el de 1511. Fue discípulo de Juan Bellini y condiscípulo del Tiziano (Escuela Veneciana).
- ^c Ticiano Vecelío, nació en Cadona (cerca de Venecia) el año de 1477, murió en 1576 a los 99 años de edad, fue discípulo de Juan Bellini y émulo

del Giorgione. No contento el emperador Carlos 5º con haberlo hecho su primer pintor de Cámara, le hizo gozar de todas las preeminencias que tubo Apeles con Alejandro el Grande, y le creó además Conde Palatino en Barcelona después de haberle antes armado caballero del hábito de Santiago. Fue también Pintor de Cámara de Felipe 2º, y recibió muchos favores muy distinguidos de los Emperadores y Reyes, y demostraciones de la más singular estimación de todos.

- ^d Toledo (el Capitán Juan de) nació en 1619, murió a los 54 años de edad el de 1665; fue discípulo de Miguel Angel.
- ^e Herrera (Don Sebastián de), natural de Madrid, fue discípulo de su padre Don Antonio de Herrera, y después de Alonso Cano, cuya manera imitó con bella propiedad.
- ^f Se llaman grotescos a los adornos de puro capricho formados de figuras de animales, de follages, de flores, de frutos, etc, etc. Se llaman así a estos adornos porque antiguamente se servían de ellos para adornar las grutas donde estaban los sepulcros de una familia, y porque hallaron pinturas de esta especie, cabando la tierra en las grutas de Roma.
- ^g Sátiros son los dioses campestres que habitan las selvas y las montañas; su figura es la mitad de hombre y la otra mitad de chivo con cuernos, y son estos el símbolo ordinario de la deshonestidad.
- ^h Los Faunos son representados como los sátiros. Estos dioses campestres de los antiguos siempre los han confundido con los sátiros; y lo más común es tomar por faunos a los que tienen toda la forma humana, menos las orejas y cola de cabra.
- ⁱ Los silbanos son representados como el dios Pan bajo la figura de un sátiro muy feo con una flauta de nueve cañones de caña llamada siringe y un bastón encorbado por arriba, y con una piel de cabra estremada sobre el pecho. Las divinidades campestres de los antiguos son: el dios Pan, Fauno, Faunos, sátiros y silbanos; y los faunos eran entre los romanos lo mismo que los sátiros entre los griegos.

Del *Gianicolo* al *Champ de Mars*. Los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de París, 1855-1900

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Algunas de las más importantes esculturas mostradas en la Sección Española, con motivo de las cinco exposiciones universales celebradas en París entre 1855 y 1900, fueron realizadas por pensionados en Roma. Este artículo compara diferentes modelos y recoge mayoritariamente críticas francesas e italianas, con el fin de analizar el significado y las consecuencias de este traslado de piezas de Roma a París.

ABSTRACT

Some of the most important sculptures exhibited in the Spanish Pavilion, on the occasion of the five universal exhibitions held in Paris between 1855 and 1900, were made by scholarship-holders in Rome. This article confronts different models and collects french and italian criticism mainly, in order to inquire the meaning and the consequences of this transfer of pieces from Rome to Paris.

La vieja idea ilustrada de que una profunda formación romana -es decir, construida desde un conocimiento directo de los ejemplos clásicos allí presentes, y no derivada de la mera tradición- resultaba imprescindible para un adecuado desarrollo artístico mantuvo, a pesar de todas las adversativas surgidas, plena vigencia en Europa y América durante los años centrales del siglo XIX. Para los escultores, que no podían vislumbrar todavía otras alternativas claras, la cuestión no admite ni siquiera matices.

Quienes entonces practicaban esta especialidad hubieron de tener muy claro que el paso por Roma, primero, y, a continuación, la proyección que proporcionaban sus reinterpretaciones en las grandes exposiciones constituían el único modo de forjarse un nombre en el competitivo escenario internacional, donde el escultor era, ante todo, un hábil manipulador de formas clásicas para cubrir necesidades representativas modernas. Por eso, no hay que ver en los españoles que siguieron esa senda un

caso residual, sino una absoluta concordancia con el panorama general. Tampoco hay que olvidar que la escultura, en la que aún tardaría tiempo en prender una verdadera renovación comparable a la de la pintura, con la que a menudo inconscientemente tiende a relacionarse, constituye, a diferencia de ésta, un arte de grandes proyectos no siempre llevados a cabo, más próxima a veces a la arquitectura, y, en todo caso, necesitados de grandes apoyos económicos que, en aquel momento, sólo los grandes poderes públicos podían amparar.

Por lo tanto, en el binomio "formación romana-exposición internacional" se concentra la estricta actividad del artista en cuanto individuo que todavía concibe la creación escultórica como el resultado de una elaboración personal, destinada a ser juzgada contemplativamente. Tras esa fase, la actividad del escultor en el siglo XIX está muy próxima a un trabajo de taller o industrial, más o menos colectivo, aunque sea fruto de una idea inicial individual, muy sobrevalorada por la costumbre de



Fig. 1. J. Bellver, *Matatías*, 1862



Fig. 2. C. Chelli, *Ezequiel*, 1857, *Monumento a la Inmaculada Concepción, Roma*

firmar las piezas. Por lo tanto, como el escultor termina por pensar más en la representatividad que en la mirada, la gestación de su personalidad entre Roma y París, entre el aprendizaje más prestigioso y su proyección más cosmopolita, cobra un interés singular.

Aunque los españoles no dispusieron en Roma de una institución académica estable, comparable a la siempre envidiada de los franceses, hasta 1874, y sólo desde 1881 quedó ubicada en el *Gianicolo*, la Academia de San Fernando proporcionaba pensiones, también de escultura, con anterioridad: un gran nombre de la escultura española de la primera mitad del siglo XIX, Antonio Solá¹, había llegado incluso a alcanzar en Roma un prestigio extraordinario; y existía entonces un director de pensionados españoles, que precisamente mediado el siglo era un escultor, José de Vilches². En ese sentido, Roma representa mucho más que la tradición clásica, aunque el mito se forje sobre todo con ella: al llegar, los artistas encuentran los ejemplos del Renacimiento y del Barroco, y, sobre todo, la propia escultura italiana del

XIX, incomparablemente más importante que la española, que constituye una realidad omnipresente como para poder ignorarla, cuando es lo que se practica.

Por otra parte, la idea de exponer obras de arte, junto a otros artilugios relativos al progreso humano, de manera conjunta en una exposición universal, surgió por primera vez, como se sabe, en París en 1855. Parece lógico pensar, en lo que a la escultura respecta, que fueron elegidas para ser exhibidas allí las piezas menos connotadas por una función precisa o que aún no la hubieran fijado por completo en el momento de ser presentadas públicamente, pues se trataba de dar a conocer lo mejor, pero, ante todo, lo más nuevo, aquello que todavía no estaba aureolado por ninguna utilidad, ni siquiera representativa. Desde entonces fue París el gran destino cosmopolita del artista moderno, sede de otras cuatro exposiciones universales -1867, 1878, 1889 y 1900, que ya utilizaron el Campo de Marte como sede- en las que todos esperaban ver los últimos hallazgos del progreso humano. En ellas, la escultura tuvo un papel fundamental³.



Fig. 3. T. Sarrochi, *Ezequiel*, Roma, Cementerio de Campo Verano

Con estas premisas, la conexión entre las realizaciones concebidas en Roma por las jóvenes promesas y su exhibición en París reunía todas las condiciones para desarrollarse. Naturalmente no todas las obras expuestas entre 1855 y 1900 en las Universales parisinas son obras de pensionados, como tampoco todas las de éstos fueron necesariamente enviadas, pues el proceso de selección es bastante más complejo⁴. Pero en el trasiego de obras de Roma a París se encuentra un aliciente especial, que se interpreta como el punto culminante del prestigio de un artista. Una buena prueba es el hecho de que, cuando se proyecta la gran obra del apostolado para San Francisco el Grande, se piensa en escultores que hayan obtenido primeras y segundas medalla en las exposiciones Nacionales, casi todos ellos formados en Roma, a excepción de Justo Gandarias, que tampoco había merecido tan alta recompensa, pero se advierte: “aunque este último no ha tenido premio en España, obtuvo un tercero en la Universal de París que es de tanta consideración como un primero en España”⁵.



Fig. 4. J. Suñol, *Dante*, Roma, Academia de España.

PENSIONADOS ROMANOS EN LAS EXPOSICIONES DEL SEGUNDO IMPERIO

En la relación oficial de piezas exhibidas en la Exposición Universal de 1855 aparecen los nombres de dos escultores que en 1848 habían obtenido el “Grand Prix de Rome”, término francés no utilizado en España que revela la categoría que quiere dárseles en el catálogo, en relación con el lugar de su formación. Uno de ellos es José Pagniucci y Zumel, que expuso su estatua en yeso de *Penélope*, y el otro es Andrés Rodríguez, autor de otra similar de *Licurgo*⁶.

Precisamente el comentario de Eugenio de Ochoa incide en esta condición de ambos escultores: “Dos pensionados en Roma por la Academia de San Fernando, los señores Paniucci [*sic*] y Rodríguez, han presentado aquel una buena estatua de Penélope, este una de Licurgo, ambas perfectamente modeladas”⁷.

José Pagniucci y Andrés Rodríguez, que no pasan de

ser escultores mediocres, incluso dentro del panorama nacional de su tiempo, volvieron a figurar entre los seleccionados de la representación española en 1867. El primero presentaba una estatua en yeso titulada *Cain* y el segundo dos bustos⁸.

Pero en 1867 la escultura estaba llamada a tener una representación de más envergadura. La intención de que las piezas de los escultores formados en Roma y reunidas en París con motivo de la nueva exposición universal de 1867 constituyeran lo más selecto -y casi lo único- de la representación española parece clara. En tal sentido cabe interpretar la elección de José Bellver, Juan Figueras, Felipe Moratilla, Marcial Aguirre y Jerónimo Suñol como los principales nombres de aquel certamen. Aunque los cuatro primeros aparecen en el catálogo como domiciliados entonces en España, y sólo Suñol en Roma, los cinco estuvieron activos varios en años en la Ciudad Eterna.

José Bellver había ganado una de las pensiones de escultura de la Academia de San Fernando, tras la oposición celebrada en el año 1853⁹. Finalizada la pensión, permaneció aún un tiempo en Roma, al servicio de la Obra Pía, hasta finales de los años cincuenta¹⁰. De José Bellver se pensó enviar a París, en un primer momento, un trabajo de pensionado, el altorrelieve del *Descendimiento de la cruz*¹¹, una pieza que debía de tener claras influencias romanas, pues seguramente guarda relación con el entonces famoso altorrelieve en mármol de Pietro Tenerani titulado *La deposizione* (Roma, San Juan de Letrán, Capilla Torlonia), realizado en 1844. Finalmente, sin embargo, se optó por enviar a París el *Matatías*¹², (fig. 1) una obra que bebe claramente en fuentes romanas. Aparte del recuerdo de Miguel Ángel y de alguna de las figuras del apostolado de la basílica de San Juan de Letrán (sobre todo, el *San Pablo*, de Pierre Monnot, o el *Santo Tomás*, de Pierre Legros), la figura enlaza con toda una corriente de gusto decimonónico, como el *San Pablo* de Adamo Tadolini, colocado en 1850 en la Plaza de San Pedro, con las esculturas de la base del monumento a la Inmaculada Concepción, levantado por entonces en la Piazza di Spagna, en particular la de *Ezequiel*, de Carlo Chelli, de 1857, (fig. 2) y, muy en especial, el *Ezequiel* de Tito Sarrochi, figura exenta colocada en el Cementerio de la Misericordia de Siena, y de la que existe otra versión en altorrelieve en el Cementerio del Verano de Roma, sobre la tumba de María de Matías (fig. 3).

El segundo de los escultores pensionados en Roma por la Academia de San Fernando, cuya obra estuvo en la Universal de París de 1867, es el catalán Joan Figueras i Vila, que ganó la oposición en 1858. Permaneció allí tres años, durante los cuales desarrolló un gran entusiasmo por todo lo que Roma significaba¹³. Expuso en 1867 *Una india abrazando el cristianismo*, que figuró con el título *La Indiana*¹⁴.



Fig. 5. R. Bellver, *El Ángel caído*, 1878, Madrid, Parque del Retiro.

Al margen de las pensiones de San Fernando, debe ser citado en tercer lugar Felipe Moratilla, residente durante muchos años de su vida en Roma, a donde llegó como pensionado del comisario de cruzada Santaella y, más tarde, por la reina María Cristina¹⁵. Alumno de Giuseppe Obici, escultor formado en la estela de Tenerani, a quien Pio IX encargó en 1857 la estatua en bronce de la *Inmaculada Concepción* para el citado monumento de la Plaza de España, Moratilla desarrolló una amplia actividad en Italia¹⁶. Su nombre figuró en las exposiciones universales de París de 1867, con la estatua en bronce de *Un fauno*¹⁷, y de 1878 con *El pescador napolitano*¹⁸, obras que revelan tanto una influencia italiana como francesa, pues son varias las obras coetáneas de ambas procedencias que recurren a esos motivos, como *El pescador napolitano* de François Rude (París, Musée di Louvre), *Un hallazgo en Pompeya* de Hippolyte Moulin (París, Musée d'Orsay), de 1863, o *El pescadorcito* de Vincenzo Gemito (Florencia, Museo del Bargello), expuesto en el *Salon de París* en 1877, entre otras.



Fig. 6. C. Nicoli, *El Ángel guardián*, 1869, Carrara, Accademia.



Fig. 7. C. Corti, *Lucifer*, 1861

Muy probablemente una versión de esta última escultura, aunque de menor tamaño, debió de ser la presentada en Roma en la *Società degli amatori e cultori di Belle Arti*, uno de las instituciones en las que periódicamente se daban a conocer obras de artistas españoles, unos meses antes de abrirse en París la Universal de 1878. Dicha pieza mereció una reseña crítica en la prensa italiana: "Moratilla tiene en bronce un pescador napolitano que si bien de pequeñas proporciones llama gustosamente la mirada, y se observa modelado adecuadamente"¹⁹. Otra versión de este mismo modelo fue presentada a la Exposición de Bellas Artes de Roma del año 1883²⁰.

En cuarto lugar hay que referirse al escultor vasco Marcial Aguirre, a quien al Diputación de Guipúzcoa le había concedido una pensión, por dos años, para formarse como escultor en Roma, aunque permaneció allí alrededor de una década, entre 1864 y 1874, entablando relaciones con muchos artistas italianos y extranjeros²¹. En la Universal de 1867 expuso una obra titulada *Un jugador de pelota*²². Durante su estancia posterior en Roma se sabe que expuso una figura de mármol de *San Luis Gonzaga*, "di grandezza mediana", en la última exposi-

ción organizada por el Papado antes de la entrada de las tropas italianas en Roma²³.

El más renombrado de los cinco artistas pertenecientes a esta generación es el catalán Jerónimo Suñol, que llegó a Roma en 1857 con la intención de completar su formación con una pensión concedida por la Diputación de Barcelona²⁴. Allí permaneció varios años, durante los cuales no solo profundizó en el conocimiento de la escultura italiana, tanto clásica como moderna, sino que participó en la vida artística local. El comité de selección de piezas de la Universal de 1867 parece que pensó en un primer momento enviar a París el *Dante*²⁵, (fig. 4) aunque optó finalmente por el *Himeneo*, que fue galardonado con una tercera medalla²⁶.

Una versión del *Dante* se expuso en Roma en 1871, en ocasión de una muestra celebrada en el Casino del Pincio y en salas adyacentes, encima del Piazza del Popolo, organizada por el *Circolo Artístico Internazionale*, según recoge la prensa de la capital: "Jerónimo Suñol [sic] artista español, que tiene el estudio a las afueras de la Puerta del Popolo, presentaba en la última exposición artística del Pincio una estatua en bronce que representa

a Dante Alighieri: el yeso de esta estatua fue adquirido por el gobierno español reconociendo su mérito, permitiendo al autor poder sobre el mismo realizar una copia similar en mármol y otra en bronce. / Admirado fue por los artistas el bronce que gran lucimiento tendría entre las obras de escultura en una de las salas de una casa, y que honroso puesto ocuparía entre otras excelentes piezas artísticas. / El ilustre poeta esta sentado sobre un taburete, con una pierna cruzada sobre otra, apoyado el mentón sobre el brazo derecho, mientras el izquierdo, debajo del codo derecho, sostiene un libro semi-abierto. Está inmerso en una grave meditación. La posición de la figura es espontánea, sencilla y natural, el artista con gran verdad retrató el verdadero semblante, con estudio consiguió y manifestó la grandeza de los conceptos, la profundidad de las oscuras doctrinas, y tan noblemente alcanzó el trabajo de bellezas artísticas, que quien se sienta atraído por la veneración del clásico personaje sentirá en su alma el eco de aquellas palabras: *Honrad al altísimo poeta*. Nosotros decimos pues, honrad al artista de merecidos elogios que supo darnos para admirar una obra conseguida como trabajo histórico y como trabajo artístico²⁷. Del *Dante* de Suñol se conocen, en efecto, varias versiones, una de ellas, original del propio escultor, fue regalada años después de su ejecución a la Academia de España en Roma, donde todavía se conserva²⁸.

RICARDO BELLVER, PRIMER PENSIONADO DE LA ACADEMIA, TRIUNFADOR EN 1878

La coincidencia, en 1878, de la finalización del periodo como pensionados de la primera promoción de la Academia de España en Roma, a donde habían llegado cuatro años antes, con la celebración de una nueva exposición universal en París trajo prácticamente como consecuencia que la estrella de la sección española en el certamen internacional fuera una pieza recién producida en Roma, al amparo de la nueva institución que nacía con el objetivo de impulsar el arte español, sobre todo en relación con las grandes corrientes del gusto en Europa. Se trata de *El Ángel caído* de Ricardo Bellver, hoy colocada como ornamento público en el parque del Retiro de Madrid (fig. 5). El escultor, en los pequeños datos biográficos que cada artista aportaba cuando presenta sus piezas, hizo constar en París que era "pensionado en Roma por el Gobierno en virtud de oposición durante los años 1875, 1876 y 1877"²⁹.

La elección de la obra venía precedida de los mayores elogios por parte del jurado académico que, como envió reglamentario de pensionado, había acordado por unanimidad que "esta obra merecía calificación honrosa" el 6 de febrero de 1878³⁰. Ya con anterioridad, la calidad

artística de la pieza había llamado la atención de las autoridades españolas, deseosas de hacer en París una exhibición que prestigiase al Estado. Por eso, la idea de trasladar a un material más digno la pieza surgió de inmediato, según el Ministro de Estado hizo saber al Embajador de España en Italia el 20 de junio de 1877³¹.

El proceso seguido a partir de entonces es bien conocido³², aunque los modelos formales señalados que pudo conocer Bellver para llevar a cabo una de las esculturas más singulares del siglo XIX se han limitado a fuentes españolas o clásicas, como el *Laoconte*. Es probable que dada su formación romana y sus contactos con los grandes centros internacionales haya que pensar también en referentes modernos.

Si bien existen muchos modelos escultóricos de ángeles en la escultura italiana anteriores al siglo XIX como para haber inspirado a Bellver, de quien, además, se sabe que fue a Florencia a estudiar a Miguel Ángel³³, y el gusto por coronar con figuras aladas monumentos o edificios, como en el Castel Sant'Angelo en la propia Roma, no constituye una originalidad de su tiempo, la popularización de este motivo fue entonces creciente en toda Europa: por las mismas fechas estaba Antonin Mercié en París trabajando en la figura alada de *La Fama* que coronaría el Palacio del Trocadero, levantado para la Universal de 1878. También pudo conocer el titulado *El ángel guardián* de Carlo Nicoli, de 1869, (fig. 6) escultor de Carrara que precisamente estuvo activo en España en los años setenta, donde obtuvo encargos de gran prestigio³⁴.

Más sorprendente resulta el tema y el modo de interpretarlo. La conversión de Satán en una figura romántica, desprovista de sentido religioso, al menos en el sentido tradicional del término, es una transformación del siglo XIX. En concreto, la idea de caracterizar a Lucifer como un varón sensual procede de la escultura italiana de aquel momento. En el grupo *Eva y la serpiente* de Francesco Jerace la repulsiva serpiente es sustituida por un ángel seductor que acoge a una mujer, pieza que precisamente se expuso en la Universal de París de 1878³⁵. La idea tuvo posterior fortuna: Giuseppe Renda es autor de *El Ángel caído*, una especie de atleta joven tumbado, cuyo título guarda estrecha relación con la obra de Bellver³⁶.

Pero la referencia casi segura que hubo de conocer Bellver es una pieza que estuvo expuesta en la sección italiana de la Universal de París de 1867, donde se hizo suficientemente famosa como para ser recordada por mucho tiempo: se trata del *Lucifer* de Constantino Corti, (fig. 7) también titulado, en ocasiones, *El ángel caído*. Un crítico, que calificaba entonces la pieza del "concepto más épico de la exposición", comentaba: "El Lucifer del señor Corti es bello, de una belleza siniestra, pero que guarda en todo caso las trazas de su origen ... Sobre todo



Fig. 8. F. Pagés (?), Busto de Pio IX, Roma, Embajada de España ante la Santa Sede.



Fig. 9. A. Querol, *La Tradición*.

las mujeres nunca pasan delante de esta estatua sin dirigir una de sus largas miradas que recuerdan al que perdió a nuestra primera madre en el Edén .. Lucifer debe mucho de su encanto al estatuario italiano que verdaderamente le ha rehabilitado en el mundo artístico, y también ante el bello sexo ... No es un dios: carece de la serenidad sin turbación, de la sonrisa bienhechora de Júpiter o Cristo ... No es la última encarnación del diablo realizada por Goethe. El señor Corti nos ha dado un *Lucifer* presentable, y nosotros le auguramos, si no la aprobación del jurado, al menos la sonrisa de nuestras mujeres³⁷.

La crítica francesa de la exposición de 1878, de cuyo renuente a elogiar la escultura española, se mostró relativamente satisfecha con la pieza. Jouin, que parece haber olvidado *La Marsellesa* de Rude, comenta: "Posee un impulso poderoso. Parece que el artista hubiera visto a Lucifer en su caída fulminante; pero las alas del ángel están desplegadas, llevan serpientes enroscadas alrededor de su cuerpo, y la figura presenta por todas partes líneas cruzadas, cuyo efecto escultórico es de corta duración. *El Ángel caído* tiene el movimiento y la velocidad de un tornado. Hubiera sido bueno atenuar más un deta-

lle, y que el Sr. Bellver y Ramón hubiera querido hacer el mármol menos ardiente, diríamos gustosos menos fugitivo que el modelo expuesto ante nuestros ojos. La escultura necesita grandeza y calma. No se sabía concebir un grito perpetuo o un dolor intenso que nada atenúa"³⁸.

Es la primera escultura de la sección española que elogia Dubosc de Pesquidoux: "Sabiamente colocado y modelado, el personaje tiene una expresión nueva. Precipitado desde lo alto del cielo, está vuelto sobre una roca, con las alas desplegadas, gritando, amenazando todavía con un gesto de furor desesperado y de odio irreconciliable; ha sido vencido, no sometido; abatido, no dominado; luchará hasta el fin del mundo. Se adivina el dolor de su rencor en el momento violento que levanta su pecho, crisper sus dedos y lanza hacia Dios una incomprendible imprecación. Ahí está el eterno rebelde que declara la guerra a su maestro y no devolverá jamás las armas. Serpientes enroscadas y mordiéndose la cola indican el origen de la lucha, y dan a la derrota del ángel caído su entera significación"³⁹.

Lamarre y Louis-Lande hacen una excepción, en lo

que consideran un mediocre panorama de la representación española, para destacar *El Ángel caído* de Bellver, “en una actitud un poco forzada, tal vez, pero sobreco-gedora”⁴⁰.

También la crítica italiana, que naturalmente se acuerda –sin citarlo– de la obra de Corti, se interesó por la escultura: “Quien diría que España, lejos de triunfar solamente en pintura, sobresale un poco en escultura. Y si el *Lucifer* de Bellver indudablemente se queda fuera de las cosas que el vulgo llama mediocres, no resulta menos verdad que aquella estruendosa caída, aquel grito de amenaza y de terror que le hace abrir desmesuradamente la boca, aquella triple serpiente que le atenaza, y, en fin, las rocas volcánicas en las que se precipita, dan al poema una interpretación que hace sentir más el azufre de la Santa Hermandad que las sublimes abstracciones de Milton. Nosotros tuvimos, hace años, un *Lucifer*, que al divino ciego debió de parecerse: fiero, inmóvil, soberano, incluso sobre los movimiento de la fiebre que le inquieta por dentro, divino incluso en la rebeldía; y el enfrentamiento de las dos interpretaciones podría ser motivo de un bonito paralelo entre las dos familia y las dos tradiciones”. Finalmente, concluye: “De ahora en adelante *El Ángel caído* es un tema que no asusta más [en España]; se diría que se complace en ello ... Y ya que *Lucifer* se haya hecho prender por el cielo y que ha perdido el cielo, ¡Viva de ahora en adelante la luz en la tierra, la alegría y la libertad!”⁴¹.

En la más divulgada publicación *L'Illustrazione italiana*, donde se comenta con motivo de la exhibición en París, se incide sobre su presentación anterior en Roma, donde había sido realizada: “*El Ángel caído* ya fue admirado, como modelo en yeso, el año pasado en la Exposición de Roma. En efecto ha sido en Roma donde ha estudiado el joven español, señor Bellver y Ramón, después de haber obtenido en 1867 una medalla de honor en la sección española. En 1875 hizo un magnífico busto del que los españoles llaman *El Gran Capitán* y en 1876 un bajorrelieve, *El entierro de Santa Inés*. *El Ángel caído* que fue llevado a lo más alto por la crítica, se encuentra ahora fundido en bronce a cargo del gobierno español, y expuesto en París. / Viéndolo no se puede por menos que recordar aquel fragmento del *Paraíso perdido*: “A causa de su orgullo, Satanás fue expulsado del cielo con todos sus seguidores, los ángeles rebeldes. Se precipitaron, y fijaron sus ojos al cielo...”⁴².

Además de Bellver, en la Exposición Universal de París de 1878 tomaron parte varios escultores que serían pensionados por la escultura en la Academia de Roma durante los años posteriores, en concreto Antonio Moltó, Manuel Oms y Medardo Sanmartí, aunque sus envíos de entonces no corresponden al aprendizaje romano⁴³.

Deben, sin embargo, figurar en ese puente de ideas

entre Roma y París dos escultores alejados de la capital española, pero con importantes raíces internacionales. Uno es el catalán Frances Pagés i Serratosa, que se inscribe en el catálogo como “discípulo de varias Academia de Italia” y es autor del *Busto de Pio IX*⁴⁴ (fig. 8). El otro es el gallego Isidoro Brocos, cuyo aprendizaje en el extranjero no se hace constar en el catálogo oficial, pero se sabe que había viajado a Roma tras su matrimonio en 1873 y se había establecido en París entre 1874 y 1876⁴⁵. En la Universal de 1878 expuso la estatua en yeso titulada *Primer momento de la muerte de Herodes*⁴⁶.

QUEROL EN 1889: DEL TEMPIETTO A LA TORRE EIFFEL

El más importante de los escultores que figuraron en la escasa participación española en la Universal de 1889 fue el de Agustín Querol, aunque su nombre no consta en el catálogo oficial. Querol había tomado posesión como pensionado de número en la Academia de España en Roma en abril de 1884⁴⁷ (fig. 9), inmediatamente después de lo cual realizó *La Tradición*, cuya primera versión yeso fue la que se expuso en París, tras haber sido premiada con una medalla de primera clase en la Nacional de 1887. De inmediato, el Estado, que ya era propietario de ese ejemplar, encargó otro en bronce, aunque no llegó al certamen parisino⁴⁸.

La crítica francesa de 1889 reflexiona, a partir de esta presencia, sobre la influencia de las tradiciones escultóricas italianas en España, que considera escasas: “Estas tradiciones [de Italia] no han existido jamás en la escultura española. En la Edad Media, Borgoña envió a sus escultores para que esculpieran las catedrales de Burgos, de Barcelona, de Toledo. Más tarde, florentinos, entre otros este Torrigiano, que, en un arrebato de cólera, rompió de un golpe la nariz de Miguel Ángel, fueron a establecerse en España. Algunos pintores como Alonso Cano tomaron el cincel y dejaron obras de primer orden. Pero los movimientos creados por estos artistas no se extendían. No se formó ninguna escuela. Hoy el gobierno español sostiene una Academia en Roma, sobre el Janiculo. Todos los pensionados están sujetos a la influencia italiana moderna, lo que es lamentable, pues varios de entre ellos dan prueba de talento, particularmente el señor Querol, que trae al Campo de Marte un busto de mármol, muy animado, ejecutado con una factura amplia e inteligente. Resulta fastidioso que su grupo *La Tradición* evidencie que busca su inspiración más en los talleres de la vía del Babuino que en el Museo del Capitolio o en el Vaticano”⁴⁹.

La crítica italiana sobre la exposición universal también se ocupó del “bello grupo del señor Agustín Querol ... Su grupo es de la categoría que en arte ... ha vencido al arte

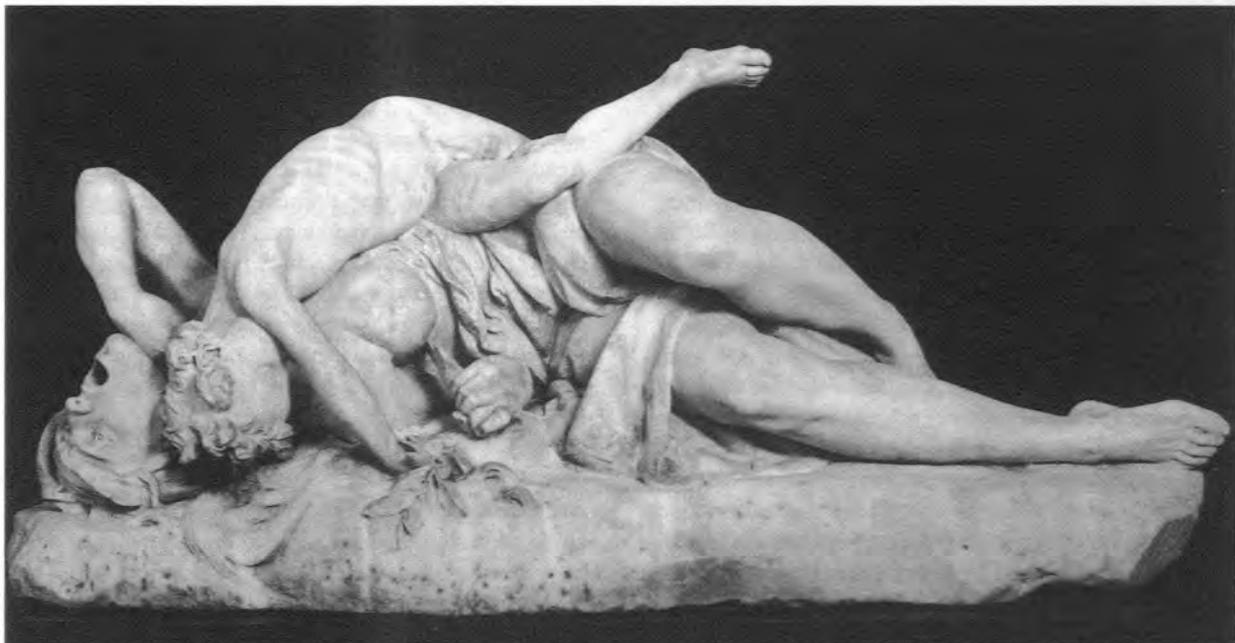


Fig. 10. A. Queros, *Sagunto*, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.

histórico, en la categoría del símbolo interpretado a la moderna ... / *La Tradición* es la nueva musa, no registrada en la mitología, es la musa popular que recorre la trama de la historia para engrandecerla, animada por su fantasía ... es la abuela de la humanidad, bellísimo grupo"⁵⁰.

De la influencia que ya entonces la dirección de la Academia de España en Roma tenía a la hora de decidir qué obras realizadas en Italia merecían ser enviadas a París da cuenta un escrito del escultor Francisco Flores, fechado en Florencia el 5 de marzo de 1889 y dirigido al director, Vicente Palmaroli, con el fin de saber si da su visto bueno para exponer su obra en París, lo que no debió de suceder porque no hay más noticias de ella: "De París me escriben de la Delegación de España en la Exposición Universal ... que V. es el encargado de representar en Italia dicha corporación, por lo tanto V. es quien tiene que decir si mi obra de Maria Pita ejecutada en yeso debe o no ser admitida en dicha exposición, pero como V. está en Roma y mi obra en esta ruego a V. se sirva indicarme que cosa es lo que debo hacer para saber si se admite o no pues supongo tendrá V. aquí quien los represente"⁵¹.

LOS ENVÍOS ROMANOS DE 1900

Este peso de la Academia de España para seleccionar las piezas enviadas a las exposiciones internacionales

estaba en el ánimo de los artistas españoles establecidos en Italia que aspiraban a ver sus trabajos en la Universal de 1900. Así, el 19 de abril de 1899, varios de ellos, entre los que se encontraba el escultor Felipe Moratilla, se dirigían al director de la institución: "Un grupo de artistas españoles residentes en Roma, habiéndose reunido para tomar algún acuerdo concerniente a la Exposición de París del 900, acordaron unánimemente que, siguiendo los precedentes ya establecidos para otras exposiciones, se proceda al nombramiento de una comisión que se encargue de escoger las obras que por su mérito artístico fuesen dignas de figurar en aquel gran certamen, y que esta comisión de acuerdo con la de Madrid se ocupe del envío de las mismas a París: si es que antes no se hace una preparatoria, como la que tuvo lugar en Madrid para la Universal del 78, donde España se presentó oficialmente y con tanto brillo para el nombre español. / V. como Director de la Academia de España en Roma podrá representar al Gobierno de S.M. estas justas aspiraciones y pedirle que delibere cuantos antes, para no estar en una incertidumbre que es perjudicialísima para los que trabajamos con elevado respeto"⁵².

El director consideró esta petición y tramitó la solicitud porque, el 18 de julio de 1899, el ministro de Estado dirigió un escrito al embajador de España cerca de la Santa Sede, en Roma, "relativa a la representación que la Academia de Bellas Artes española en aquella ciudad

desea tener en la Exposición Universal de París de 1900". Allí se dispone que se "nombre una Comisión que designe las obras dignas de figurar por su mérito en aquel Certamen en el que han de sostener la competencia con los mejores extranjeros y para que la referida Comisión obre con conocimiento de causa se le remite adjunto ejemplar del Reglamento general de la Exposición para que se entere de las condiciones de admisión de las obras de arte ... y una vez hecha la designación de las obras se remitan las solicitudes de admisión a la Comisión general española para la resolución definitiva porque ha de quedar sujeta a la reducción que resulte necesaria, no por razón del mérito o demérito sino porque el número de obras cuya admisión se solicite y acuerde ha de depender del espacio disponible en el Palacio de Bellas Artes"⁵³. De la comisión para seleccionar los envíos a París formaron parte los escultores Moratilla y Benlliure⁵⁴.

De Roma debieron de salir la mayor parte de las obras de Benlliure, aunque su vinculación con la Academia es meramente curricular, pues si bien había obtenido la plaza de pensionado de mérito en 1888, renunció una semana más tarde a causa de sus numerosos encargos que le impedían cumplir con las obligaciones reglamentarias⁵⁵. Su participación, en todo caso, fue la más deslumbrante del certamen, pero, en virtud de lo dicho, debe considerarse no sólo ajena al espíritu la Academia, sino que, dada la edad y fama de Benlliure, al margen de cualquier aprendizaje, como en los casos señalados hasta ahora⁵⁶.

Una parte de las realizadas por Querol, sin embargo, estaba estrechamente vinculada a la Academia de España en Roma, pues durante su etapa de pensionado había realizado allí varias obras de las exhibidas en la Universal de 1900: además de *La Tradición*, ya conocida en París por haber figurado en el certamen 1889, figuraron el grupo de *Sagunto* y el relieve de *San Francisco curando a los leprosos*⁵⁷.

En concreto, *Sagunto* había sido uno de sus envíos reglamentarios cuando estaba en la Academia, realizado en yeso durante su etapa de pensionado de número⁵⁸. Esta pieza ya había sido autorizada para ser mostrada, por primera vez, en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, a pesar de las advertencias contrarias dirigidas al embajador Jacobo Prendergast por el director, Vicente Palmarioli⁵⁹. Eso implicaba que, excepcionalmente, fuera dada a conocer antes de ser juzgada en Madrid, lo cual motivaba unos gastos que fueron sufragados el propio escultor con el beneplácito de las autoridades académicas, que esperaban con impaciencia la pieza en Madrid para que recibiera el habitual juicio reglamentario⁶⁰.

En cuanto al relieve de *San Francisco curando a los leprosos* había sido un trabajo de primer año, realizado durante su etapa como pensionado de mérito, que, no

obstante, fue entregado a las autoridades académicas con bastante retraso⁶¹. La pieza fue recibida en la Academia de San Fernando el 7 de marzo de 1892. Se expuso en el patio central del edificio "en atención a las dificultades que se presentaban para subirlo a los salones de la Real Academia, por las grandes dimensiones de aquel, sino también al riesgo que esta operación corría de sufrir desperfectos de mayor o menor consideración"; y fue juzgada el 21 de marzo: "Al efecto el Jurado hizo un detenido examen del mencionado bajorrelieve, que dio lugar a una amplia y luminosa discusión en la que prevaleció un criterio desfavorable para la obra, teniendo en cuenta que su autor ha hecho otras mejores; que ha sido pensionado de número y en la actualidad disfruta de la de mérito, y que además de ser autor de varias obras públicas, que ha obtenido una primera medalla en la Exposición Nacional, el Jurado ve con sentimiento que el presente envío no corresponde a lo que podría esperarse en mérito y adelanto de este pensionado. Procedióse a la votación y por mayoría de votos le fue adjudicada la calificación de inferior a lo que debe esperarse del pensionado"⁶¹.

Pero, en definitiva, Querol, lo mismo que Benlliure, no figuraba allí por su condición de pensionado en Roma, pues no era ya una joven promesa. Las obras de los más recientes discípulos de la Academia de Roma eran entonces las de Antonio Alsina, que aportó *Astucia y fuerza*, y Miguel Ángel Trilles, con *El gigante Anteo transportando a Dante y Virgilio en el infierno* y el bajorrelieve en yeso *La huida a Egipto*⁶². Ambos, que se inscriben como domiciliados en "Roma. Academia Española de Bellas de Roma", habían solicitado en noviembre del año anterior exponer en París sus respectivos trabajos del cuarto y último año como pensionados, lo que les había sido concedido⁶³.

Alsina había solicitado "autorización para residir en París durante el 2º año de su pensión", a lo que no se accedió, según consta en un oficio firmado por el embajador Merry del Val el 21 de febrero de 1897, porque "el interesado no viene a alegar una razón verdaderamente excepcional"⁶⁴. Su obra, también titulada *Sansón y Dalila*, fue el envío de último año como pensionado en Roma, que como tal mereció calificación honorífica⁶⁵.

En cuanto a Trilles, se sabe de su concienzuda formación en la tradición escultórica italiana, pues fue autorizado, junto con otros pensionado, para "visitar y estudiar en las galerías y museos del Vaticano", el 6 de diciembre de 1895, lo que él mismo ratifica. Con el mismo fin, el 7 de agosto de 1896 se encuentra en Florencia, según su propio testimonio, y vuelve a ser autorizado para hacerlo el 25 de mayo de 1897⁶⁶. La pieza titulada *La huida a Egipto* corresponde al relieve reglamentario de primer año, realizado a lo largo del año 1897, por el que su autor recibió una mención honorífica⁶⁷. El escultor ya había

solicitado, en una instancia fechada el 29 de marzo de 1899, exponer este relieve en la Exposición Nacional de 1899. Entonces se le respondió que había “una verdadera imposibilidad de acceder a lo solicitado, pues aquella obra se haya adosada y sujeta con yeso, de una manera permanente, en un muro del edificio de San Francisco el Grande de esta Corte, de modo que al intentar despegarla se correría el riesgo, casi seguro, de que se despedazase, y además exigiría operaciones tan costosas que, seguramente el pensionado habría de renunciar a su propósito”⁶⁸. *El gigante Anteo* fue el envío de cuarto año, que estaba ya terminado el 6 de agosto de 1899⁶⁹. Se sabe que el boceto de dicha obra, correspondiente a la obligación del tercer año, estaba acabado el 9 de octubre de 1898, pero rogó entonces al director que se le permitiera conservarlo en el estudio “para hacer por él la armadura y medidas generales de la estatua grande”⁷⁰.

Una vez concluida la Exposición las dos piezas de Alsina y Trilles que habían sido trabajos reglamentarios de cuarto año, fueron expedidas directamente desde París a Madrid para ser juzgadas. El bajorrelieve de *La huida a Egipto*, en cambio, fue devuelto a la Academia de España en Roma⁷¹.

Además de estos escultores formados en la ladera del Gianicolo, hay que recordar la presencia en París de otro pensionado enviado por la entonces denominada Diputación Provincial de Oviedo. Se trata de Cipriano Folgueras, al que la institución asturiana pensionó para estudiar en Roma, donde estuvo cuatro años, entre 1885 y 1888⁷². Aunque no era pensionado de la Academia de Roma, la mencionada Diputación, a través de su vicepresidente, Manuel Uría, se dirigió el 19 de octubre de 1887 al director Vicente Palmaroli en busca de informes:

“Habiendo solicitado una prórroga en la pensión que disfrutaba Dn. Cipriano Folgueras y Doiztúa, pensionado por esta Excma. Diputación para el estudio de la Escultura en Roma, he de merecer de V.I. se digne informar del estado de adelantamiento que haya alcanzado en sus estudios dicho pensionado con el fin de acordar lo que sea procedente”⁷³. En la Universal de París, donde obtuvo una segunda medalla, expuso tres grupos en yeso, *Las cosquillas*, *Bacanal* y *El sacamuelas*⁷⁴.

Por último, también cabe referirse a la formación romana -al menos en parte- de algunos otros escultores españoles cuya obra estuvo presente en el certamen internacional parisino. El más importantes es, sin duda, el catalán Miguel Blay⁷⁵. Como se sabe, tras una primera etapa de estudio en París, decide, a la muerte de su maestro Henri Chapu, trasladarse a Roma, donde permanece como pensionado a lo largo del año 1892. Allí realiza *Los primeros frios*, que es una de las piezas exhibidas en la Universal de París de 1900, aunque, a pesar de venir reconocida con la medalla de primera clase de la Exposición Internacional de Madrid de 1892, debió de resultar mucho menos llamativa que otras mostradas, que sintonizaban más con el gusto parisino del momento, donde había vivido los años inmediatamente anteriores⁷⁶.

También Manuel Fuxá hizo un viaje a Italia que marcó su formación, aunque con cincuenta años en 1900 difícilmente podemos considerar su envío, *Después de la misa*, un resultado romano (77). En realidad, la obra de los artistas más renovadores e internacionales allí presentes -caso de Blay, pero, sobre todo, de Llimona o Roselló, en la órbita del modernismo- es deudora de un continuado contacto con París que poco debe ya al académico sistema de aprendizaje romano.

NOTAS

¹ De Solá se conservan en Roma el *Monumento funerario a Félix de Aguirre*, en la iglesia española de Santiago y Montserrat, la *Tumba de Pignatelli*, en la iglesia de Gesù, las estatuas de *Ceres* y *Minerva*, en la Galleria d'Arte Moderna, hoy colocadas junto al *Hércules* y *Licas* de Canova, y su *Autorretrato* en la Academia de San Lucas. El monumento funerario a Antonio Solá, obra de José de Vilches, se encuentra en la iglesia española de Santiago y Montserrat, en Roma, con un autorretrato del propio Solá. Sobre el escultor, véase, con bibliografía anterior: BROOK, C.: “Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1999, nº 68, pp. 17-30

² Véase: HERRERO SANZ, M. J.: “El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 199 (Segundo trimestre), nº 140, pp. 60-70.

³ AMONE, L. Y OLMO, L.: *Les expositions universelles, 1851-1900*, París, Belin, 1993, p. 232.

⁴ Sobre la presencia de los escultores españoles del siglo XIX en las Universales París dirijo actualmente un proyecto de investigación, que forma parte de un proyecto de investigación coordinado que, con el título general de “La participación española en las Exposiciones Universales de París (1855-1837)”, coordina Javier Barón Thaidigsmann. Este trabajo se enmarca dentro de dicho proyecto.

⁵ Recogido por GARCÍA BARRIUSO, P.: *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, Madrid, 1975, p. 448.

⁶ Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts Avenue Montaigne, le 15 Mai 1855, París, 1855, pp. 72-73.

⁷ OCHOA, E. de: *París, Londres y Madrid*, París, 1861, p. 60.

⁸ *Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la sección española*, París, 1867, pp. 120-121.

- ⁹ Durante ese tiempo realizó una estatua de *Cristo yacente*, otra de *Viriato* y el relieve *El descendimiento de la cruz*, obras que se expusieron en la Nacional de 1860. Véase: OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 75.
- ¹⁰ Entre 1856 y 1858 realizó el escudo, con las armas de España, colocado encima de la entrada que da a la Via Giulia, de lo que entonces se llamaba Hospital de Santiago y Monserrat. En los diversos documentos que dirige a la institución hace su constar su condición de "pensionado que ha sido por S.M. para el estudio de la Escultura". Archivo de la Obra Pia. Legajo 2107. Véase, también: FERNÁNDEZ ALONSO, J., *Santa Maria di Monserrato*, Roma, Marietti, 1968, p. 43.
- ¹¹ *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue General publié para la Commission Impériale. Première partie (Groupes I à V) contenant les oeuvres d'Art*, París, 1867, p. 158.
- ¹² REYERO, C. *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna (1856-1906)*, Alicante, Fundación Capa, 2002, p. 120.
- ¹³ SUBIRACHS I BURGAYA, J., *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 127.
- ¹⁴ *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección española publicado por la Comisión general de España*, Madrid, 1878, p. 120 (nº 4).
- ¹⁵ OSSORIO Y BERNARD, *Ob. Cit.*, p. 464.
- ¹⁶ Además de figurar en distintas exposiciones, realizó varios trabajos para la Iglesia Española de Santiago y Montserrat, la obra más importante, quizá, el *Mausoleo de los papas Calixto III y Alejandro VI*, encargado en 1881 y finalmente colocado en 1889. Véase: FERNÁNDEZ GUERRA, A., "Restos mortales de Calixto III en la iglesia de Montserrat (Roma)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XVIII, 1891, pp. 159-166; Tormo, E., *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, 1942, vol. II, pp. 76-77; y Fernández Alonso, *Ob. Cit.*, p. 75.
- ¹⁷ *Exposition Universelle de 1867...*, *Ob. Cit.*, p. 120.
- ¹⁸ *Exposición Universal de París...*, *Ob. Cit.*, p. 11 (nº 78).
- ¹⁹ *Roma artística*, 17 de marzo de 1878, nº 7, p. 435.
- ²⁰ Entre otras obras figura la titulada *Pescatore napolitano*, en bronce, expuesto en la Sala H. Consta que había sido fundido en la Fonderia Nelli. Aparece domiciliado en la Via Margutta, 81. Véase: *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma, 1883, p. 126 (nº 57).
- ²¹ Catálogo de la Exposición *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*, San Sebastián, Caja Guipúzcoa, 1995, pp. 75 y ss.
- ²² *Exposition Universelle de 1867...*, *Ob. Cit.*, p. 120.
- ²³ *Catalogo di oggetti ammessi. Esposizione Romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto católico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli alle Terme Diocleziane ordinata dalla santità di nostro Signore Papa Pio IX felicemente regnate*, Roma, Stabilimento Tipografico Camerale, 1870, p. 9 (nº 32).
- ²⁴ SUBIRACHS I BURGAYA, *Ob. Cit.*, pp. 137 y ss.
- ²⁵ *Exposition...*, *Ob. Cit.*, p. 159.
- ²⁶ *Exposición...*, *Ob. Cit.*, p. 121.
- ²⁷ *Roma Artística 1871*, nº 1, p. 14. Se reproduce la piéza, lámina II, entre las páginas 12 y 13.
- ²⁸ Fue regalo del Barón de la Barre al director de la Academia, José Casado del Alisal: "Estando para partir a lejanos países y deseando dejar un recuerdo a la Academia española de Bellas Artes que esta, que V. Tan dignamente dirige, he creído que lo más adecuado a mi intención sería ceder a la misma el yeso de la celebrada estatua del Dante del distinguido escultor español D. Jerónimo Suñol, el cual me lo regaló al partir de esta Ciudad, por lo que pongo a su disposición dicho modelo en yeso, esperando perdonarlo humilde de mi regalo en gracia a la buena voluntad con que se lo ofrece su affo, amigo y SS q.b.s.m.". Archivo de la Academia de Roma. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.
- ²⁹ *Exposición Universal de París. Catálogo de la Sección Española publicado por la Comisión General de España*, Madrid, 1878, pp. 11-12 (nº 73).
- ³⁰ A.E.R. [Archivo de la Academia de España en Roma]. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.
- ³¹ "El Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Presidente de la Exposición Universal de París se han dirigido a este Ministerio pidiendo protección en favor del artista don Ricardo Bellver pensionado de número por la escultura de esa Academia Española de Bellas Artes con objeto de que el dibujo de la estatua "El Ángel Caído" de que dicho señor Bellver es autor sea ejecutado en bronce o mármol. La obra mencionada ha causado verdadera admiración entre los inteligentes así españoles como extranjeros, y los artistas de varios países le han prodigado sus planes y elogios. / S.M. el Rey (q.d.g.) antes de acceder a esta petición justa y patriótica se ha servido disponer se ponga en conocimiento de V.E. como de su Real Orden lo verifico a fin de que puesto V.E. de acuerdo con el Director de la Academia de Bellas Artes informe acerca del coste de la obra proyectada y de los medios materiales que haya para realizarla. Así mismo se servirá V.E. manifestar si la estatua en mármol o bronce quedará completamente terminada y en disposición de ser exhibida en París en el término señalado para la Exposición que ha de celebrarse en aquella Capital". Véase: A.E.R.. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889.
- ³² Véase, con bibliografía anterior: Reyero, *Ob. Cit.*, pp. 171-173.
- ³³ BRU ROMO, M.: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971, p. 137.
- ³⁴ En España ecibió encargos del duque de Santoña, de Alcalá de Henares, para donde realizó el *Monumento a Cervantes* en 1878, y para el Senado, para quien realizó la estatua de *Cisneros* en 1880, cuyo modelo se conserva en Carrara como la pieza de pensionado citada, realizada en Florencia. También hay obra suya en la Academia de San Fernando y en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú. Véase: Micheli, M., Mellini, G.L. y Bertozzi, M., *Scultura a Carrara. Ottocento*, Carrara, Casa di Risparmio di Carrara, 1993, pp. 273-283.
- ³⁵ Reproducida en *L'Illustrazione italiana*, 9 de junio de 1878, p. 369.
- ³⁶ Reproducido en *L'Illustrazione italiana*, 4 de octubre de 1891.
- ³⁷ DALL'ONARO, F.: *L'Arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*. Ricordi, Florencia, 1869. Véase también, entre otras: *L'Italia alla*

- ³⁸ JOUIN, H., *La sculpture en Europe 1878*, Paris, E. Plon, 1879, p. 138.
- ³⁹ DUBOSC DE PESQUIDOUX, L.: *L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture (1878)*, Paris, Plon, 1881, v. I, pp. 460-461.
- ⁴⁰ LAMARRE, C. Y LOUIS-LANDE, L., *L'Espagne et l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1878, p. 191.
- ⁴¹ MASSARANI, T., *Esposizione Universale del 1878. L'Arte à Parigi*, Roma, Tipografia del Senato, 1879, pp. 165-166 y 417.
- ⁴² "Esposizione di Parigi", *L'Illustrazione Italiana*, 9 de mayo de 1878, p. 214. Se reproduce en p. 324.
- ⁴³ Expusieron, respectivamente, *El estudio, fuente del saber y de la verdad, El primer paso y La pesca* (*Ob.*, cit., p. 12, núms. 80, 82 y 85). Precisamente Moltó solicitó, el 21 de febrero de 1883, tras haber cumplido su primer año de pensión en Roma "pasar a París a causa de los adelantos del arte". A.E.R. Expediente Personal. 01.07. Se sabe que Moltó realizó un viaje a París en 1889, pues consta que le fue pagada la pensión en esa ciudad en un oficio fechado en Roma el 26 de febrero de 1889. Archivo de la Obra Pia. Legajo D-IV-2586.
- ⁴⁴ *Exposición... Ob. Cit.*, p. 12 (nº 83). Muy probablemente es la pieza conservada en la Embajada de España ante la Santa Sede.
- ⁴⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., "Del Neoclasicismo a 1950", en *Galicia. Arte*, vol. XV, La Coruña, 1993, pp. 187-190. También: PEREIRA, F. Y SOUSA, J., "La carrera artística de Isidoro Brocos (1841-1914)", en *Isidoro Brocos*, Caixa Galicia, Museo de Bellas Artes de A Coruña, La Coruña, 1989.
- ⁴⁶ De un metro de altura. *Exposición... Ob. Cit.*, p. 12 (nº 74).
- ⁴⁷ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 153.
- ⁴⁸ Sobre ambos ejemplares véase: REYERO, *Ob. Cit.*, pp. 289-294. El encargo del bronce fue realizado el 11 de abril de 1889. Según documentación conservada en Roma, a Querol se le concede una prórroga para que pueda justificar los cargos de su realización, ya que no puede comenzarla por encontrarse el yeso en París. Véase: A.E.R. Comunicaciones oficiales, 1873-1889. Querol realizó al menos otros dos ejemplares más, uno en yeso, que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y otro en mármol, para el Casino Español, en Buenos Aires. Un ejemplar de *La Tradición* se encontraba en el estudio del artista en la Academia de España en Roma en 1892, cuando Querol, que había tenido frecuentes controversias con el director, Vicente Palmaroli, a causa del incumplimiento del Reglamento, escribe una petición, desde Madrid, fechada el 2 de julio de ese año, dirigida al cónsul de España para que se lo entregue al pintor Garnelo (A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899).
- ⁴⁹ PAILLIER, A.: "Beaux Arts. La sculpture étrangère", en *L'Exposition de Paris (1889)*, Paris, Librairie Illustrée, 1889, v. II, pp. 150-151. Se reproduce *La Tradición* (v. II, p. 133).
- ⁵⁰ Belle Arti. La sezione spagnuola", en *Parigi e l'Esposizione universale del 1889*, Milán, 1890, p. 118.
- ⁵¹ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.
- ⁵² A.E.R. Correspondencia directores: Villegas.
- ⁵³ El espacio disponible era de 136 metros lineales con una altura de 3,50 metros o más para los cuadros y de 676 metros cuadrados de planta para las esculturas, Una vez decidido el número de piezas, éstas se enviarían por mar a Barcelona, para remitirse desde allí a París. Todo ello se le hace saber al director de la Academia el 24 de julio de 1899. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁵⁴ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 181.
- ⁵⁵ El 9 de octubre de 1888 dirige la carta de renuncia al director (A.E.R. Expediente Personal, 02.01). También: Bru Romo, *Ob. Cit.*, p. 75.
- ⁵⁶ En el catálogo se recogen diez obras suyas, a las que hay que añadir dos más que no figuran en dicha relación, las estatuas de *Trueba* y de *Velázquez*, esta última colocada en el centro del patio del Palacio de España. Se trataba del *Monumento funerario a Gayarre*, cuatro retratos de busto, el de Manuel Silvela, el del duque de Denia, el de Francisco Domingo y el de Lacaze-Duthiers; un relieve de la Familia Real española; dos piezas de género, una titulada *Toros* y otra *No la despiertes*; y dos decorativas, de gran efecto, la *Chimenea* y un *Sello de plata* (*Catálogo de los expositores de España publicado por la Comisión General Española. Exposición Universal de París de 1900*, Madrid, Imprenta de Ricardo Roja, 1900, p. 43). Véase, sobre todo, MONTOLIÚ, V.: *Mariano Benlliure*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 94-101.
- ⁵⁷ En 1900 exhibía, además, un retrato del rey, otro de la reina Regente, para terminar el cual precisamente había tenido que pedir una prórroga en su pensión de mérito en Roma (BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 76), y otro tercero del conde de Rascón, además de dos piezas tituladas *Modestia* y *Desesperanza* (*Catálogo ... 1900, Ob. Cit.*, p. 43).
- ⁵⁸ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, pp. 159 y 222. El trabajo fue terminado algo más tarde de lo exigido por el Reglamento de la Academia, a causa de una enfermedad, según alega, aunque lo cierto es que tenía otros muchos compromisos. El 20 de marzo de 1888 había solicitado una prórroga de seis meses y el 25 de junio todavía no estaba concluido, según hizo saber al director, Vicente Palmaroli. El 5 de agosto le dice, de nuevo, que "el boceto y la memoria serán entregados en Madrid, al mismo tiempo que el grupo *Sagunto*". Finalmente, el 20 de septiembre de 1888, Querol hace constar al director de la Academia: "Cumpliendo con las prescripciones reglamentarias, remito a V.I., un boceto del grupo terminado en el cuarto año, perteneciente al envío del 3º de mi pensión; una memoria que consta de trece páginas, relativa a la escultura; y un recibo que comprueba la remisión a Barcelona del grupo *Sagunto*, envío del 4º año según la gracia que me fue otorgada por Real Orden". Consta el recibo de escultura en yeso, de 800 Kg. De peso, grupo *Sagunto*, del 25 de agosto de 1888. De todos modos, Palmaroli le devolvió el boceto y la memoria "con objeto de hacer algunas correcciones" el 7 de agosto de 1889. A.E.R. Expediente personal, 01.12.
- ⁵⁹ Palmaroli se pregunta por el destino del yeso: "¿Quién me asegura que no se quede en Barcelona, o por venderle o por no querer someter al examen de la Academia de San Fernando, mucho más conociendo el carácter de su autor?" (A.E.R. Expediente Personal, 01.12).
- ⁶⁰ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1873-1889. También el boceto de *Sagunto*, correspondiente al envío de tercer año, fue juzgado en la Academia de San Fernando, en Madrid, con posterioridad, el 29 de junio de 1890. Los miembros del jurado "después de un minucioso examen de dicho boceto, acordaron por voto unánime que el Señor Querol cumplió con las obligaciones reglamentarias". A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶¹ Un escrito de Querol al director le hace constar que "el relieve correspondiente al envío de primer año ... está en el estudio a su disposición" el 30 de julio de 1890; y en otro, de 8 de agosto de 1890, figura la entrega (A.E.R. Expediente personal, 01.12). Pero parece ser que el yeso sufrió varias roturas, por lo que Querol, solicitó el 26 de febrero de 1891, una prórroga para rehacerlo (*Ibidem*). El Ministerio de Estado contestó el 22 de mayo de 1891 accediendo a que lo entregara tres meses más tarde, a pesar de que "este envío sufre un retraso muy considerable, razón por la cual se le ha pedido ya por dos veces su entrega inmediata". Aún así, la conclusión se retrasó de nuevo, hasta finales del año 1891, alegando el escultor que

- el yeso no estaba seco. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶¹ Formaban parte del jurado Elías Martín, Jerónimo Suñol, José Esteban Lozano, Justo Gandarias y Ricardo Bellver. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899. Véase, también: Brú Romo, *Ob. Cit.*, p. 222. Una versión en mármol, encargada por el Estado, fue exhibida en la Nacional de 1895, donde el autor obtuvo una medalla de primera clase (Reyero, *Ob. Cit.*, pp. 297-300).
- ⁶² *Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 43.
- ⁶³ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶⁴ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶⁵ BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 227. El boceto, en cambio, juzgado en la Academia el 20 de febrero de 1899 sólo mereció la calificación de "satisface las obligaciones reglamentarias". A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶⁶ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899 y Expediente personal, 03.04.
- ⁶⁷ Yeso patinado, 2x2 m. Se conserva en la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid. Véase: BRU ROMO, *Ob. Cit.*, p. 227; y García Barriuso, *Ob. Cit.*, p. 523. Fue entregado en Roma el 9 de octubre de 1897 y juzgado en Madrid, en la Academia de San Fernando, el 28 de febrero de 1898. A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899 y Expediente personal, 03.04.
- ⁶⁸ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899.
- ⁶⁹ A.E.R. Expediente personal, 03.04. Véase, también: Bru Romo, *Ob. Cit.*, p. 227. Precisamente su memoria reglamentaria se tituló "La escultura moderna francesa". Sobre la pieza, adquirida por el Estado tras serle concedida la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1901, véase Reyero, *Ob. Cit.*, pp. 340-342.
- ⁷⁰ A.E.R. Expediente personal, 03.04.
- ⁷¹ A.E.R. Comunicaciones Oficiales, 1890-1899. Se sabe que la obra de Trilles, junto a otra de Querol, llegaron, a través de la casa de transportes C. Stein, a Roma, donde estaban el 29 de abril de 1901 (A.E.R. Correspondencia directores: Villegas).
- ⁷² SUÁREZ MENÉNDEZ, C.: *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, 1959, vol. III, pp. 432-437; y Barón Thaidigsmann, J. y Cid Priego, C.: "Escultura del siglo XIX", en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1996, p. 607.
- ⁷³ A.E.R. Correspondencia directores: Palmaroli.
- ⁷⁴ *Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 291 (núms 29, 30 y 31).
- ⁷⁵ Véase, sobre todo, FERRÉS, P.: "Esbós biogràfic", en *Miquel Blay y Fàbrega, 1866-1936. L'Escultura del sentiment*, Olot, 2000 [Cat. Exp.], pp. 39-41.
- ⁷⁶ Además de *Los primeros fríos*, expuso los retratos de *Piedad Iturbe*, *Francisco Silvela* y *Mujer y flores*, el grupo *Al Ideal* y las estatuas en bronce para el *Panteón Errazu* en el Cementerio del Père Lachaise de París (*Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 44).
- ⁷⁷ *Catálogo... 1900, Ob. Cit.*, p. 45.

La creación de los museos en España

Pierre Géal

Universidad Stendhal (Grenoble III)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

La renovación de la historiografía de los museos españoles implica rebasar los límites de la simple historia de sus colecciones o incluso del estudio de las élites que los crearon y dirigieron : supone tener en cuenta el funcionamiento de ese artefacto social complejo que constituye un museo. Base previa necesaria a la emergencia del museo, la noción de patrimonio se contruye progresivamente en la España del siglo XVIII, bajo el impulso de los medios cultos. Se construye mediante un discurso (Ponz, Bosarte, Jovellanos, etc.) en el que una posición historicista permite relativizar paulatinamente el criterio estético, pero también se encarna en prácticas concretas de protección y de conservación. La cuestión de la accesibilidad y del estatuto jurídico del patrimonio, en cambio, poco les interesa a las élites españolas, lo que explica que la expulsión de los jesuitas no dé lugar a la creación de museos a partir de las obras de arte disponibles. La noción moderna de museo sólo se implanta en el transcurso de la Guerra de la Independencia, cuando José Bonaparte justifica sus proyectos museales por la legitimidad del acceso del público al patrimonio nacional, argumentación que se irá imponiendo en lo sucesivo.

ABSTRACT

The renewal of the historiography of Spanish museums leads us to go beyond the simple history of their collections or even the study of the elites who created and directed them, in order to take into account the organization of this complex social artefact which is a museum. As a necessary prerequisite to the appearance of a museum, the notion of heritage was progressively created in Spain in the 18th century on the initiative of educated circles. This notion was created through discourses (Ponz', Bosarte's, Jovellanos') in which a historical approach progressively appeared, allowing to relativize the esthetic criterium, but also through protection and preservation practices. The question of the access to and the judicial status of this heritage, however, didn't interest the Spanish elites much, that's why the expulsion of the Jesuits didn't lead to the creation of a museum with the available works of art. The modern notion of "museum" took root only with the War of Independence when Joseph Bonaparte justified his museum projects with the legitimate access of the audience to the national heritage ; this argument progressively prevailed in the following years.

Frente a la hasta hace poco polémica historiografía de la creación de los museos de arte franceses, que consistió en oponerlos o, por lo contrario en asociarla al vandalismo revolucionario, la historiografía de los museos espa-

ñoles nos ofrece la imagen de un amplio consenso : se trata de hacer la crónica de aquellos hombres cultos, ilustrados, que se esforzaron por promover una mayor publicidad de las colecciones, y por salvaguardar el patrimo-

nio artístico en épocas convulsivas. De Beroqui a Pérez Sánchez, de Gaya Nuño a Rumeu de Armas, el relato sufre pocas variaciones; después de una eventual alusión anacrónica a unos supuestos proyectos museales en tiempos de Felipe IV, la genealogía de la idea de museo en España señala a Mengs como el padre fundador: su carta a Ponz de 1776 toma el carácter de profecía aislada de lo acontecido 40 años después con la apertura del museo del Prado. La evocación de algunas escasas propuestas similares, en las décadas siguientes, sirve para establecer la continuidad de un diseño ilustrado que no llegará a concretarse antes del reinado de Fernando VII. Desacreditado por su presunta vinculación con el vandalismo del invasor y por su mismo fracaso final, el proyecto del museo josefino no merece sino consideraciones marginales, totalmente eclipsadas por la descripción de las destrucciones y de las rapiñas. Por fin, tras evocar otra tentativa frustrada, la de la Academia de San Fernando, en 1814, para crear un museo a base de obras procedentes de las colecciones reales, el relato desemboca en la apertura del museo del Prado, en 1819, presentado como la realización paradójicamente ilustrada de una monarquía oscurantista. A partir de este momento, la historia del museo del Prado se confunde casi enteramente con la sucesión de sus directores y el acrecentamiento de las colecciones, con la descripción de la lenta pero irresistible mejora y el desarrollo de esta institución.

Paralelamente a la historia del museo del Prado discurre la de los museos provinciales, sin que la historiografía haya intentado realmente estudiar estos dos tipos de museos conjuntamente. En el relato de la creación de los museos provinciales, el preludio viene constituido por la reforma religiosa del Trienio Liberal y el intento de formar museos con el patrimonio artístico de los conventos entonces suprimidos. Poco investigado por su carácter efímero y no muy exitoso, este periodo tiende a presentarse como el ensayo general de la obra que se interpreta en los años 1835 y siguientes, cuando se produce una reforma religiosa mucho más amplia y casi definitiva. Más estudiada, la formación de los museos provinciales a consecuencia de la llamada “desamortización de Mendizábal” adolece de la fragmentación que produce el carácter monográfico de estos trabajos. La historia de los museos provinciales se reduce entonces generalmente a la glorificación de unas élites locales o la lamentación ante la inexistencia o poca eficacia de estas élites, y a la descripción de las tareas de inventario y de instalación de las obras rescatadas.

Cierto es que en estos últimos años se ha modificado en algo el balance historiográfico que acabamos de trazar. Se ha estudiado en detalle la gestión del patrimonio artístico madrileño por el gobierno intruso, durante la guerra de la Independencia, y el proyecto de museo josefino (María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares);

se ha escrito una “historia jurídica del Museo del Prado” en el siglo XIX (Antonio García-Monsalve); se ha intentado dibujar un panorama general de las prácticas a las que dió lugar la nacionalización de las obras artísticas de los conventos suprimidos en los años 1835-40 (Josefina Bello)¹.

Sin embargo los estudios sobre la formación de los museos de arte en España siguen mayoritariamente enfocados desde una perspectiva institucionalista, estrecha, que desvincula el museo de la sociedad en la que está inserto; las observaciones de Javier Portús respecto a la historiografía del museo del Prado, según las que “todavía estamos esperando una historia de la recepción del Museo”² podrían extenderse a la de los museos españoles en general. No deja de ser particularmente sugestivo el empleo del término “recepción”, que invita al aprovechamiento de unos métodos que han demostrado su utilidad en el campo literario. Tal deseo coincide con el reciente alegato de Dominique Poulot a favor de un estudio cultural de los museos, es decir de un estudio que tome en cuenta imperativamente el público, o mejor dicho los públicos de los museos. Analizando hace poco el tratamiento de la cuestión de la relación entre público y museo en la historiografía general de los museos, D. Poulot mostraba la insuficiencia de dos planteamientos opuestos que habían tenido éxito en épocas recientes: el primero de ellos proponía una visión algo ingenua de la historia del museo como una conquista natural y lógica, por parte de las sociedades liberales, del derecho a gozar libremente de unas colecciones cuyo disfrute dependía hasta entonces de unos privilegios. Frente a esta postura, que daba por sentada una relación inmediata entre el público y los objetos expuestos en los museos, una apropiación fácil de estos objetos por el público, se alzaba una visión del museo que denunciaba, detrás de la engañosa transparencia de la institución, un instrumento al servicio de una dominación cultural de clase (Bourdieu), un montaje destinado a legitimar, según su terminología, la confiscación de los bienes simbólicos por los poseedores del capital cultural. Estas dos perspectivas pecan por simplismo, y como señala Poulot, las investigaciones más novedosas abordan el museo como un lugar de construcciones y de apropiaciones culturales múltiples, equívocas. Estudiar la historia de los museos lleva pues a estudiar la construcción de lo que toma el carácter de “cultura significativa” en una sociedad y un momento dado³. Esta perspectiva inscribe la historia de los museos en una historia del gusto -entendiendo “gusto” en su sentido más amplio de selección, elección- cuyas complejidad y envergadura han sido demostradas señaladamente por los trabajos de Francis Haskell.

Estas consideraciones previas deben servir para abordar de manera renovada la cuestión de la creación de los museos en España. La definición del museo como arte-

facto social, con finalidades y utilidades complejas se opone a la descripción de esta creación como fruto de un proceso natural hacia la publicidad de las colecciones, asumido por algunos individuos ilustrados. El relato tradicional dejaba por ejemplo sin contestar, como puntos inexplicables o paradójicos, las preguntas siguientes : ¿por qué no fundó un museo de pinturas Carlos III, el promotor de las excavaciones y del museo herculanense, o ¿por qué el primer museo español (el Prado) se debe a un monarca tan poco ilustrado como Fernando VII? Frente al relato tradicional, que no se percata de que echa mano de conceptos anacrónicos, es necesario partir de la no naturalidad de la noción de “museo” a finales del siglo XVIII, y principiar por la cuestión de la definición y de los usos del patrimonio artístico en esta época.

Está claro que el discurso histórico (queremos decir no puramente teórico) sobre el arte, en España, no nace con la Ilustración. No hace falta pasar revista a los nombres de los que lo alimentan, de Pacheco a Palomino, para convencernos de esta evidencia. Sin embargo nos parece que la Ilustración modifica profundamente este discurso y que un abismo media, por ejemplo, entre Palomino y Ponz. En efecto, pasamos de un discurso esencialmente orientado hacia la defensa del carácter liberal de la pintura a un discurso que pretende describir, inventariar : pasamos de una apología a una descripción. O más bien pasamos de una militancia a otra, ya que sería erróneo presentar el discurso sobre el arte a finales del siglo XVIII como un mero trabajo descriptivo : se inserta de lleno en dos de las preocupaciones clave de la Ilustración : la búsqueda de modelos para el progreso y el afán por borrar el desprestigio que sufre España en Europa. En el campo del arte, esta doble preocupación se traduce por el deseo de seleccionar modelos para la llamada “restauración de las artes” y por la reivindicación de un legado artístico que todavía no recibe el nombre de “patrimonio”.

Así es como el *Viaje* de Ponz, por poner un ejemplo altamente significativo, se define a la vez como una respuesta a las denigraciones de los extranjeros y como una descripción para uso interno de las obras de “buen gusto” que ha heredado la España de las Luces. Para ser más exactos, Ponz no se limita a censurar aquellas obras que merezcan elogios : su *Viaje* nos presenta la imagen de un doble patrimonio, constituido por modelos y contra-modelos que resultan igualmente útiles en la perspectiva de la “restauración de las artes”. Como señala el propio Ponz, inventariar el patrimonio bueno así como el patrimonio malo no implica contradicción con el deseo de reivindicar la riqueza artística española frente a las críticas del extranjero : denunciando -y no silenciando- las obras de mal gusto que existen en el territorio nacional es como se demuestra estar a la altura del discurso crítico sobre el arte tal como se desarrolla en el resto de Europa.

Pero la noción de patrimonio artístico no se forma solamente en el discurso de los ilustrados sobre el arte : también se constituye poco a poco como objeto de unas prácticas de protección. Prácticas sin duda poco eficaces, como la interdicción de 1779 de exportar cuadros de pintores antiguos, pero que establecen una responsabilidad y que designan unas obras cuya permanencia y conservación sobre el territorio nacional debe importar e implicar a los poderes públicos, y más allá a la nación entera.

Sin embargo, estos elementos no bastan para constituir lo que Edouard Pommier, en su prólogo a las actas del coloquio sobre *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, calificó como una “cultura del museo”, tal como se daba en el resto de la Europa ilustrada, con modalidades diversas y sin implicar la existencia de museos que respondieran a la definición moderna de exposición permanente de una colección inajenable, en un lugar exclusivamente dedicado a esta finalidad (lo que diferencia, por ejemplo, una catedral de un museo)⁴. Faltan en efecto en la España de finales del siglo XVIII varios elementos que vamos a tratar de determinar.

Falta primero una cultura de las exposiciones públicas de obras de arte y su corolario : la formación de un público susceptible de exigir una mayor publicidad de las colecciones privadas (en particular la colección real). Se conoce mal la proyección social de las exposiciones de la academia de San Fernando a finales del siglo XVIII, pero las investigaciones recientes de Esperanza Navarrete demuestran que distaba mucho de ser comparable a la de los “Salons” parisinos⁵. En la España de las Luces, el juicio, el control sobre las cosas del arte no parece escapar mucho a las instituciones que se han creado precisamente para conducir y fomentar la “restauración de las artes”: las academias. Al no existir, o por lo menos al no tener voz un público independiente de estas instituciones, no puede sorprendernos que no aparezcan reivindicaciones en favor de una mayor publicidad de las colecciones privadas. Lo que se da entonces, como lo ejemplifica en múltiples ocasiones un texto como el *Viaje* de Ponz, es un tipo de publicidad restringida de la que sólo pueden gozar las élites ilustradas.

A este respecto no podemos menos de observar la irrelevancia del carácter de público o privado en la definición que, en la España de la Ilustración, se da del museo. Citemos la que nos proporciona el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia, y que se mantiene en la quinta edición (de 1817), en la que se revisó la letra M:

“MUSEO. s. m. El lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales. *Museum*.

Museo. El lugar en que se guardan varias curiosidades, pertenecientes a las ciencias ; como algunos arti-

ficios matemáticos, pinturas extraordinarias, medallas antiguas &c. Musaeum. “

Las ocurrencias del vocablo “museo”, en los textos del siglo XVIII que hemos manejado, confirman la validez de estas definiciones : muy frecuentemente intercambiable con un término como “gabinete”, la palabra “museo” se utiliza sin reparos para designar una colección particular ; sólo podemos añadir que a finales del siglo XVIII la noción de “lugar de estudio” parece perder protagonismo, respecto a la de “colección”, de “reunión de objetos” : así se podría explicar el escrúpulo lexical de Floridablanca, a la hora de evocar el edificio de Villanueva que se está construyendo con el fin de formar una especie de palacio de las ciencias :

“La obra del que llaman Museo, y es propiamente un Gabinete de Historia Natural, un Laboratorio Químico y un sitio destinado al Congreso y operaciones académicas de Ciencias [...]”⁶.

Sin embargo, la ausencia del criterio del estatuto jurídico y de la accesibilidad, en las definiciones de los diccionarios españoles, no permite percibir un desfase entre España y los países vecinos, en los que los diccionarios tampoco toman en consideración el carácter público o privado de la institución. Dónde sí hallamos indicios del desinterés en España por la problemática privado/público es en la reacción, o ausencia de reacción mejor dicho, que producen a este respecto los museos extranjeros en los viajeros españoles : estos dan cuenta de su admiración por la riqueza de tal o cual museo, o por su majestuosidad, pero no reparan en cuestiones de accesibilidad. Sintomático nos parece ser, por ejemplo, que al describir el Ashmolean Museum o el British Museum⁷, Ponz sólo mencione de pasada las modalidades de creación de estos museos (la donación de la colección de Elias Ashmole a la Universidad de Oxford, y la compra de la colección de Hans Sloane por el Parlamento), y silencie totalmente las condiciones de acceso y de visita, para las que existe un reglamento. Las formas nuevas de accesibilidad a estas colecciones, abiertas al público de un modo reglamentado y organizadas en función de la visita, no merece la atención del viajero ; o bien, cuando las evoca, es para criticarlas y echar de menos las prácticas tradicionales de visita, tal como siguen existiendo en España : así Ponz diciendo :

“En España todo se puede ver sin obstáculos y sin las socaliñas que a cada paso experimenta el extranjero en Inglaterra, donde nada ve ni nada le enseñan si no paga, habiendo llegado la ruindad a poner tasa para enseñarle las cosas que encierran los palacios e iglesias”⁸.

De la misma manera, cuando Mengs sugiere, en 1777, que sería útil la presencia de un guía para enseñar las colecciones reales, se le contesta en función de una visión tradicional del público que :

“[...] para el fin de enseñar las insinuadas Pinturas â los Señores, y Extranjeros de Rango, que desean verlas, tampoco se hace necesario [que se nombre un Sugeto], porque los mismos que tengan este gusto, como aficionados, generalmente distinguen como inteligentes la excelencia y primor de ellas, y no menos el caracter de sus Autores, segun dicta la experiencia”⁹.

Dada esta concepción del público y de la publicidad, es fácil entender que las pocas reivindicaciones a favor de una mayor publicidad de las colecciones artísticas (de las colecciones reales, en particular) no apelen a un supuesto derecho legítimo del público a disfrutar de ellas, sino que se fundan en otras justificaciones. Podríamos resumir así los argumentos esgrimidos en estas reivindicaciones : primero, el prestigio que confiere a una colección su carácter público, o por lo menos la posibilidad de su visita¹⁰. Segundo, cuando se trata de obras con contenido moral, el papel de una colección pública en el desarrollo del civismo y del patriotismo, como cuando Ponz sugiere que se expongan en sitios públicos las estatuas que habían sido previstas, siguiendo un programa de glorificación de la historia de la monarquía hispánica, para el ornamento exterior del Palacio Real pero que se hallaban inutilizadas desde 1760¹¹ ; en palabras de Ponz :

“[Estas obras] podrían hacer muy bien su papel y contribuir no poco al ornamento de Madrid solamente con colocarlas en los lugares que bien pareciese, escogiendo las mejores que se hicieron para Palacio y hoy se hallan encerradas y sin ningún uso. Si se dijera la calle o plaza de Trajano, la de Teodosio, la de Honorio, o, si no, el paseo de Arcadio, de Ataúlfo, de Recesvinto, etcétera, se deja ver cuán bien sonarían estos augustos nombres a los oídos y qué estímulo sería para que la plebe más ruda entrase en curiosidad de averiguar lo que fueron tales sujetos y de instruirse”¹².

Es importante observar que no se trata sólo, aquí, de facilitar el acceso a estas obras, sino de sacarlas del Palacio Real y de disponer de ellas, de organizar su exposición en función de determinadas finalidades : es ya legítimo, en ciertos casos como éste, denunciar la no publicidad de unas obras de arte como responsable de su inutilidad.

Pero la dimensión moral y patriótica no puede ser invocada para la mayoría de las colecciones artísticas, y el prestigio generalmente no puede constituir un motivo suficiente, para los ilustrados, para reivindicar una mayor publicidad del patrimonio artístico nacional. Un tercer argumento aparece entonces : la utilidad de esta publicidad para el progreso de las artes. Es sumamente significativo que la única recomendación de Ponz a propósito de la accesibilidad y de la localización de unas obras pertenecientes a las colecciones reales (excepto el caso evocado precedentemente) se haga en nombre del progreso de las artes :

"El señor Felipe V, padre dignísimo del rey nuestro señor, adquirió un tesoro más importante en esta línea, mediante la compra que hizo de exquisitos originales antiguos, en la colección de estatuas que actualmente guardan en el Real Sitio de San Ildefonso, cosa que infinitamente debemos estimar, aunque, a mi entender, sería de gran importancia y utilidad al adelantamiento de las artes si algún día se pensase en trasladar a Madrid aquellas preciosidades, destinando parajes oportunos, donde sirviesen de estudio a los que desean aprovechar en lo mejor, y juntamente de adorno a la capital del reino¹³."

Estos tres argumentos (el prestigio, el provecho patriótico-moral, el progreso de las artes) son los únicos que se aducen, según nuestras investigaciones, en las escasas ocasiones en que se aborda el tema de la publicidad, a finales del siglo XVIII. En contra de lo que se afirma habitualmente, no creemos que el famoso inciso de Mengs, en su descripción de las colecciones del Palacio Real publicada en el *Viaje* de Ponz, constituya la expresión de una propuesta de museo tan clara como se suele decir :

"Desearía yo que en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay reparadas en los demás Sitios Reales y que estuviesen puestas en una galería digna de tan gran monarca, para poder formarle a vuestra merced, bien o mal, un discurso que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticia guiase el entendimiento del curioso hasta los últimos que han merecido alguna alabanza, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos y hacer con esto más claras mis ideas ; pero no habiendo pensado jamás la Corte en formar serie de pinturas, hablaré con interrupción de los artífices de diversos tiempos, empezando de los mejores autores españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de ese Real Palacio¹⁴."

Lo que se propone aquí, en efecto, es una remodelación de las colecciones, en función de criterios no explícitos pero con toda probabilidad criterios de tipo histórico, que harían más fácil un discurso razonado sobre estas colecciones ; formar una "galería digna de tan gran monarca" parece implicar la reunión de las mejores obras de la colección en un mismo lugar destinado a esta finalidad, y sobre todo presentar estas obras conforme con las exigencias "expositivas" más modernas. Pero no aparece en absoluto aquí la cuestión del público, de la accesibilidad de dicha galería (cuestión que sí aparece en otros escritos de Mengs, como hemos visto).

Entre los argumentos en favor de la publicidad de las colecciones, no hallamos pues la invocación de un público de aficionados ; las finalidades proclamadas de esta publicidad pueden ser la pedagogía de las artes, el civismo o el prestigio, pero no interviene como argumento el disfrute estético de un público que tenga existencia propia, que se distinga de este público ilustrado que se conforma con las informales prácticas tradicionales de publicidad. De este modo resulta comprensible la ausencia de repercusión en esta cuestión del conocimiento de prácticas vigentes en el extranjero : pensemos por ejemplo en que Isidoro Bosarte, secretario de la academia de San Fernando de 1792 a su muerte en 1807, vivió en Viena entre 1779 y 1786 (en calidad de secretario del embajador español), es decir en el momento mismo en que Christian von Mechel desarrolla en el museo del Belvedere prácticas museológicas muy innovadoras. Todo esto no significa forzosamente que no exista ningún interés, entre individuos ajenos a las élites, por una publicidad mayor de las colecciones : significa simplemente que los poderes públicos y los ilustrados, de donde proceden las únicas fuentes disponibles, no contemplan este interés eventual en sus reflexiones.

Las observaciones que acabamos de hacer nos permiten entender mejor la manera con que el poder público reacciona frente a la primera ocasión de disponibilidad importante de obras de arte : la que resulta de la expulsión de los jesuitas en 1767. Notemos primero que esta reacción es lenta : en las medidas tomadas inmediatamente después de la expulsión figura la elaboración de inventarios de los bienes de la Compañía, pero entre estos bienes las obras de arte parecen suscitar muy poca atención. Interesan más los libros, obviamente, pero conviene precisar que las medidas que se refieren a los libros también se refieren a los manuscritos y otros documentos escritos : sin duda alguna se trata menos de salvaguardar un patrimonio bibliográfico que apropiarse de los archivos de la Compañía con todo lo que pueden revelar sobre sus propiedades y riquezas. La primera circular exclusivamente dedicada a las obras de arte (16 de septiembre de 1767) pide que se remitan al Consejo Extraordinario (encargado de llevar a cabo la expulsión

de los jesuitas y la incautación de sus bienes) listas de los cuadros que se encuentren en los antiguos colegios de la Compañía ; según sus propios autores, esta circular no tiene otra finalidad que la de suspender la venta de estos cuadros y de impedir por consiguiente la eventual exportación de obras maestras. En 1769 se encarga a Antonio Ponz la misión de inspeccionar las antiguas propiedades de los jesuitas y de reconocer los cuadros (ya que las listas de pinturas recibidas por el Consejo extraordinario no permitían hacerse una idea del valor de estos cuadros). Pero ni en esta ni en las disposiciones precedentes aparece el destino que se reserva para los cuadros, o para los mejores de ellos. Una circular de 1769 sólo apunta de manera vaga la utilidad potencial de estos bienes artísticos, más allá de su necesaria protección frente a los riesgos de exportación :

"Y siendo igualmente útil á la Causa pública y adelantamiento de las Artes tener noticia individual de quanto exista en los Colegios y Casas, que ocuparon los mismos Regulares, concerniente á las Artes del dibujo, como son Modelos, Estampas, Medallas, Museos, Inscripciones, y demas monumentos, que puedan convenir á la instruccion de los Profesores y beneficio público [...]”

No apareciendo con mayor precisión en la legislación las modalidades concretas de utilización de estas obras, es necesario examinar las prácticas para conocer la suerte que corrieron los bienes artísticos de los jesuitas. No son muy prolijos a este respecto los archivos que hemos consultado, y hasta hoy esta cuestión no ha sido objeto de ningún estudio específico, pero los datos fragmentarios que hemos podido reunir sugieren que, según los casos, los cuadros se subastan, o se quedan en las iglesias donde se encontraban cuando estas iglesias se convierten en iglesias parroquiales, o se reparten entre otras iglesias, o se entregan, por lo menos en parte, a las academias y escuelas de dibujo. En Madrid, se acumulan cuadros en el antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas hasta que la academia de San Fernando, en 1774, manifieste al rey su interés por estas pinturas, con los argumentos siguientes : la conservación de estos cuadros, que desde la expulsión de los jesuitas son propiedad del rey, debe estar asegurada ; por otra parte, permitirían adornar el nuevo local en el que se va a instalar la academia ; por fin, su presencia en la academia favorecería el progreso artístico a la par que contribuiría al prestigio de la capital :

*"[...] estas mismas Pinturas colocadas en las nuevas Galerías con el debido metodo serán no solo una Escuela utilissima para Discipulos y Mrôs, sino tambien un nuevo monumento dela magnificencia del Rey, y un insigne ornamento de su Corte”*¹⁶.

De hecho, estos cuadros se trasladan en su totalidad a la academia, que pronto decide colocar en sus salas sólo parte de ellos : los demás, considerados demasiado malos para ser expuestos, van a parar a las reservas.

En definitiva, la disponibilidad de bienes artísticos resultante de la expulsión de los jesuitas, que a nuestros ojos anacrónicos podía parecer una oportunidad para formar museos o por los menos enriquecer sustancialmente las colecciones de las academias, no da lugar sino a una legislación y unas prácticas algo confusas, sin finalidades marcadas ni ambiciones notables. Resulta interesante observar, sin embargo, que entre las consecuencias de este acontecimiento figure el *Viaje* de Ponz, este inventario (por incompleto que sea) del patrimonio artístico español cuya redacción derivó (tal vez sugerida por la Academia o por el gobierno) de su misión de reconocimiento de las obras de arte de los jesuitas expulsados. Esta expulsión produjo un libro, pero no museos.

De ahí que debamos preguntarnos si la primera aparición de la noción moderna del “museo” no surge con el proyecto de museo josefino. Al avanzar esta hipótesis, no creemos caer en el prejuicio típicamente francés de asociar la noción moderna del “museo” con lo que en su tipología de los museos Krzysztof Pomian calificó de “museo revolucionario”¹⁷ ; entendemos que la noción moderna de “museo” implica la formalización del acceso de un público a una colección (de obras de arte, en nuestro caso) ; pero si implica que esta colección sea “pública”, es en el sentido de accesible con ciertas condiciones, y no en el de ser forzosamente una propiedad pública. Y en efecto el proyecto de museo josefino no es, a nuestro parecer, un proyecto de “museo revolucionario”.

Dice el decreto del 20 de diciembre de 1809 :

"Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros ; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos ; que brille el mérito de los célebres Pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas ; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente, y otros ;

Visto el informe de nuestro Ministro de lo Interior, y oído nuestro Consejo de Estado,

Hemos decretado y decretamos lo siguiente :

Artículo I. Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y á este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos, y aun de

nuestros palacios, los quadros necesarios para completar la reunión que hemos decretado."

El preámbulo del decreto ofrece pues una argumentación muy comparable, en apariencia, a la que acompañó en Francia a la aparición del museo revolucionario : se trata de exponer, de sacar a la luz riquezas hasta entonces sepultadas, encerradas. Muy explícitamente, se le acusa al clero regular de haber privado a los conocedores de un acceso legítimo a sus colecciones artísticas. Es una inversión completa de la perspectiva tradicional -la de un Ponz, por ejemplo- que consideraba las colecciones eclesiásticas como públicas ; y se puede observar que, cuando una resistencia al envío de obras destinadas al museo josefino se expresa verbalmente, es justamente esta inversión de perspectiva lo que se denuncia, se rechaza ; así, el cabildo de la catedral de Granada, al intentar evitar el envío a Madrid de cuadros y de esculturas de la catedral, recurre al discurso siguiente :

"[El Cabildo expone] : que su Templo es admirable por su fabrica, por su magnificencia, y su decoro : que de extraerle la multitud de pinturas y esculturas que pide Don Francisco Aguilar es afearlo, empobrecerlo, desfigurarle, desconcertar la armonía de sus Altares y Capillas, arrancar de la vista del Pueblo los objetos mas venerables de su debocion, y su culto, sin que para ello sea bastante razon la de proporcionarle un museo civil, quando permaneciendo estas obras del arte en los lugares, que tanto tiempo han adornado, tiene en ellas un museo religioso que lo consuela, e instruye, y en donde luce, y se dejan gozar de naturales, y forasteros, con más proporcion que en otra parte alguna¹⁸."

La argumentación en contra de la descontextualización de las obras religiosas que el cabildo aduce aquí está muy en la línea de una mentalidad que, por ejemplo, había hecho que Ponz se lamentara ante el traslado de los Le Sueur de la cartuja al Louvre, empleando estos términos :

"Antes todo el mundo iba a ver el claustro pequeño de esta cartuja para observar la vida de San Bruno, que el famoso Le Sueur pintó en veintidós cuadros ; pero estos religiosos los han cedido al rey para adorno de la proyectada galería del Louvre. Yo no entiendo que sea muy acertado amontonar tantas cosas en un solo paraje ; bueno es que las preciosidades estén repartidas, y éstas venían como nacidas para la cartuja¹⁹."

El cabildo está dispuesto a hacer algunas concesiones lexicales para evitar la extracción de sus colecciones artísticas. Fingiendo reconocer la legitimidad de la

noción de museo, subvierte la definición moderna del término por medio de una adjetivación inédita que le permite oponer "museo civil" a "museo religioso". Lo cual constituye una forma muy hábil de limitar el contenido semántico de "museo" a la designación de una reunión de cuadros y de esculturas accesibles al público (o más bien al "Pueblo"), independientemente de la función que desempeñan estas obras, de su colocación, o de su estatuto jurídico.

A pesar de las apariencias, sin embargo, el proyecto de museo josefino se distancia bastante del modelo revolucionario francés. Primero porque este proyecto no viene acompañado por un discurso que presentaría este museo como el resultado de la toma de posesión, de la apropiación, por parte de la nación, de bienes que le corresponderían legítimamente. Por otra parte, si, como en la Francia revolucionaria, la posibilidad de formar un museo procede de la nacionalización (total o parcial) de los bienes del clero, no cuenta, claro está, con la nacionalización de los bienes de la Corona. El decreto menciona las colecciones reales, pero sólo en tanto que serían susceptibles de "completar" un museo formado con cuadros sacados de los conventos. Lejos de realizar la transformación de las colecciones reales en patrimonio nacional, el decreto se contenta con evocar la generosidad de un rey dispuesto a prestar algunos de sus cuadros. Concebido de esta forma, el museo josefino consistiría pues en un término medio entre el modelo revolucionario y el modelo tradicional de formación de los museos públicos²⁰.

Una vez analizado este proyecto de museo, cabe plantear la pregunta siguiente : ¿tuvo este proyecto alguna repercusión fuera del ámbito del poder josefino, y más allá del periodo de la ocupación francesa, o bien, se quedó como el fruto estéril de una cultura alógena ? ; y por otra parte, ¿existieron proyectos similares y contemporáneos, en el campo de Cádiz, que no fueran en absoluto deudores de la política josefina?

Es cierto que la guerra de la Independencia, con el trastorno que supone para los bienes artísticos, en particular los de los conventos suprimidos, y con el protagonismo del concepto de "soberanía nacional", se presenta como un contexto muy favorable para una toma de conciencia patrimonial de gran alcance. Sin embargo, no estamos seguros de que las rapiñas y destrucciones causadas por los franceses susciten otras reacciones que el escándalo ante la impiedad de los intrusos y la lamentación por los tesoros perdidos. En los debates de las Cortes de Cádiz acerca de un proyecto de reforma religiosa, no interesa en absoluto el destino de los bienes artísticos de los conventos cuya supresión se contempla, a pesar de que estos debates se produzcan en el momento mismo en que se trata no sólo de pensar en una reforma futura sino de tomar decisiones en cuanto al destino

de los conventos que han sido suprimidos por los franceses²¹. Es verdad que el Estado pretende organizar, por ejemplo, la recuperación de las obras de arte que han sido robadas, pero sus intenciones no parecen ir más allá de esta empresa de recuperación²².

Esta ausencia de proyecto museal, en el lado patriótico, hace resaltar el aislamiento que caracteriza a Manuel Napoli, restaurador de las colecciones reales, cuando éste propone a las Cortes, en 1814, un proyecto detallado de museo para la capital. Como él mismo lo dice en el preámbulo, no es sino la última expresión de preocupaciones antiguas, que ya había formulado en su tiempo al gobierno, cuando se trataba entonces de impedir la puesta en venta de la colección de Godoy, en septiembre de 1808. En una carta escrita por él en aquel entonces, sugería que había que aprovechar las circunstancias para formar un museo, el museo de que España todavía no disponía :

"[...] la Nación necesita conservar estos objetos de bellas Artes para la formación de una colección de Pinturas de q.ª carece y no tiene²³."

... frase representativa de un discurso en el que abundan las referencias al "patriotismo", a la "nación". Y justamente es interesante observar cómo la sugerencia de Napoli encuentra una acogida favorable por parte de las autoridades, pero que al mismo tiempo su proyecto queda en parte desvirtuado por el uso retórico que hacen estas autoridades de la expresión de "patrimonio nacional". En efecto, cierto es que el ministro Cevallos, interlocutor de Napoli, es el primero, según nuestras investigaciones, en acuñar esta expresión, pero el párrafo en que aparece exige ser citado :

"[...] pensaba yo que sería ventajoso y muy conveniente [...] depositar las [pinturas] escogidas en la R.ª Academia de S.ª Fernando, en el Palacio de Buenavista, ó donde parezca mejor para que queden allí en custodia como un patrimonio de la Nación que quan-

do se restablezca la tranquilidad puede servir de principio para una excelente Galería que sea de utilidad nacional para las artes y nuestros artistas, ó bien enriquezca los Palacios de nuestros Reyes donde no habra tampoco la contingencia de la extracción al extranjero²⁴."

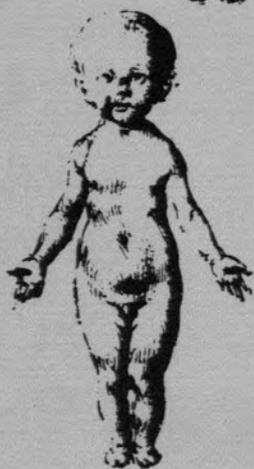
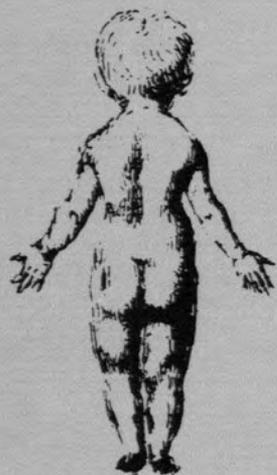
La novedad de la fórmula ("patrimonio de la nación"), que demuestra la difusión de esta noción, queda pues fuertemente mermada por una especie de indiferencia de corte muy tradicional respecto al uso público (el museo) o privado (o semi-privado : los palacios reales) que podría darse a este patrimonio. El hecho de que la antigua colección de Godoy pertenezca a la nación implica su conservación, no su puesta a disposición de los ciudadanos²⁵.

No nos es posible seguir aquí el desarrollo y las encarnaciones del concepto moderno de museo que hemos visto perfilarse, con ciertas limitaciones, en el proyecto josefino²⁶. Añadamos simplemente que esta tentativa, junto con ciertos debates de las Cortes de Cádiz, se presenta en gran parte como la anticipación de lo que va a ser el proceso de la formación de los museos en el siglo XIX. Es indudable, en efecto, que la historia de los museos provinciales, constituidos a partir de las obras de los conventos suprimidos, y cuyo momento álgido, después del fracaso del Trienio liberal, será la desamortización de Mendizábal, aparece como heredera de las prácticas y de las nociones elaboradas durante la guerra de la Independencia ; en cuanto a la historia del Museo del Prado, abierto en 1819 por un rey que había aceptado conservar la separación financiera y administrativa entre la Casa Real y el Estado, tal como lo habían dispuesto las Cortes antes de la vuelta al poder de Fernando VII, se tratará de una larga andadura hacia la nacionalización de un patrimonio que, en una fecha tan tardía como 1834, se pudo haber considerado todavía como patrimonio estrictamente privado del rey.

NOTAS

- ¹ Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999 ; Bello Voces, Josefina, *Frailas, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Madrid, Taurus, 1997 ; García-Monsalve, Antonio, *Historia jurídica del museo del Prado (1819-1869)*, tesis de doctorado leída en 1994 en la Universidad Complutense de Madrid (inédita).
- ² PORTÚS, Javier, *Museo del Prado. Memoria escrita. 1819-1994*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p.20.
- ³ POULOT, Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, París, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1994, pp.19-33.
- ⁴ POMMIER, Édouard, « Préface », en Pommier, Édouard (éd.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre (actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993)*, París, Klincksieck, 1995, pp.13-31.
- ⁵ NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp.297-327.
- ⁶ Floridablanca, [José Moñino, conde de], *Obras originales*, Madrid, Atlas, B.A.E., t.59, 1952, p.303 (citado por Rumeu de Armas, Antonio, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España, 1980, p.30).
- ⁷ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1758 (Ashmolean Museum) y pp.1817-1818 (British Museum).
- ⁸ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1664.
- ⁹ Carta del Marqués de Montealegre a Manuel de Roda, El Pardo, 9.II.1777 (Archivo General de Palacio, caja 673/24).
- ¹⁰ Cf. por ejemplo la observación de Ponz a propósito de la colección de Sebastián Martínez (PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1588) :
“[...] si estuviera expuesto [este conjunto] al público sería un precioso ornamento de cualquier pueblo y un buen estudio de los literatos y aficionados a las artes [...]”
- ¹¹ Al parecer se habían quitado de las fachadas por no corresponder con los gustos estéticos de Carlos III. Cf. BOTTINEAU, Yves, *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, París, De Boccard, 1986, pp.252-253 y 307. El programa iconográfico del P. Sarmiento, según el cual habían sido realizadas las esculturas a partir de 1749, no podía adecuarse a los diseños de Ponz ; La Plaza lo resume así (La Plaza Santiago, Francisco Javier de, *Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid*, Valladolid, 1975, p.110) :
“[...] un mensaje escrito y plástico dirigido a las generaciones de un remotísimo futuro, en que quedase para siempre memoria de las glorias de la monarquía hispana, de su entronque con el Imperio Romano, de sus soberanos, sus hechos más sobresalientes en lo político, lo militar y lo religioso, su vinculación a la Iglesia, incluso la predestinación cósmica de su brillante porvenir avocado a la grandeza, al dominio y a la más perfecta armonía en el funcionamiento de su gobierno.”
- ¹² PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.261.
- ¹³ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.322.
- ¹⁴ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.574.
- ¹⁵ Circular del 8.VII.1769, *Colección general de las providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañía que existían en los dominios de S. M. de España, Indias e Islas Filipinas, a consecuencia del Real Decreto de 27 de febrero y Pragmática-Sancion de 2 de Abril de 1767. Parte tercera*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1769, p.120). Observemos que el sentido de “museo” aparece aquí bastante impreciso.
- ¹⁶ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, junta particular del 6.II.1774. Acerca de este episodio, cf. BÉDAT, Claude, *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974, pp.277-279.
- ¹⁷ POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1987, pp.296-303.
- ¹⁸ Carta dirigida al rey por el cabildo de la catedral de Granada, el 8.IX.1810, Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 1247 (citado por Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, “Un pleito artístico : Granada y el Museo Josefino”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 1988, p.274).
- ¹⁹ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947, p.1732. Los cartujos “regalaron” esta serie a Luis XVI en 1776 a cambio de la promesa de un donativo de 30.000 libras, como consecuencia de una negociación llevada a cabo por el conde de Angiviller, “surintendant des Bâtimens du Roi”. Esta negociación se inserta en el contexto de una política destinada a enriquecer la colección real con obras maestras de la escuela francesa, y a constituir una verdadera colección nacional. D'Angiviller escribe así al prior de la cartuja : “... S. M., en me nommant Directeur général de ses Bâtimens m'a mis à la tête des Arts, et j'ai dû d'autant plutôt faire cette démarche qu'elle intéresse directement S. M., puisque c'est pour enrichir sa collection et pouvoir décorer ses appartemens des productions des artistes célèbres qui illustrent la nation... En renonçant au monde, vous n'avez pas renoncé à l'amour de la patrie ni à l'attachement pour le Roy, pour lequel vous priez. C'est votre manière de la servir qui est bien respectable ; mais j'aime à me flatter qu'il n'en est point de lui marquer votre zèle qui ne soit infiniment plus chère à tout un Ordre qui est si immédiatement sous sa protection.” (citado por Mérot, Alain, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, París, Arthena, 1987, p.190)
- ²⁰ Nos parece que K. POMIAN clasificó algo rápidamente el museo josefino en la categoría del modelo revolucionario (Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1987, p.300). Sin embargo nos podemos preguntar si, conservando la tipología elaborada por K. Pomian (Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, París, Gallimard, 1987, pp.296-303), el término medio que evocamos no remite más al “modelo evergético” que al “modelo tradicional” : José I no se propone realmente mejorar la accesibilidad de unas colecciones reales de las que sería menos propietario que depositario (organizándolas a este fin en el Palacio Real, por ejemplo), sino que se propone prestar o dar al Estado parte de unas colecciones que saldrían así de los sitios reales.

- ²¹ Acerca de los proyectos de reforma de las órdenes religiosas y de desamortización cf. La Parra López, Emilio, *El primer liberalismo y la Iglesia, las cortes de Cádiz*, Alicante, 1985, pp.139-169, 225-265. El *Dictamen de las comisiones encargadas de informar a las Cortes sobre el restablecimiento y reforma de las Casas Religiosas* (Cádiz, Imprenta Nacional, 1813) no menciona la cuestión de los bienes artísticos.
- ²² *Colección de decretos y ordenes que han expedido las Cortes ordinarias...* [25/9/1813-11/5/1814], Madrid, Imprenta Nacional, 1820, t.V, p.191 :
 “Orden
 Para que se comisionen sugetos que recojan los monumentos robados en España por los franceses, y especialmente los manuscritos españoles, &c. Las Cortes, con presencia de los últimos felices acontecimientos, han determinado que la Regencia del Reino con toda actividad comisione en París y en Tolosa sugetos que recojan los monumentos robados en España por los franceses, y muy especialmente los manuscritos españoles que se hallaban en las bibliotecas públicas ; pidiendo asimismo los documentos y demas papeles que se llevaron del archivo de Simancas y de otros públicos [sic] por orden de Napoleón. Igualmente quieren que se recoja, pidiéndolo al Gobierno con toda instancia y sin desistir de tan justa petición, la espada de Francisco I.º que fue arrebatada de la armería de S. M. Lo comunicamos á V. S. de orden de las Cortes para que la Regencia disponga su cumplimiento. Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 22 de Abril de 1814 = Blas Ostolaza, Diputado Secretario = Tadeo Ignacio Gil, Diputado Secretario = Sr. Encargado del Despacho de Estado.”
- ²³ Archivo Histórico Nacional, Estado, leg 3420 - 11, citado por ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, editorial de la Universidad Complutense, 1983, t.I, p.504.
- ²⁴ Archivo Histórico Nacional, Hacienda, leg 3580 - 20, citado por ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, editorial de la Universidad Complutense, 1983, t.I, p.506 : carta de Pedro Cevallos a Arias Mon, 28.IX.1808.
- ²⁵ A propósito de la expresión “patrimonio de la nación”, observemos sin embargo que se aplica aquí a bienes secuestrados ; la extensión del concepto al conjunto de las colecciones artísticas situadas en el territorio nacional no se puede inferir directamente de este uso.
- ²⁶ Véase nuestra tesis, dirigida por Carlos SERRANO (Sorbonne, Paris IV) : *Recherches sur la naissance des musées d'art en Espagne de Charles III à Isabelle II (1759-1868)*, de próxima publicación por la Casa de Velázquez.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID