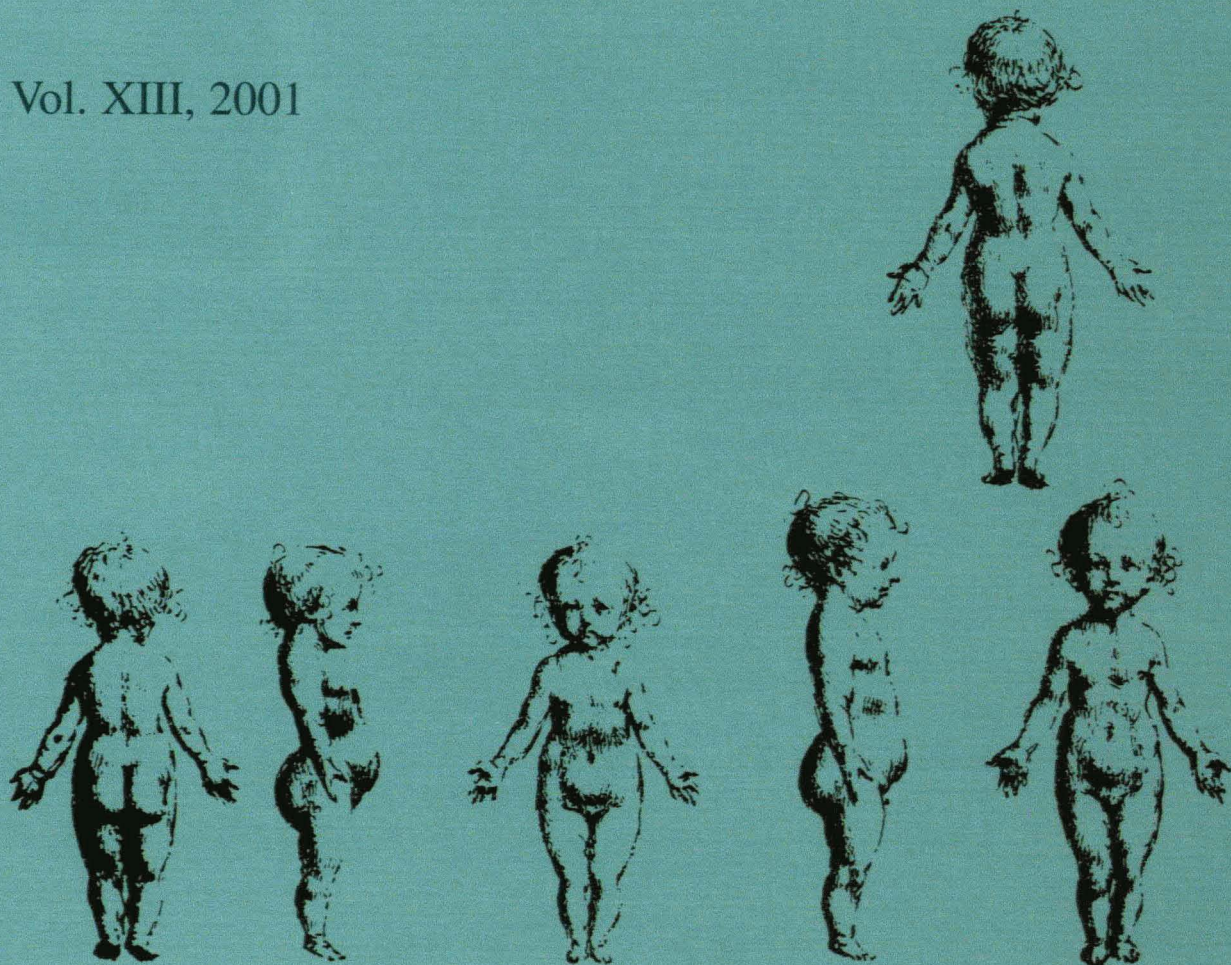


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIII, 2001



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIII, 2001

**ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE**

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XIII, 2001

EDITOR:

Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dr. D. Carlos Reyero

Dr. D. Juan Antonio Ramírez

Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

Dr. D. Isidro G. Bango Torviso

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

	<u>Páginas</u>
La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano	9
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA	
La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas	37
FERNANDO GALVÁN FREILE	
El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)	53
FELIPE PEREDA	
The Castle of La Calahorra: Its Courtyard conceived by a Florentine on the Work-site	87
GUSTINA SCAGLIA	
La memoria española de Francesco Paciotti: de Urbino al Escorial	97
FERNANDO MARÍAS	
Madeiras da Índia: Juan de Herrera, João Baptista Lavanha e a cruz do altar-mor do Escorial ...	107
MIGUEL SOROMENHO	
Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses de Madrid (1668)	111
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
Los triunfos andaluces: un singular de la escultura barroca española	119
RAQUEL NOVERO PLAZA	
Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español	133
CARLOS REYERO	
El “ente plástico”: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)	143
ANA ÁVILA	
Aproximaciones a la relación de Miró con el arte prehistórico	183
CÉSAR CALZADA FERNÁNDEZ	
Acerca de unas lágrimas (Otra historia con Guernica)	195
JUAN ANTONIO RAMÍREZ	

Imagen real e imagen dibujada: inciertas fronteras en la historia del cine	211
VALERIA CAMPORESI	
Cuerpos de papel censurados en los cómics contraculturales españoles de los años setenta	221
PABLO DOPICO	
Reseña de libros	235
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE, <i>Buñuel-Carrière. Cuadernos de dibujos</i>	
FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN (ed.), <i>La fotografía en el arte del siglo XX</i>	
JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ, <i>El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco</i>	
RAFAEL JACKSON, <i>Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado</i>	
JESÚS CUADRADO, <i>Atlas español de la cultura popular. De la Historieta y su uso, 1873-2000</i>	

La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano*

Juan Carlos Ruiz Souza
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

En este artículo estudiamos la pervivencia de la arquitectura de planta centralizada en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media. Ello constituye un capítulo singular dentro de la arquitectura medieval hispana, el cual puede explicarse gracias a la influencia que ejerció la arquitectura andalusí, donde la construcción de edificios centralizados fue una constante. El estudio de estas circunstancias unido a la llegada de nuevos lenguajes constructivos procedentes del gótico final europeo, explica la excepcionalidad de algunos edificios hispanos, sin ejemplos comparables en el Continente, de los siglos XIV-XVI.

ABSTRACT

In this paper we present the survival of the central plan in architecture in the Crown of Castilla in the Late Middle Ages. This particular chapter of spanish architecture is due to influence of the moorish Spain, where the tradition of the centralized buildings never disappeared. The study of these circumstances, besides the incoming architectural languages from the european late gothic, can explain some interesting and unique spanish buildings, which are nonexistent in Europe, of the XIV, XV and XVI centuries.

UN NUEVO CAPÍTULO DE "PARTICULARISMO HISPANO"¹

Uno de los capítulos más interesantes de la arquitectura bajomedieval de la corona castellano-leonesa fue la importancia que adquirió la planta centralizada en buena parte de las manifestaciones constructivas más notables del período. Su utilización fue muy extendida tanto en espacios religiosos, oratorios privados y capillas funerarias, como en ámbitos áulicos civiles: salones de la Justicia y de Embajadores del Alcázar de Sevilla, oratorios de pala-

cios y castillos, capillas funerarias de Andalucía, Extremadura, o de las dos Castillas, de las que podríamos destacar algunas tanto por su promotor como por su espectacularidad: Capilla Nueva de San Pablo de Córdoba, Capilla Real de Córdoba, capillas funerarias de los maestros y hombres notables de la Orden de Santiago en el monasterio pacense de Tentudía, etc.

En multitud de ocasiones tomaremos el sustantivo musulmán de "qubba" ya que su etimología árabe presenta ese factor que creemos fundamental para la Castilla bajomedieval, debido a que la tipología de planta centralizada

* Queremos iniciar este artículo agradeciendo a nuestro director de tesis, el profesor Isidro G. Bango Torviso, los valiosos y numerosos comentarios realizados en la elaboración del capítulo que dedicamos al tema de la planta centralizada, y del que ahora presentamos una síntesis, en nuestra tesis: *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*, defendida el 12 de abril de 2001 (publicada en microfichas - UAM).

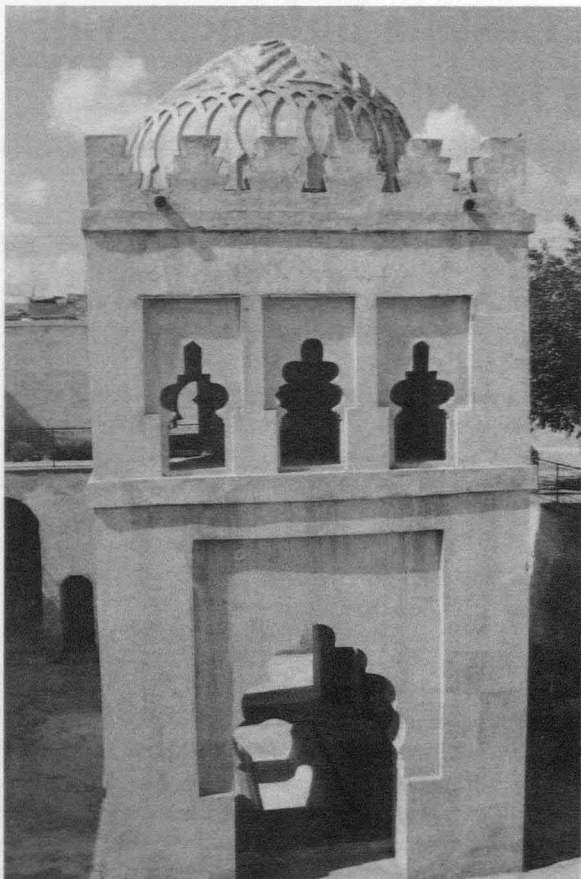


Fig. 1. *Qubba almorávide de Marrakech, realizada por Ali b. Yusuf, junto a la mezquita del mismo nombre (s. XII).*

del período que ahora estudiamos se retoma casi siempre desde el mundo andalusí. Pero no debemos olvidar que el origen tipológico de dicha estructura va más allá de la propia Antigüedad, y que su aparición en cualquier ámbito puede incluso ser sencillamente espontánea.

Observemos la siguiente paradoja, durante el siglo IX la monarquía astur opta en Oviedo, en su ámbito áulico sagrado más emblemático, como es la Cámara Santa, por una solución arquitectónica, de origen antiguo², de planta rectangular de dos pisos. El mundo carolingio coetáneo destina para sus ejemplos más señeros de similar funcionalidad e importancia un espacio centralizado, siendo Aix-la-Chapelle el modelo más importante, y el punto de origen de una gran familia de ejemplos durante los siglos siguientes³.

Durante el siglo XIII el esquema cambia, la fórmula ovetense de los dos niveles, con todo su carácter áulico de veneración de importantes reliquias, reaparece en la Santa Capilla de París erigida por San Luis⁴. Su influencia fue grande, y de ella parte una nueva tipología de edificios

que será visible en casi toda Europa. Lo sorprendente es que en pleno apogeo de la nueva familia arquitectónica reinventada en París, en Castilla y León se vuelve al mundo del espacio centralizado, separándose de nuevo del marco europeo.

De todo ello se puede realizar una interesante lectura. Por una parte, esa diferencia existente entre la monarquía astur (Cámara Santa) y la carolingia (Aix-la-Chapelle), podría constituir un documento más del neovisigotismo de Alfonso II y de su indiscutible personalidad frente al mundo galo de Carlomagno, y por otra constituye un testigo más del "particularismo hispano" de la arquitectura que precede al proceso de europeización iniciado en el siglo XI⁵. La utilización de la planta centralizada en capillas funerarias, oratorios y salones regios en la corona castellano-leonesa durante la Baja Edad Media, y muy particularmente durante el siglo XIV, constituye otro capítulo singular de arquitectura en la Corona de Castilla; reflejo de la "Reinteriorización" que experimenta frente al Continente y, por otra parte, de la asimilación e influencia del mundo andalusí, tal como se demuestra por la estética y la técnica constructiva de los ejemplos conservados a los que después aludiremos.

PERVIVENCIA DE LA PLANTA CENTRALIZADA HASTA EL SIGLO XII EN LA EUROPA CRISTIANA. LA ROMANIDAD, AIX-LA CHAPELLE, LA ROTONDA DE GUILLAUME DE VOLPIANO Y LA FINALIZACIÓN DE TODA UNA TRADICIÓN

La planta centralizada en la historia de la arquitectura ha sido objeto de importantes investigaciones, y muy especialmente algunos edificios tan emblemáticos como el Panteón de Adriano (s.II) o el Santo Sepulcro (s.IV). Los clásicos estudios de André Grabar o de Richard Krautheimer⁶ continúan siendo un referente obligado y deben seguir sirviendo de punto de partida a pesar de su antigüedad. Respecto a obras más recientes destacaremos el coloquio que se celebró en septiembre de 1993 en el Museo Arqueológico de Dijón sobre la figura de Guillaume de Volpiano y la arquitectura de las rotondas, viendo su fruto tres años más tarde en la publicación de sus actas⁷.

La planta centralizada tuvo un gran éxito en el mundo antiguo y tardoantiguo en todo el ámbito del Mediterráneo, y es utilizada en todo tipo de construcciones: tholos, salones del trono, salas nobles de termas, fuentes públicas, mausoleos, baptisterios, etc⁸. Durante la Alta Edad Media, tuvo especial repercusión la conocida estructura centralizada de la Capilla Palatina de Aquisgrán de Carlomagno (s.IX), que se convirtió en un modelo a seguir, o al menos a emular⁹. Otro gran hito constructivo fue la gran rotonda erigida por Guillaume de Volpiano en la cabecera de la iglesia de la abadía de San Benigno de Dijón en los

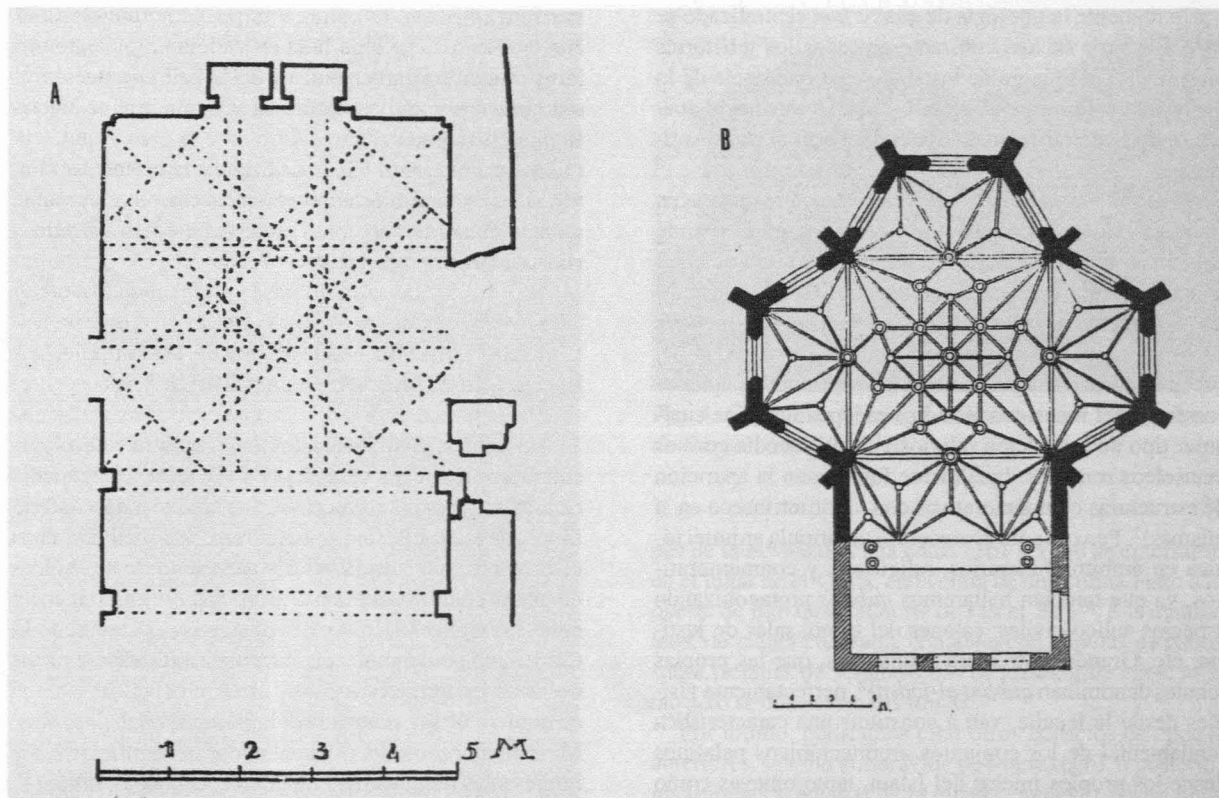


Fig. 2. A. Capilla de la Asunción. Monasterio de las Huelgas de Burgos (s. XIII) (según Torres Balbas), B. Capilla de Mosén Rubí. Ávila (s. XVI) (según Lampérez).

primeros años del siglo XI¹⁰. Fue sin duda la empresa de planta centralizada más importante realizada desde Aix-la-Chapelle, aunque supone el punto y final de este tipo de macroconstrucciones centralizadas. Tal como dice Wilhelm Schlink, especialista de esta rotunda borgoñona, el ejemplo de San Benigno supone el último eslabón de una gran cadena que se inició mucho antes¹¹.

Sin llegar a la espectacularidad de la rotunda de Guillaume, el esquema, de tan antigua raíz, continuó en Europa, pero no por mucho tiempo, hasta que vuelve a ser retomado por la arquitectura renacentista¹².

Especial mención nos gustaría realizar de los ejemplos altomedievales conservados en los territorios integrantes de lo que se ha denominado la Marca Hispánica, es decir la actual Cataluña y sureste francés, de las rotondas del monasterio de Saint-Michel de Cuixá¹³ o aquella que tuvo la basílica de Vich, así como el conjunto de pequeñas edificaciones, muy rurales, que parecen presentar un claro carácter funerario¹⁴. Aunque fuera del ámbito catalán, y como ejemplos retardatarios de estructuras centralizadas, deberían recordarse como reflejo de la finalización de un proceso que se estudia tanto en Europa como en la Península Ibérica, los ejemplos centralizados de la iglesia tem-

plaria de Tomar, la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río o la Vera Cruz de Segovia, etc., en los que hubo la intención de recordar la Anástasis de Constantino.

LA PRESENCIA DE LA PLANTA CENTRALIZADA EN EL MUNDO ISLÁMICO. UN ICONOGRAMA PLANIMÉTRICO CONSTANTE

Desde la Cúpula de la Roca a la Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas, pasando por aquellos importantes monumentos conocidos omeyas, abbasies, selyucidas, ayubbíes, mamelucos o meriníes, encontramos miles de edificios muy similares: de planta centralizada, casi siempre cuadrangular u ochavada, que se cubren, tras un cuerpo intermedio de transición de muy variadas trompas o pechinas, con una bóveda de paños, piramidal, cupular, o sencillamente de mocárabes¹⁵; con mayor o menor decoración realizada en piedra, ladrillo, yeso o cerámica, y con más o menos inscripciones. Estructuras a las que denominaremos de forma genérica con el término de *qubba*, por predominar en todas ellas la planta central y por subordinarse a ella todo el edificio¹⁶.

Ciertamente la tipología de *martyrium* centralizado se va a convertir en una constante en todos los territorios musulmanes a lo largo de los siglos, y a diferencia de lo que vimos anteriormente en la Europa altomedieval apenas se utilizará otro tipo de tipología martirial de la Antigüedad.

Si en la Europa cristiana dichas estructuras aparecen siempre vinculadas a palacios y templos, en el mundo musulmán también tendrán su lugar en otro tipo de instituciones de muy diferente carácter, como son los hospitales, las madrasas o lugares de enseñanza, etc. Incluso, como sucedía en el mundo antiguo de la romanidad del que el Islam será su gran heredero y continuador, aparece con fuerza el mausoleo aislado e independiente de cualquier tipo de institución religiosa, como sucedía con los mausoleos romanos. Igualmente fue común la aparición de estructuras conmemorativas con valor intrínseco en sí mismas¹⁷. Pero no sólo aparecerá esta fórmula arquitectónica en ámbitos funerarios, religiosos, y conmemorativos, ya que también hallaremos *qubbas* protagonizando espacios áulico-civiles: salones del trono, salas de justicia, etc. Grandes estructuras cupuladas, que las propias fuentes denominan *qubbat al-jadra*¹⁸, perfectamente visibles desde la lejanía, van a constituir una característica fundamental de los conjuntos arquitectónicos palatinos desde los propios inicios del Islam, tanto omeyas como abbasíes. Un magnífico ejemplo de todo lo que estamos hablando, lo constituye el alcázar omeya de Ammán, hoy sobre la silueta de este edificio destaca la gran cúpula que corona su vestíbulo, y que con tanto acierto ha sido recuperada por la misión arqueológica española dirigida por el profesor D. Antonio Ahuzgro Gorbea¹⁹.

Todas estas construcciones constituyen, incluso hoy, un elemento característico y primordial del paisaje islámico.

Será muy interesante el capítulo hispanoandalusí, ya que nos ayudará enormemente a comprender muchas de las realizaciones bajomedievales llevadas a cabo en España durante el siglo XIV, tanto en la Corona de Castilla como en su reino vasallo de Granada, y así, podremos hacer aproximaciones renovadas a numerosos edificios señeros de nuestro siglo XV, como la magnífica capilla del Condestable de Burgos, o comprender procesos constructivos como el de la prototabernaculización de las cabeceras de muchos de nuestros templos bajomedievales.

LA CÚPULA DE LA ROCA: UN NUEVO MITO ARQUITECTÓNICO A COPIAR Y EMULAR

La Cúpula de la Roca de Jerusalén (688-691) constituye el exponente máximo de la primera arquitectura islámica, que no es producto ni de tanteos, ni de ensayos, ni de las típicas improvisaciones que caracterizan a

muchos edificios de culturas en estado embrionario²⁰. Nos hallamos ante algo bien reflexionado, fruto de una larga tradición arquitectónica y del bagaje arquitectónico del mundo romano que continúa vivo en Oriente bajo el imperio bizantino, en cuyo seno nace la gran arquitectura omeya en el siglo VII²¹. La Cúpula de la Roca se convirtió en el gran hito arquitectónico islámico a emular, aunque jamás se volvería a crear en el Islam un *martyrium* de tanta complejidad.

EL CAIRO MAMELUCO: REFERENTE OBLIGADO EN EL MEDITERRÁNEO BAJOMEDIEVAL

Aunque pueden señalarse construcciones de planta centralizada de carácter áulico y civil, serán los mausoleos los que protagonicen uno de los capítulos más interesantes de la arquitectura monumental islámica. Sin duda el conjunto más espectacular y numeroso de mausoleos de planta centralizada conservados en el mundo islámico entre los siglos XII-XV se encuentra en la ciudad de El Cairo²², no pudiéndose comparar a ella durante ese período otros importantes lugares, ni el mítico Damasco, ni cualquiera de los centros más importantes del Cáucaso o Mesopotamia, provistos igualmente de significativos e interesantes monumentos funerarios de planta central.

Junto al palacio y al cementerio, donde desde el pasado se mandaron enterrar los más altos dignatarios fatimíes, deben destacarse las grandes *qubbas* construidas dentro del entramado urbano, por su impacto, dimensión y presencia en la vida de la ciudad. El palacio irá perdiendo importancia frente a las instituciones caritativas, y en especial con respecto a las madrasas, o centros de enseñanza de carácter filantrópico. Frente a lo privado del palacio, se prefiere el reconocimiento más directo de la comunidad, como medio de consecución de fama para la posteridad, al vincular los mausoleos a instituciones de carácter piadoso²³.

EL MAGREB. EL VECINO MUSULMÁN MÁS CERCANO DE CASTILLA Y GRANADA DURANTE LA BAJA EDAD MEDIA

Sin llegar a la espectacularidad vista en El Cairo, el Magreb nos va a ofrecer similares formulas. Las soluciones arquitectónicas no varían ni en la tipología martirial ni en sus lugares de aparición respecto al resto del mundo islámico. El militar francés C. Cauvet en los años veinte del siglo XX realizó una primera aproximación a la tipología arquitectónica que estamos estudiando. Sin entrar en marcos cronológicos citaba cientos de morabitos o *qubbas*, de planta cuadrada cubiertos por un sinfín de soluciones, desde la cúpula ochavada a la techumbre piramidal de cuatro aguas²⁴.



Fig. 3. Ingreso de la Capilla de la Asunción. Monasterio de las Huelgas de Burgos.

La aparición de *qubbas* funerarias, al igual que lo visto hasta ahora, las encontramos junto a palacios, cementerios, mezquitas y en todo tipo de instituciones de carácter piadoso. Veamos tan sólo algún ejemplo. La Chella de Rabat, una de las necrópolis reales más importantes de todo el norte de África, es el lugar principal de enterramiento de la familia meriní, y allí se conserva la *qubba* funeraria de su máximo representante Abu'l-Hasan (1331-1351). Se trata de la construcción funeraria más suntuosa de la dinastía, y de todo el siglo XIV marroquí; en ella destaca su rica decoración (floral, geométrica, epigráfica y de mocárabes) esculpida en piedra. Además de ésta, en la misma necrópolis se han conservado otras *qubbas* funerarias de carácter secundario, en un variado estado de conservación. En todas ellas prima siempre la planta cuadrada, cubierta con cúpula, y en ocasiones con los cuatro lados del mausoleo abiertos mediante un arco apuntado²⁵. Después de Abu'l-Hasan, sus descendientes ya no quisieron enterrarse en la Chella, y su hijo Abu 'Inan recibirá sepultura en la mezquita de la nueva Fez (Fez el-Jédid), surgida en el siglo XIII bajo los propios meriníes, al Oeste de la ciudad antigua (Fez el-Bali). Otros monarcas y prínci-



Fig. 4. Capilla de Santiago. Monasterio de las Huelgas de Burgos. (ss. XIII-XIV)

pes de la misma dinastía entre 1361 y 1398 se enterraron en el lugar de el-Qolla, en la cima de una colina junto a la puerta de Bab Gisa, al norte de Fez el-Bali²⁶. Sus mausoleos, de planta cuadrada, contaban con cúpulas de paños sobre trompas de semibóvedas de arista, y de ellos, hoy, tan sólo se conservan sus ruinas.

Por último, podríamos citar otros edificios de épocas anteriores, (*qubba* almorávide de Marrakech), o posteriores (tumbas saadianas de la misma ciudad²⁷), y veríamos en gran medida soluciones parecidas. La estructura más espectacular de las conservadas en Marruecos, es la *qubba* almorávide de Marrakech (fig. 1), realizada por Ali b. Yusuf, junto a la mezquita del mismo nombre, en la primera mitad del siglo XII; presenta planta rectangular, tres pisos y gran decorativismo, se cubre con una cúpula de nervios cruzados de recuerdo hispanocalifal.²⁸

AL-ANDALUS. COORDENADAS SIMILARES DEL MUNDO HISPANOMUSULMÁN DENTRO DEL MARCO ISLÁMICO

Si hoy vamos a Estambul, El Cairo o Damasco, observaremos como sobre el perfil de estas ciudades destacan las cúpulas de sus mausoleos, madrasas etc., y ese debió ser el aspecto de las principales ciudades andalusíes. Como nos dice M.^a Jesús Rubiera los propios escritores granadinos decían que "*Granada es una ciudad jardín, sembrada de árboles y cúpulas*"²⁹.

Si en el Magreb podemos hablar de centenares de *qubbas*, todo hace pensar que en la Península hubiera una presencia similar de éstas, según las noticias que nos transmiten las fuentes escritas, las cuales se corroboran con los ejemplos, aunque escasos, conservados.

Leopoldo Torres Balbás en su artículo dedicado a las "*Rábitas Hispanomusulmanas*"³⁰ nos recuerda la existencia en época islámica de infinidad de pequeños edificios,

conocidos como rábitas o morabitos, en los que vivían ascetas de forma aislada y en los que solían ser enterrados. Lévi-Provençal³¹ en su estudio sobre el viaje que realiza Ibn Battuta a Granada en 1350, relatado por el cronista de sus periplos Muhammad Ibn Djuzai, y cuyos datos pone en relación con otros ofrecidos por Ibn al-Jatib en su *Ihata*, nos invita a incidir sobre los mismos planteamientos y pensar en un panorama similar al de otras comarcas islámicas. Nos recuerda la existencia de *zawiyas* y rábitas, vinculadas a sabios, santones o eremitas muy reconocidos por la comunidad, algunas de ellas próximas a la misma colina donde se alza la Alhambra³². Otro viajero, el egipcio al-'Umari, que llega a la ciudad granadina en el siglo XIV, dice que las rábitas en el sultanato nazarí son tan numerosas, que alcanzan un número incalculable³³. En el "Libro de hábices" de 1527, estudiado por Carmen Villanueva, aparecen todavía referenciadas 36 rábitas en la misma ciudad nazarí³⁴. Todos estos edificios serían seguramente de planta central y cubiertos con una cúpula, tal como todavía hoy se muestra la rábita de San Sebastián conservada en Granada junto al Alcázar Genil. Este edificio es una *qubba* de planta cuadrada³⁵ cubierto con una cúpula de dieciséis lados³⁶. Dicho edificio ha sido fechado entre 1218 y 1219³⁷. Respecto a su funcionalidad se ha discutido si se trataba de un lugar de enterramiento, o de retiro de algún asceta que tras su óbito, pudo allí mismo recibir sepultura³⁸.

Torres Balbás cuando trata el tema de los cementerios avisa como la documentación denuncia la existencia de mausoleos y estructuras arquitectónicas sencillas, que entran dentro de lo que llamamos *qubbass*. Tras la conquista, los cementerios fueron abandonados, y tanto sus lápidas como el resto de material constructivo existente en ellos (ladrillo, piedra, mármol...) fue casi siempre reutilizado en otras construcciones con el beneplácito de los gobernantes³⁹.

También debemos recordar el éxito y la existencia de *qubbass* en el ámbito palatino, por lo que también podríamos escribir sobre esas *qubbat al-jadra* de los palacios islámicos de otras regiones. Las fuentes, una vez más, nos brindan interesantes noticias sobre el mundo de las construcciones civiles⁴⁰.

Al igual que sucedía en el ámbito religioso, en el civil, las fuentes nos permiten hacernos una idea similar de al-Andalus y como nos dice M.^a Jesús Rubiera, encontraremos palacios "en los que se levantan edificios que manifiestan su condición real por medio de altas cúpulas"⁴¹.

Famosa era la *qubba* de Madinat al-Zahra como nos recuerda Ibn Zaydun en su obra; poeta que aún pudo verla antes de la destrucción de la ciudad⁴². También existe la noticia, recogida por al-Maqqari, que cuenta como Abd al-Rahman III había empleado ladrillos de oro y plata en la pequeña cúpula que coronaba el "palacio alargado", el más famoso de su ciudad⁴³. Del mismo siglo X serían los

salones cupulados del palacio de al-Zahira levantado por Almanzor, y según el poeta Abd Allah, nada tenían que enviar al anteriormente citado "palacio alargado" de al-Zahra⁴⁴.

Mítica era la *qubba* de al-Mu'tamid de Sevilla, de la que nos habla el propio rey taifa en su destierro marroquí de Agmat. La construyó en su palacio al-Qasr al-Mubarak, en el Alcázar de Sevilla, y era conocida con el nombre de al-Turayya o salón de las Pléyades⁴⁵. Rafael Manzanao Martos considera que al-Mu'tamid quiso copiar la *qubba* cordobesa citada⁴⁶. Salón que se ha querido identificar con el Salón de Embajadores del palacio que el rey Don Pedro erigió a mediados del siglo XIV, en el propio alcázar sevillano⁴⁷.

En el mismo siglo XI, al-Mu'tasim de Almería construyó su palacio de al-Sumadihiyya, donde hubo salones de "noble aspecto" aunque desconocemos como serían⁴⁸. Del palacio taifa de Badajoz, al-Fath Ibn Jaqan destaca sus salones cupulados⁴⁹. Respecto a Toledo, nada sabemos de la disposición del famoso salón *Maylis al-na'ura* (Salón de la Noria) de la almunia o villa de recreo que el soberano al-Ma'mun tenía a las afueras de la ciudad junto al río Tajo⁵⁰. Lo mismo debemos decir del *Maylis al-Dahab* (Salón de Oro) del *qasr al-surur* o palacio de la alegría de Zaragoza erigido por al-Muqtadir, y conocido desde el siglo XII como la Aljafería⁵¹.

Noticias similares tenemos de períodos más próximos, y mejor conocidos por sus restos conservados como es el caso de la Granada nazarí. En la descripción que del desaparecido palacio Nayd de Muhammad III realiza el poeta Ibn al-Yayyab, se menciona la importante cúpula que lo coronaba, sin duda sería parecida a las ya sí conservadas, y posteriores en unas décadas, de la Alhambra⁵². El tema de la cúpula será una constante en la literatura granadina del siglo XIV⁵³. El ejemplo más sobresaliente de *qubba* palatina medieval, de claro carácter polifuncional (recepción de embajadas, celebración de banquetes y espectáculos, etc.), lo constituye el Salón de Comares de la Alhambra, construido a mediados del siglo XIV.

Lógicamente en el interior de palacios y alcázares existían oratorios en los que también hallamos la misma tipología centralizada, como se evidencia en los interesantes ejemplos conservados de la capilla de Belén en el palacio taifa de Toledo, inserto en el convento de Santa Fe (s.XI)⁵⁴, en la Aljafería de Zaragoza (s.XI), o en el del alcázar de Jerez de la Frontera⁵⁵.

Junto a las *qubbass* integradas en el palacio propiamente dicho, habría también que mencionar su importancia dentro de espacios ajardinados, y sin duda no habría jardín de importancia que careciese de estos pabellones.

Aunque no son muchos los ejemplos conservados, las fuentes vuelven a ilustrarnos sobre el particular una vez más. De nuevo comenzaremos en la Córdoba califal. El poeta al-Fath ibn Jaqan nos habla del jardín de la familia

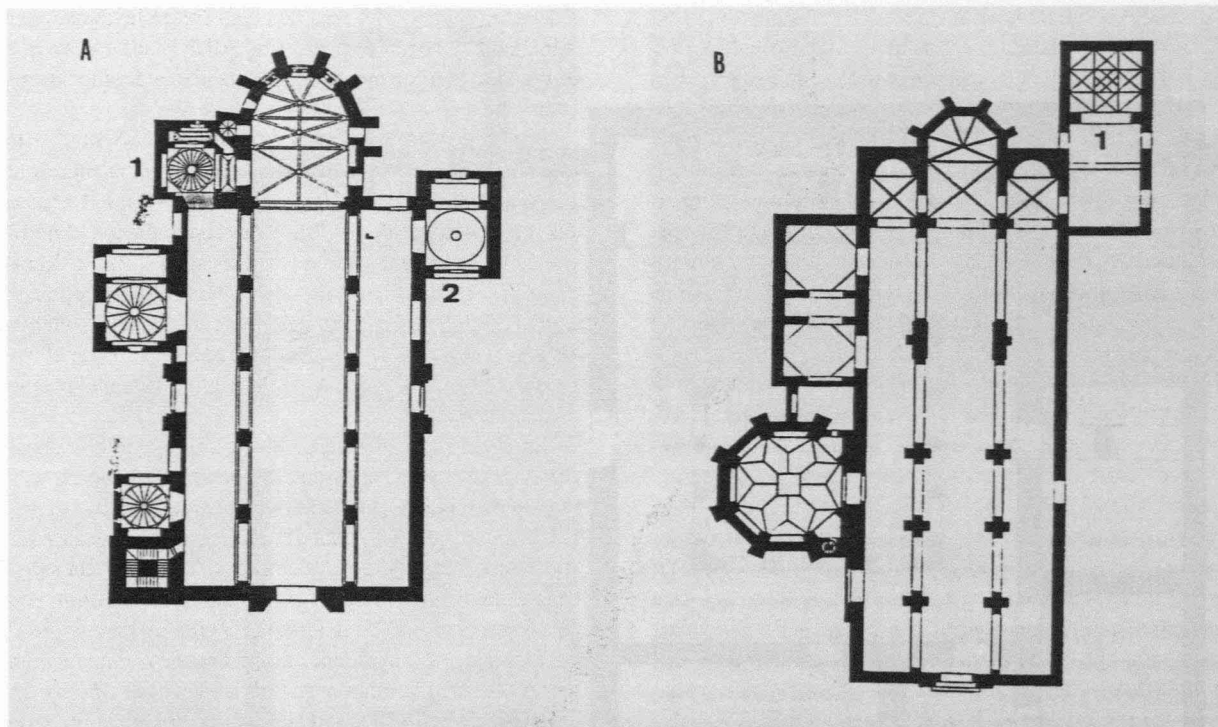


Fig. 5. A. Santa Marina de Sevilla: 1. Capilla del Santísimo Sacramento, 2. Capilla de la Piedad (según Manzano). B. San Pablo de Córdoba: 1. Capilla Nueva (s. XIV) (según Mantilla de los Ríos).

de los al-Zayyali, que fue abierto por sus dueños al disfrute del estamento más elevado de la sociedad cordobesa. Su interior, de gran hermosura, con un patio de mármol blanco y atravesado por una corriente de agua, se completaba con un pabellón de gran riqueza decorativa⁵⁶.

En el ya citado palacio almeriense de al-Mu'tasim, los pabellones y quioscos constituían un atractivo más de sus alabados jardines⁵⁷. En las afueras de Valencia se hallaba la almunia de Ibn 'Abd al-'Aziz, construida a mediados del siglo XI. Provista de grandes jardines recorridos por un río, veía como en su centro se erigía el palacio, donde uno de sus pabellones, lujosamente exornado, abría todas sus puertas al jardín⁵⁸. Sin duda, la *qubba* de este tipo más famosa fue la construida por al-Ma'mún en Toledo, en el corazón de su palacio, y en el medio de una alberca. Consistía en un quiosco de cristal decorado con oro, y dotado con un surtidor en la cúspide de la cúpula, que permitía que el agua discurriese por toda su superficie, a modo de funda en continuo movimiento. Al soberano le gustaba situarse en su interior, donde no caía ni una sola gota. Por la noche se decoraba con cirios encendidos, lo que producía asombrosos efectos lumínicos al pasar la flameante iluminación por la translúcida superficie acuosa⁵⁹.

Estos quioscos o *qubbas* de recreo tuvieron una larga vida en al-Andalus y, por supuesto, en la Granada del siglo XIV. El propio ministro Ibn al-Jatib en su palacio de la

"Fuente de las Lágrimas", en el jardín y en el centro de una alberca, tenía un quiosco con claraboyas de cristal⁶⁰. En el "Tratado de Agricultura" de Ibn Luyun, escrito en la primera mitad del siglo, se nos dice, al hablarnos del jardín:

*En el centro de la finca debe haber un pabellón dotado de asientos y que de vista a todos lados, pero de tal suerte que el que entre en el pabellón no pueda oír lo que hablan los que están dentro de aquél, procurando que el que se dirija al pabellón no pase inadvertido. El pabellón estará rodeado de rosales trepadores, así como de macizos de arrayan y de toda planta propia de un vergel.*⁶¹

Aunque sólo se conoce a nivel arqueológico, debemos recordar el pabellón almohade de la al-Buhayra o Huerta del Rey de Sevilla, ejemplo de *qubba*, situada junto a una alberca en un jardín⁶², o los ejemplos nazaríes del siglo XIV⁶³ conservados del Alcázar Genil, del Cuarto Real de Santo Domingo⁶⁴, o el pabellón de jardín que abría a un patio perteneciente al palacio sobre el que se fundó el convento de San Francisco, hoy Parador Nacional de Turismo, y donde parece que estuvieron los cuerpos de los Reyes Católicos, antes de ser trasladados a la Capilla Real. Estos pabellones de jardín, tendrán su claro reflejo en los templete centrales de multitud de claustros monásticos, como los que aún se conservan en Guadalupe, El Paular,

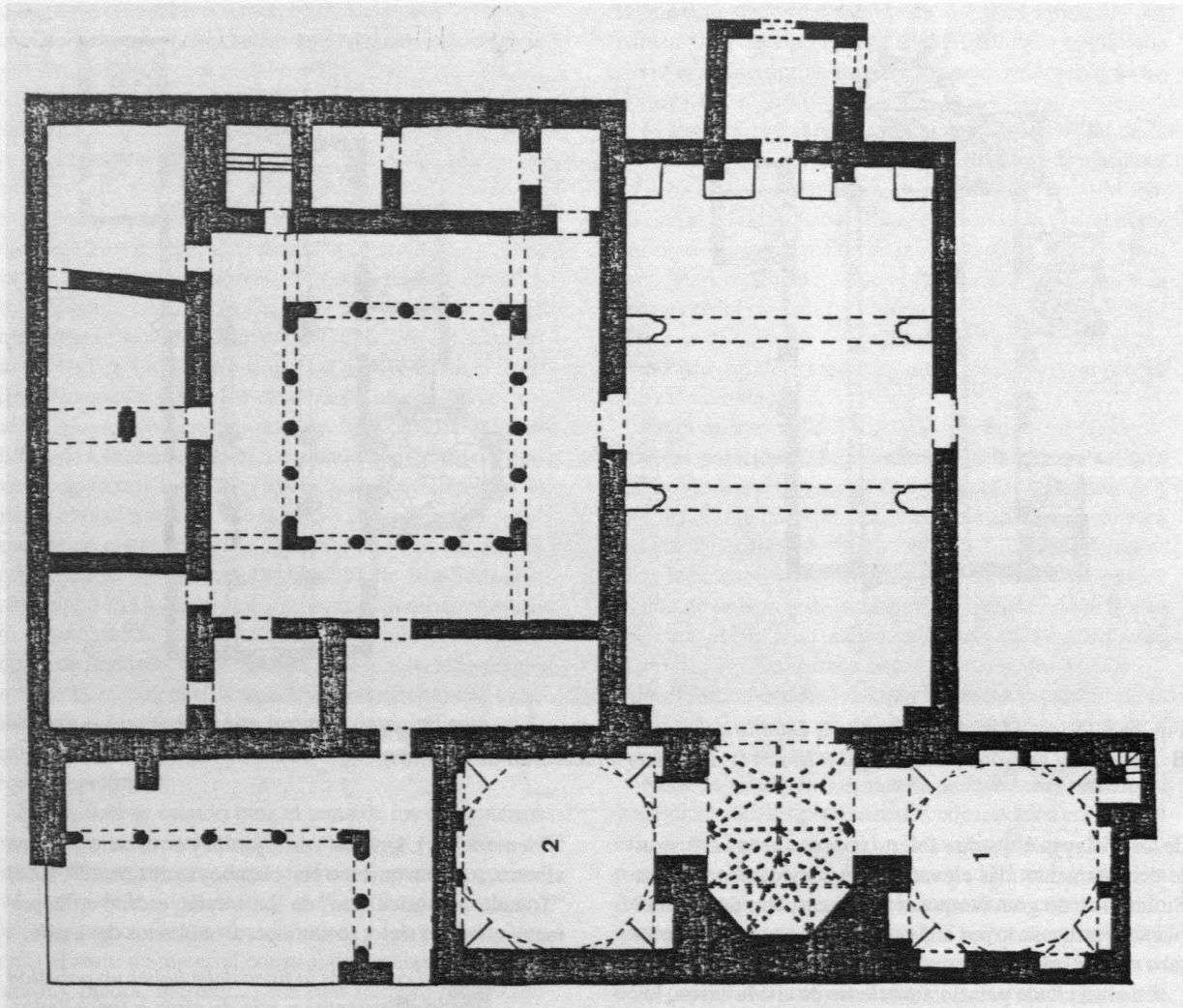


Fig. 6. Monasterio de Tentudía. Badajoz. 1. Capilla de los Maestres. 2. Cap. de Santiago (según Mogollón Cano Cortés)

Aniago, o en San Esteban de Salamanca entre otros; aunque es igualmente cierto que era normal la existencia de pabellones de lavabo en ellos, no aislados, adosados a una de sus galerías junto a la entrada del refectorio.

LA CORONA DE CASTILLA:

Los ejemplos del monasterio burgalés de las Huelgas

En el monasterio burgalés de las Huelgas⁶⁵ se conservan tres interesantes oratorios (la Asunción, el Salvador y Santiago) en los que la tipología de *qubba* alcanza un gran protagonismo, y además parecen modelos de fórmulas planimétricas que se repetirán años más tarde. Respecto a las capillas del Salvador y de la Asunción, consideramos que se tratan de construcciones del tercer cuarto del siglo XIII, mientras que la de Santiago, al menos su decora-

ción, parece ser algo más tardía, o incluso del siglo siguiente⁶⁶.

La *Capilla de la Asunción* (figs.2 y 3) está situada en el ángulo N-W del llamado claustro de las "Claustrillas". Construida en la segunda mitad del siglo XIII en el ámbito que ocupó la cabecera del primer templo monástico⁶⁷, se trata de un espacio cuadrado de casi cinco metros de ancho. Sobre cuatro trompas angulares de arranque muy bajo, apoya una bóveda ochavada de dieciséis nervios, paralelos dos a dos, y que dejan libre la parte central. Le precede un pequeño pórtico de 1'40m. de anchura, cubierto por tres cúpulas de mocárabes⁶⁸. La articulación y decoración de yeserías de este oratorio son netamente andalusíes.

De ninguna manera esta capilla nos parece una alcoba de un gran salón, y de haber sido el oratorio de un palacio, éste seguramente no se situaría en un rincón del patio,

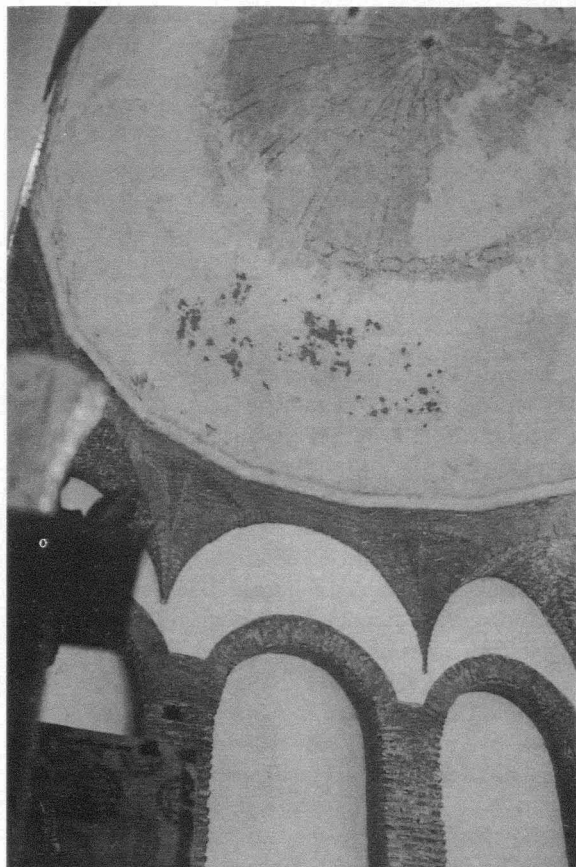


Fig. 7. *Capilla de Santiago. Monasterio de Tentudía. Badajoz.*

sino en otro lugar más destacado del mismo. No dudamos que siempre fue capilla, que reaprovecha un ámbito sagrado anterior, y de que fue concebido, posiblemente, como oratorio de carácter funerario. Si en su centro estuvieron los sarcófagos exentos de los reyes fundadores, tal como dice la tradición, nos hallaríamos ante un espacio netamente islámico. Todavía se pueden ver cientos, por no decir miles, de oratorios-mausoleos cupulados y medievales, en cuyo centro se encuentra el/los sarcófago/s del santón, profeta o monarca y su familia, que son venerados por los fieles. Espacios que pueden ser de reducido tamaño, similar al que ahora comentamos.

No son muchos los ejemplos conservados de este tipo en la Península, pero algún reflejo tenemos de dicha tipología. Una de las capillas funerarias más espectaculares del siglo XIV es la llamada "Capilla Nueva", junto al ábside de la Epístola de la iglesia del Real Convento de San Pablo de Córdoba⁶⁹ (fig. 5-B1). Justo delante de este espacio cupulado, le precede una especie de pórtico muy poco profundo, y de gran altura. También debemos recordar el caso de la interesante Capilla del Santísimo Sacra-

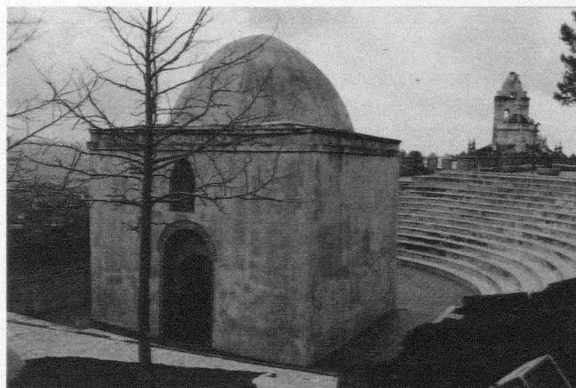


Fig. 8. *Qubba del Alcázar de Jerez de los Caballeros. Badajoz.*

mento de la parroquia sevillana de Santa Marina (ss. XIII-XIV, fig. 5-A1), donde su espacio cupulado de gallones está precedido por un vestíbulo, al igual que en los casos anteriores⁷⁰. En otras zonas islámicas son numerosísimos los ejemplos conservados con el esquema de espacio cupulado precedido de un pórtico de poca profundidad y gran vano de acceso a modo de *iwan*⁷¹.

La *capilla del Salvador*, según nuestra interpretación, sería la antigua cabecera de la capilla del palacio regio que existió en el monasterio. Presenta una planta ligeramente rectangular (5'25m. X 4'20m), siendo el eje E-W el mayor; se cubre por una interesante cubierta de mocárabes. Aunque dicha cúpula fue muy repintada en el siglo XVII⁷², todavía se intuyen restos de la policromía original, e incluso se ve la utilización de vidrios, lo cual no era extraño en las cúpulas musulmanas⁷³. A pesar de no conservarse, sabemos que contaba con una nave en su parte occidental⁷⁴, según se interpreta en las puertas y vanos aún existentes en los muros colindantes⁷⁵.

Se encuentra en la parte suroccidental de todo el conjunto monástico y es la que mejor orientación presenta si tenemos en cuenta la dureza del clima frío de Castilla, además se halla en el área del monasterio que se vincula con la zona menos religiosa del cenobio, como sería su zona de cilla, y de comunicación con el exterior. Todavía allí se conservan nombres que parecen indicarnos esta utilización de la zona como el denominado Patio de las Infantas, de clara factura medieval⁷⁶. La documentación, conservada del siglo XIV, ubica el palacio en las casas que están en el compás del monasterio⁷⁷. La *Gran Crónica de Alfonso XI* con motivo de su coronación en las propias Huelgas durante el verano de 1332, relata:

"ayuntados con el rrey en la çibdad de Burgos los perlados que alli vinieron, e los rricos omes e ynfançones e omes hijos dalgo de las çibdades e villas que avian de venir a homrra de su coronaçion,

el rrey dexo la posada del obispo de Burgos, en que el avia posado hasta alli, e fue a posar en las posadas que son en el conpas de las Huelgas, las quales posadas el avia mandado aderesçar para honrra de la fiesta."

Esta noticia es la que seguramente ha llevado a pensar que el torreón de entrada a dicho recinto fuera la residencia real⁷⁸. Hipótesis difícilmente viable, pues no deja de ser una gran portería-fortaleza, semejante a otras monásticas conservadas. No olvidemos que las estancias donde se levanta la capilla del Salvador tienen su entrada en el lado meridional de dicho compás⁷⁹.

La *Capilla de Santiago* (fig. 4), muy próxima a la de la Asunción, presenta en su planta una *qubba* de 4'95m de lado, y en su parte occidental, a través de un arco de herradura túmida de 0'82m. de ancho, se abre una nave que dobla su anchura (4'95m. X 9'80m), y en cuyo lado Oeste se abre la puerta de acceso al recinto. Ésta consiste en un arco de ladrillo, de herradura apuntada, que apea sobre dos capiteles califales y fustes de columnas acarreadas de algún edificio andaluz. Otra puerta, hoy cegada, se aprecia en el muro norte. Su cabecera presenta una altura considerablemente mayor a la de la nave que la precede.

Fuerte y sucesivamente restaurado todo el recinto, conserva en el ámbito de la *qubba* o presbiterio, un rico aspecto gracias a la techumbre de madera, los frisos decorativos de yeso que se disponen bajo ella, y los atauriques que exornan el arco que comunica con la nave⁸⁰; todo ello alude ya al siglo XIV⁸¹.

Si en la Capilla de la Asunción vimos la utilización de un pequeño y estrecho vestíbulo delante de la *qubba* propiamente dicha, en la del Salvador aparece ya una pequeña nave, esquema que se repite, en mayores dimensiones, en la capilla posterior de Santiago. En los dos últimos casos no se trata de la fórmula de una iglesia con un cimborrio monumental sobre el tramo de crucero, ya que sencillamente éste es suprimido⁸². Es muy interesante que tengamos en cuenta este proceso, ya que en el mismo edificio burgalés encontramos entre los siglos XIII y XIV una evolución tipológica de templo, que como veremos se repetirá en todo el territorio de la Corona de Castilla en las décadas siguientes, y tendrá como fin, la creación de grandes templos de nave única en los que la cabecera llega a alcanzar un gran protagonismo.

El gran número de *qubbas* conservadas en el territorio de la corona castellana nos hace imposible realizar un catálogo exhaustivo y abordarlas con mayor profundidad, por lo que nos detendremos en aquéllas que creemos más interesantes. Respecto a su clasificación, las encontraremos de carácter funerario, generalmente fundadas en una iglesia, como simples oratorios en palacios y castillos, o simplemente de funcionalidad civil (sala de audiencias, del trono, etc.). Antes de comenzar nuestra relación de

edificios, tal vez debería relacionarse con las *qubbas* que exornan el paisaje en el mundo islámico, todos aquellos humilladeros y capillas solitarias medievales, muchas de origen andalusí⁸³, que todavía hoy destacan sobre el paisaje en las afueras de los pueblos o en las encrucijadas de caminos. Recuérdese algún ejemplo, como el Humilladero de la Santa Cruz, del s. XV, que sobre la sierra de Altamira domina el monasterio de Guadalupe.

Qubbas funerarias

Deberíamos iniciar este apartado con la *Capilla Real de Córdoba*, fundada por Enrique II en 1372 para enterrar a su padre Alfonso XI y a su abuelo Fernando IV, tanto por la importancia de su promotor, como por constituir el único ejemplo medieval conservado de las capillas reales funerarias fundadas en catedrales por los monarcas castellanos⁸⁴. Ocupa la cabecera de lo que fue la antigua catedral medieval fundada en el interior de la mezquita aljama de Córdoba, y se decora por completo con yaserías de carácter nazarí, muy restauradas.

En la misma ciudad de Córdoba se halla la interesante "*Capilla Nueva*" de San Pablo (fig. 5, B-1, y fig. 19). Cuenta con un espacio cuadrado de 6'55m de lado y de gran altura, precedido por una especie de pórtico o estrecha nave. Sobre cuatro trompas de sección circular apea una bóveda ochavada de ocho nervios entrecruzados, que dejan libre su parte central, donde se levanta un lucernario que a su vez también se cubre con una bovedilla de similar diseño.

Se erige de forma independiente en la zona de la cabecera del templo, al igual que en otros ejemplos de cronología anterior donde observamos la fundación de capillas privadas próximas a la cabecera⁸⁵, caso de la de San Pedro en el monasterio cisterciense de Valbuena de Duero, la de San Juan de las Huelgas de Burgos, la de Santa Inés de Palazuelos, la conservada en Santa María de Carracedo, la de la Santa Trinidad en el monasterio benedictino de Tórtoles de Esgueva, o las numerosas existentes en Galicia⁸⁶, etc. Este ejemplo cordobés puede considerarse como el inicio del cambio de una trayectoria, pues en ella, frente a la idea de capilla funeraria independiente de planta rectangular, predomina la consabida centralidad de su espacio cupulado, que se precede por un tramo mínimo de nave, al igual que en la ya aludida capilla de la Asunción de la Huelgas de Burgos. Respecto a los años en que fue levantada, se ha especulado sobre su posible origen musulmán⁸⁷, es decir anterior a 1236, cuando es reconquistada la ciudad. Pero su perfecta orientación, y su normal ubicación con respecto a otros ejemplos, como hemos visto, hace que nos parezca una obra de los primeros años del siglo XIV, pues ya se efectuaban enterramientos en su interior en 1311⁸⁸.

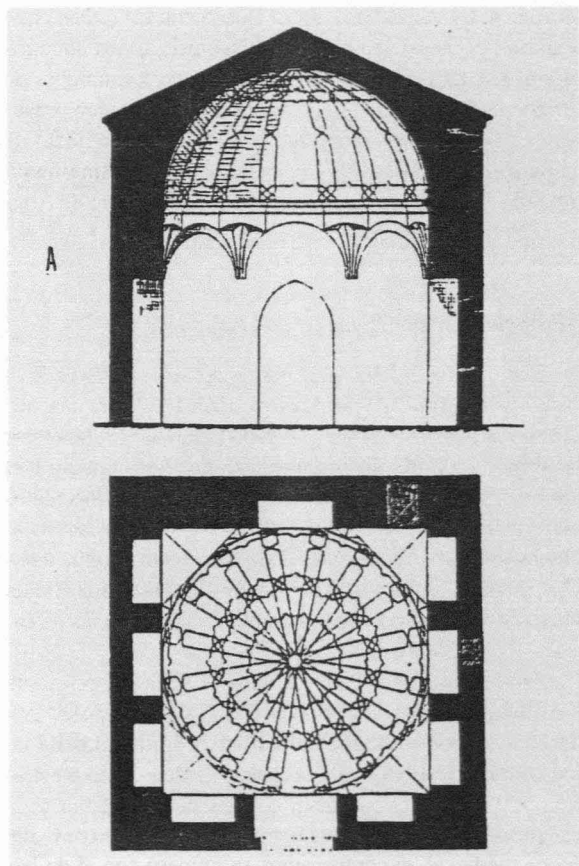


Fig. 9. A. *Qubba* del monasterio de La Mejorada, Olmedo. Valladolid. (ss. XIV-XV) (según Lampérez).

En la misma ciudad de Córdoba destaca otra interesante construcción: la *capilla funeraria de los Vargas*⁸⁹ de la iglesia de San Miguel. Su acceso se practica desde la nave de la Epístola a través de un gran arco de herradura exornado con dientes de sierra. Muy restaurada, fue convertida en 1880 en la capilla del Bautismo. Su planta es ligeramente rectangular en sentido este-oeste (4'80m. X 5'55m.) y se cubre con una cubierta de ojivas de ocho nervios, más otro transversal. El paso del rectángulo al octógono se realiza mediante unas características trompas de bóveda de cañón, con sección de arco de herradura, parecidas a las de la "Capilla nueva" de San Pablo, similares a las de la capilla de la torre del Homenaje del Castillo de Almodóvar del Río (fig. 12), con la que guarda una evidente relación, a las de la *qubba*-presbiterio de la ermita de Villadiego, en la provincia de Sevilla⁹⁰, y a las del cuerpo alto de la torre cordobesa de la villa de El Carpio erigida en 1325⁹¹.

Aunque se ha discutido mucho sobre su cronología, los estudios más recientes fijan su construcción entre los últimos años del siglo XIV y los primeros del siguiente⁹². Siguiendo a Torres Balbás⁹³, a nosotros también nos parece

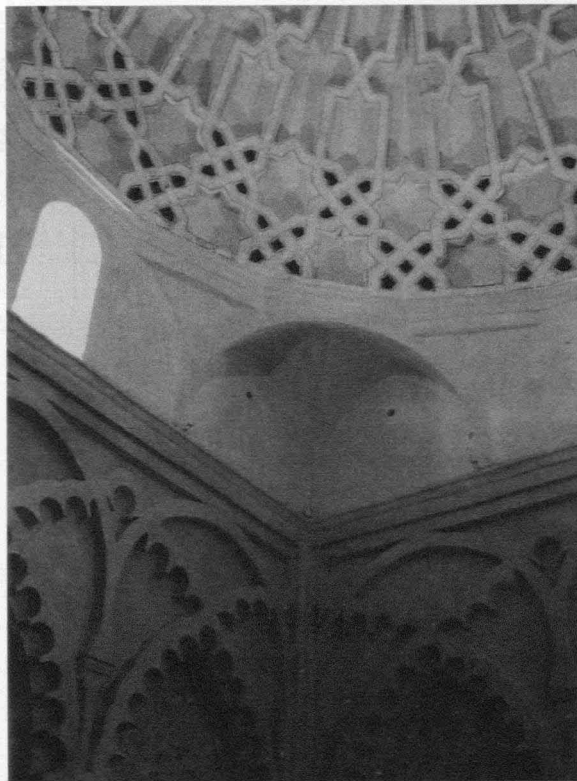


Fig. 10. *Capilla Dorada*. Santa Clara de Tordesillas. Valladolid. (s. XIV).

que su datación debe ser más temprana, de la primera mitad del siglo XIV, sobre todo por el vocabulario formal de sus elementos decorativos, que por muy retardatarios que puedan ser a orillas del Guadalquivir, nos parecen más acordes con las formas vistas en otras iglesias cordobesas iniciadas a finales del siglo XIII o en la primera mitad del XIV⁹⁴.

Próximo a la localidad pacense de Calera de León, se alza sobre la montaña el *monasterio de Tentudía* de la Orden de Santiago (fig. 6). Sus orígenes se remontan al siglo XIII y a la batalla de Tentudía, ganada por el maestre Pelay Pérez Correa frente a los musulmanes. Ello le llevó a erigir en el lugar una primera ermita⁹⁵. En gran medida la edificación que hoy vemos se construyó en el siglo XIV, aunque se introdujeron posteriores reformas durante los siglos siguientes. De este edificio nos interesan dos grandes *qubbas* funerarias de finales del siglo XIV, que flanquean el presbiterio, posterior del siglo XV. Son dos capillas cuadradas (7'20m. de lado), levantadas en mampostería y ladrillo⁹⁶. Se cubren con cúpulas hexadecagonales de paños que apoyan sobre trompas de semibóvedas de arista. La resolución de dichas trompas nos hace plantearnos que la capilla del Evangelio, también conocida como la de los Maestres por estar allí enterrados Gonzalo Mejía y

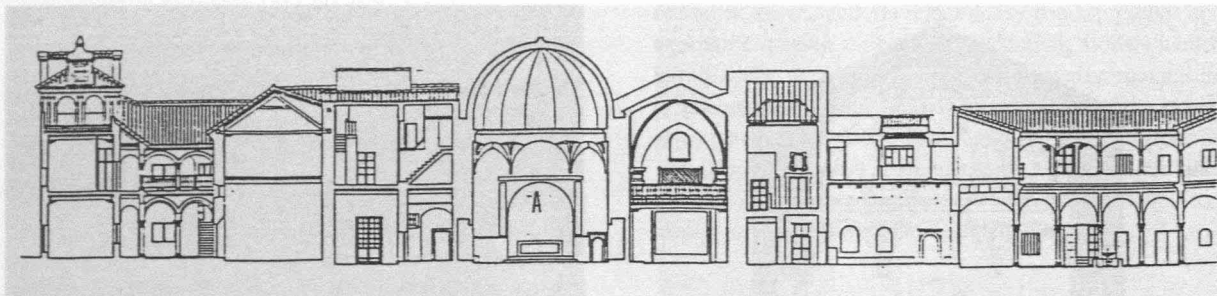


Fig. 11. Convento de Santa Inés de Sevilla. A. Capilla o Sala de Profundis (según Humanes Bustamante).

Fernando Ozores (fig. 6-1), que desempeñaron dicho cargo durante la segunda mitad del siglo XIV⁹⁷, es algo anterior, pues dichos elementos de transición aparecen desordenados a diferentes alturas, mientras que la otra⁹⁸ presenta dichas trompas unificadas en el arranque de la cubierta, creando una especie de “corona” sustentante de la cúpula (fig. 7). Aunque su estado actual es algo precario, aún se percibe parte de la decoración pictórica de lazo, de color rojo (almagra), que cubría las cúpulas, repitiendo esquemas muy comunes en este tipo de edificios⁹⁹.

Son numerosísimos los ejemplos de *qubbas*-capillas, casi siempre funerarias, conservadas en templos parroquiales de casi toda Andalucía. Se suele repetir la fórmula de capilla cuadrada que oscila entre los cuatro y cinco metros de lado, y que se cubre con cúpula de paños sobre trompas de semibóvedas de arista. Cúpulas que pueden presentar cuatro, ocho o dieciséis paños, aunque las de ocho son las más repetidas; no faltan otras soluciones, caso de la cúpula gallonada conservada en la capilla del Santísimo Sacramento de Santa Marina de Sevilla (fig. 5. A-1).

Sobre la cronología de las conservadas, podemos ubicarlas a lo largo del siglo XIV y también durante buena parte del siguiente. Desgraciadamente, el carácter poco pretencioso de buena parte de estas fundaciones parroquiales, ha ocasionado que sobre muchas de estas *qubbas* no tengamos apenas noticia alguna; escasez de datos que no puede suplirse, salvo en raras excepciones, por el análisis estilístico de sus fábricas, ante la repetición continua de la misma fórmula de planta, trompas y cúpula¹⁰⁰.

De Extremadura no nos gustaría pasar por alto la capilla conservada en la fortaleza del pueblo pacense de Jerez de los Caballeros (fig. 8)¹⁰¹.

En tierras vallisoletanas destaca la *qubba* funeraria, conservada en un estado precario, del monasterio jerónimo de la Mejorada de Olmedo (fig. 9-A)¹⁰².

Recordaremos también la capilla de San Jerónimo del monasterio de la Concepción Francisca de Toledo¹⁰³. Esta *qubba* funeraria fue erigida en 1422 por el mercader Gonzalo López de la Fuente y su esposa María González, siendo su artífice Alfonso Fernández¹⁰⁴.

No nos gustaría terminar sin hacer una breve mención a Portugal. Los restos que allí quedan son confusos. Se ha hablado de la ascendencia islámica de los edificios conocidos como el morabito *do Senhor Jesus do Calvario* en Mértola, *Santa Luzia* en Alvito y la Cuba de *S. Joao Baptista* de Monsaraz¹⁰⁵. Son construcciones muy humildes y con infinidad de remiendos y reconstrucciones modernas¹⁰⁶.

CAPILLAS PALATINAS: CAPILLA DORADA DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS Y ORATORIO DE SANTA INÉS DE SEVILLA

No son muchos los palacios que se han conservado de época medieval, si comparamos su número con el de las construcciones religiosas. Salvo la Alhambra de Granada y el Alcázar de Sevilla, el resto de construcciones palatinas medievales de importancia o se han perdido, o han llegado a nuestros días gracias a que fueron donados por sus dueños a las órdenes religiosas pujantes del momento, principalmente órdenes mendicantes femeninas. Su reconversión en cenobio requería la construcción de un templo donde la comunidad pudiera realizar sus oraciones y oficios litúrgicos, iglesia que por su tamaño, difícilmente podía reutilizar espacios sagrados previos, de uso más doméstico. Las capillas de los palacios, a diferencia de las iglesias de los monasterios, tenían una importancia menor dentro de la planimetría general del edificio, frente a los salones de aparato. Estas circunstancias han sido indudablemente las causantes del poco número conservado de capillas u oratorios de palacios, a pesar de ser el siglo XIV una centuria que nos ha legado un número considerable de residencias regias y nobiliarias. Como precedente conocido podríamos nombrar la ya citada *qubba*-capilla del Salvador del monasterio burgalés de las Huelgas Reales.

En la parte occidental del monasterio de Santa Clara de Tordesillas se conserva la conocida Capilla Dorada (fig. 10). Se trata de la única estancia conservada de un palacio previo a las construcciones que el rey don Pedro llevó a cabo a mediados del siglo XIV, y sobre el que fundaría un

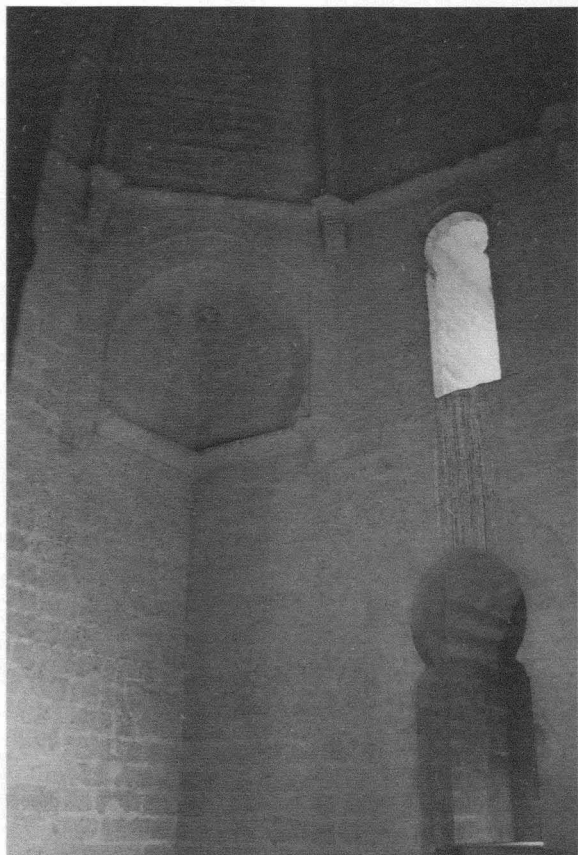


Fig. 12. *Qubba de la torre albarrana, y principal, del castillo de Almodóvar del Río. Córdoba. (s. XIV).*

monasterio de madres clarisas en 1363¹⁰⁷. La capilla, o *qubba*, es de planta cuadrada (8'65 X 8'85 m.) y está perfectamente orientada, como se evidencia en la estructuración de sus muros. A su interior, los paramentos Norte, Oeste y Sur, presentan una organización tripartita, con dos columnas en cada lado, de cuyos capiteles nacen grandes arcadas polilobuladas, que al entrecruzarse crean otros arcos, menores y apuntados. Sobre los cimacios de los capiteles anteriores se disponen columnillas de estuco que sirven de apoyo a nuevos arcos de herradura que se entrecruzan nuevamente con los anteriores. El ritmo queda roto en el centro del muro oriental por un gran vano de herradura, preparado para cobijar un altar. Articulaciones que de forma burda traen a la memoria la macsura de la mezquita de Córdoba. Por encima de dichas arquerías hallamos la cúpula hexadecagonal de paños. El cuadrado de la planta se convierte en un polígono de dieciséis lados a través de una serie de trompas de semibóvedas de arista.

Sobre la funcionalidad de esta *qubba*, a pesar de que se ha defendido la hipótesis de que se trata de un posible salón del trono¹⁰⁸, no creemos que haya duda respecto a su uso como capilla desde el mismo momento en que este

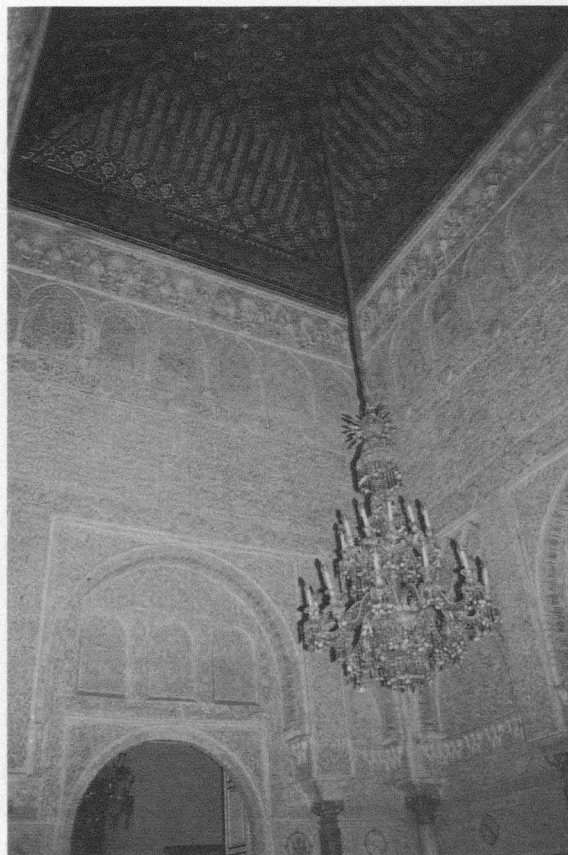


Fig. 13. *Qubba Regia. Alcázar de Sevilla. Planta alta tras la fachada de la Montería. (s. XIV).*

recinto fue concebido, ya que la situación del altar queda refrendada por la articulación de su paramento Este, tal como hemos visto.

En el también monasterio de clarisas de Santa Inés de Sevilla, fundado por doña María Fernández Coronel en el año de 1375, se conserva una interesante y enorme *qubba*-capilla, conocida como *Sala de Profundis*¹⁰⁹ (fig. 11), que perteneció al palacio sobre el que fue fundado el cenobio. Tras la fundación del convento esta estancia hizo las veces de sala capitular. Este gran oratorio cuenta con una planta cuadrada de nueve metros de lado, y una altura similar. Sobre trompas de semibóvedas de arista apoya una enorme cúpula hexadecagonal de paños¹¹⁰.

QUBBAS CASTILLERAS. LAS CAPILLAS DE LAS TORRES

En el cuerpo elevado de algunas torres, casi siempre la principal del recinto, o del homenaje, se ha conservado una *qubba* que hemos interpretado como la capilla del castillo. Las hay de diferentes fórmulas, pero gene-

ralmente se repite la de planta cuadrada, con cubierta cupulada, y una perfecta orientación. Su ubicación dentro del edificio llega a ser en ocasiones espectacular al hallarse a gran altura o en una torre albarrana a la que se accede mediante un paso en voladizo. A simple vista todo hace pensar que nos encontramos ante el oratorio principal de la fortaleza, en el lugar más importante de la misma. Entre otros ejemplos podríamos destacar las capillas conservadas en el castillo de la Mota de Medina del Campo, en el de Alcalá de Guadaira (fig. 9-B), en el de Almodóvar del Río (fig. 12), o en el de Santa Catalina de Jaén, etc.¹¹¹.

QUBBAS CIVILES

En esta ocasión contamos para comenzar con dos interesantes textos escritos en torno a 1300. El primero de ellos pertenece a *La Gran Conquista de Ultramar*, y en él se nos describe un gran salón del trono, la “cuadra” del emperador, en la que se nos dice como su planta era centralizada y en particular “ochavada”.

“Aquella cuadra de que vos dijimos, do el Emperador mandara entrar aquellos hombres honrados que sobre el fecho de los lidadores sobredichos que habían de ordenar, era fecha desta guisa: ella estaba debajo una torre muy grande e muy fuerte e muy alta e muy bien fecha a gran maravilla, do tenía el Emperador su tesoro; e la cuadra era ochavada, e era tan grande, que había en cada cuadra doce brazadas; e eran ahí pintadas muy muchas hestorias, así como la de Troya e la de Alijandre, e otras muchas de los grandes fechos que acaescieran en los tiempos pasados; e esto todo era bien fecho a gran maravilla con letras de oro e con azul, que mostraba cada hestoria sobre sí, cuál era e de cuál fecho...” (Libro I, cap. LXXVI)¹¹²

El segundo texto, del primer cuarto del siglo XIV, lo hemos tomado del *Libro del Caballero Zifar*, y en él encontramos perfectamente definida la idea de *qubba* regia:

*“E otro día en la grant mañana, levaron al emperador a un vergel que tenía cercado de alto muro dentro en la villa, en que estava labrada una alcoba muy alta a bóveda, e la bóveda era toda labrada de obra morisca de uns piedras çafires muy finos, e en medio de la alcoba un çafir fecho como pellota ochavada, tan grande que dos gameillos non podrían levar...”*¹¹³

Realmente vemos que se trata de la misma idea de “baldaquino real cupulado”, situado en alto, a modo de trono cubierto, que desde la Antigüedad, (piénsese en el mítico trono de Cosroes o en los arcos del triunfo de cuatro fachadas¹¹⁴), se ha vinculado con el poder, y que sin duda deberíamos poner en relación con la citada *qubbat al-Jadra*¹¹⁵ de los palacios islámicos.

Al igual que sucedió con los mausoleos y oratorios,

consideramos que la planta centralizada y cupulada vuelve a llegar a la Península en su versión áulico-civil de la mano de la España musulmana, a pesar de existir también en Al-Andalus otras soluciones para los salones áulicos: planta basilicales de la Córdoba califal, o los salones oblongos de la Zaragoza taifa y la Sevilla almohade. Es muy revelador el propio dato que nos ofrece el *Libro del Caballero Zifar* al hablarnos directamente de *una alcoba muy alta a bóveda, e la bóveda era toda labrada de obra morisca*. Además, no parece casual que todos los grandes salones civiles conservados se exornen con elementos decorativos de indudable carácter hispanomusulmán. Aunque en Castilla también existían importantes estancias palatinas de planta rectangular¹¹⁶, en Europa y en la Península fuera del ámbito castellano, será esta última fórmula la más repetida, como todavía hoy puede observarse en el Salón del Tinell del palacio real de Barcelona del tercer cuarto del siglo XIV¹¹⁷.

Respecto a los ejemplos conservados en Castilla pertenecientes al siglo XIV, debemos citar las tres *qubbas* regias del Alcázar de Sevilla (Sala de la Justicia, Salón de Embajadores, y salón alto tras la fachada -fig. 13-)¹¹⁸, las de los palacios de Altamira y de la Casa Olea en la misma ciudad, la espectacular *qubba* regia del castillo de Medina de Pomar (Burgos)¹¹⁹, o la del llamado Corral de don Diego en Toledo¹²⁰, en escandaloso estado de agonía. Del siglo XV podrían citarse también los ejemplos del Salón del Solio del Alcázar de Segovia¹²¹, o las *qubbas* de otros castillos-palacio, como la conservada en Belmonte, etc. Tal vez el modelo de todas estas construcciones se halle en el ya citado salón de Comares de la Alhambra, de mediados del siglo XIV, la sala de representación real conservada más impresionante del mundo islámico y de todo el medievo europeo.

En casi todos los casos comentados destacan los ricos frisos decorativos de yesería, en origen policromados, dispuestos rematando zócalos, bordeando portadas y ventanas, y bajo las ricas armaduras de madera que suelen cubrir estas estancias. En dichas yeserías se fusionan elementos geométricos, junto a inscripciones árabes o latinas, motivos vegetales, escudos, e incluso en algún caso dibujos figurados.

Lógicamente en la Edad Media no existía aún la especialización de espacios que más tarde tendrá lugar en los palacios de época moderna, por lo que se debe tener en cuenta el carácter polifuncional de las grandes estancias palatinas. En su interior se organizarían importantes audiencias, juicios, grandes ceremonias y succulentos banquetes, así como “funciones teatrales”, recitales de poesía, o espectáculos de magia, etc. El *maestre de estrados* sería el encargado de modificar y transformar el aspecto del gran salón para conseguir un ambiente acorde a la celebración que se estuviera desarrollando en él, mediante la utilización de muebles, estrados y tapices¹²².



Fig. 14. Capilla de San Llorente. Catedral de Valladolid. (s. XIV)

¿“CONVERGENCIA EVOLUTIVA”: ENTRE LA QUBBA ISLÁMICA Y LA SALA CAPITULAR?

Al igual que en otros campos de la Historia del Arte, en el arquitectónico suele ser común que los historiadores diseñemos caminos únicos y lineales en lo que se refiere al estudio de los orígenes de ciertas tipologías planimétricas o de ciertos elementos decorativos. Cuando nos enfrentamos a realidades tan generales como es el caso de la planta centralizada, no debemos desechar la posibilidad de la existencia de “convergencias evolutivas”, y más si tenemos en cuenta que el círculo o el cuadrado, pueden ser utilizados y aparecer de forma espontánea.

En ocasiones se ha trazado un hilo conductor entre las salas capitulares monásticas y catedralicias, y la arquitectura funeraria centralizada bajomedieval¹²³. ¿Podríamos, por tanto, establecer otra vía de llegada a esta tipología edilicia, e incluso plantear el tema de la “convergencia evolutiva”?, o lo que es lo mismo, sopesar la posibilidad de llegar a una misma solución arquitectónica desde dos caminos distintos. Difícilmente será posible conocer si la

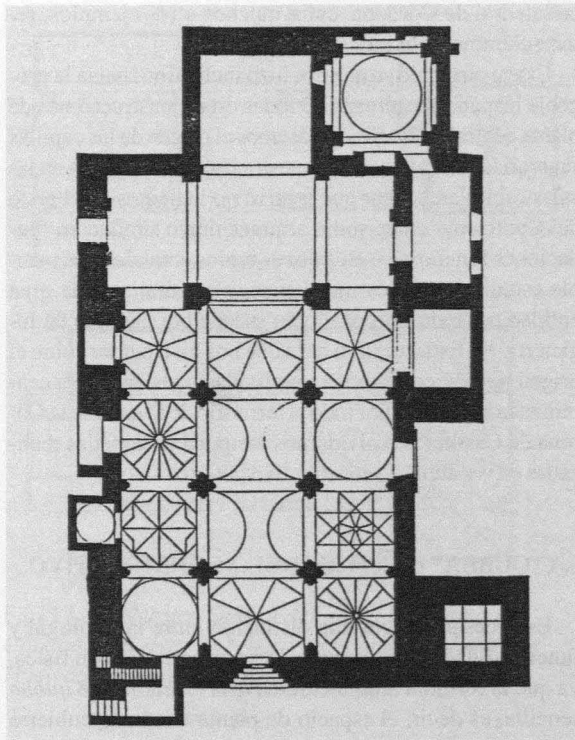


Fig. 15. Nuestra Señora de la Oliva. Lebrija. Sevilla. (según Fernández Casanova).

capilla de San Blas de la catedral de Toledo tiene su explicación en los capítulos catedralicios, ubicados al igual que ella en el claustro, o si al contrario, sólo materializaba con nuevos lenguajes una *qubba* andalusí en toda regla. Tal vez sí podamos hacer mención a esa “convergencia”, al fin y al cabo no nos hallamos ante estructuras arquitectónicas complicadas, y es posible que la función (reunión de personas o enterramiento privilegiado) y la cubierta (cupula ochavada y trompas de nervios) determinen la tipología de la construcción. Parece lógico, que la sala capitular¹²⁴, al tratarse de la pieza más noble de un monasterio o de una catedral después de la propia iglesia, se convierta en un espacio más a conquistar para uso funerario (al igual que presbiterios y capillas de la cabecera), por parte de eclesiásticos y laicos, llegando incluso con el tiempo a su privatización, piénsese en los casos de los capítulos (ss.XIII-XIV) de las catedrales de Plasencia, Salamanca, Burgos o Pamplona, etc., o en los monásticos de San Salvador de Oña o de San Andrés de Arroyo, etc. Salvo en casos puntuales, nos resulta difícil admitir que la tipología que en el presente trabajo estudiamos proceda de las salas capitulares, ya que la decoración que hallamos en ejemplos tan señalados como la capilla de la Asunción del monasterio cisterciense de las Huelgas de Burgos, la Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas o la Capilla Real de la mezqui-

ta-catedral de Córdoba, entre muchos otros ejemplos, remite claramente al mundo andalusí.

Existe otro motivo que nos hizo inclinarnos hacia la progenie hispanomusulmana de todas estas construcciones de planta centralizada. Si aceptásemos el origen de las capillas funerarias centralizadas de nuestra Baja Edad Media en las salas capitulares, ¿por qué motivo no hallamos en el resto del Continente un episodio arquitectónico similar, en fundaciones funerarias o en salones regios, cuando sí es posible estudiar capítulos monásticos y catedralicios de gran entidad por toda Europa, como sucede por ejemplo en Inglaterra¹²⁵? Esta cuestión es la que nos hizo pensar sobre el origen tipológico de todas esas fundaciones de planta centralizada repartidas por todo el territorio de lo que fue la Corona de Castilla; sin olvidarnos tampoco de aquéllas realizadas en vocabulario constructivo gótico.

LA "QUBBA" COMO MÓDULO CONSTRUCTIVO

Es necesario hacer una distinción entre la tipología y funcionalidad de los espacios, y su materialización física, ya que la fórmula arquitectónica más extendida de *qubba* sencilla, es decir, el espacio de planta cuadrada cubierto por cúpula (en cualquiera de sus variantes), ante su estabilidad estructural, veremos que será utilizada simplemente como unidad constructiva. Por ello no debemos extrañarnos que nos hallemos ante interesantes edificios, fruto de la multiplicación de dicha unidad. Así, en la *capilla de San Llorente* (fig. 14) de la colegiata, hoy Catedral, de Santa María de Valladolid¹²⁶, de mediados del siglo XIV, vemos la unión de dos grandes espacios cuadrados cupulados, con decoración de mocárabes y de lazo, que crean un espacio de planta rectangular.

Más compleja resulta la planta de otros edificios singulares. En Sevilla se conserva la conocida *capilla de la Quinta Angustia*, en la iglesia de la Magdalena¹²⁷. Se compone de tres espacios cuadrados cubiertos con cúpulas ochavadas sobre trompas de semibóvedas de arista. Es necesario señalar la rica decoración de nervios y pintura¹²⁸ que conserva la cúpula central, de dieciséis paños, que nos recuerda a otros ejemplos como el de la Capilla Dorada de Tordesillas, o incluso a algunos foráneos como es el caso de la cúpula del mausoleo de Sídī boū Medyen en Tremecén, donde vemos que su decoración se articula de forma muy similar¹²⁹. La excepcional iglesia sevillana de *Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija* (fig. 15), en origen se articulaba en doce espacios cuadrados cupulados que creaban una iglesia de tres naves, de cuatro tramos, más ancha la central. Hoy sólo quedan nueve, debido a las posteriores reformas a las que fue sometido el templo¹³⁰. No es casual que la construcción de los tres casos citados pueda datarse entre el siglo XIV y primeros años del siguiente¹³¹.

La reflexión que nos gustaría realizar, es que no es necesario que las formas y las funciones aparezcan siempre unidas. Una fórmula constructiva inherente en un alto porcentaje de casos a una serie de edificios de un determinado uso, puede independizarse de él, de la misma manera que una misma idea espacial y funcional, puede permanecer a lo largo del tiempo, y materializarse de forma distinta, como también veremos.

LA "PROTOTABERNACULIZACIÓN" DE LOS TEMPLOS CASTELLANOS Y LAS CAPILLAS FUNERARIAS. ASIMILACIÓN DE UNA TIPOLOGÍA ESPACIAL Y SUS DIFERENTES FORMAS DE MATERIALIZACIÓN

A lo largo del siglo XIV, en el ámbito religioso hemos observado como esas *qubbas* u oratorios de carácter privado y generalmente funerario, que se abrían en las naves de los templos, terminarán ocupando la propia cabecera de la iglesia. No se trata de que el tramo donde se sitúa el altar mayor tenga una planta cuadrada, nos referimos a un volumen concebido de forma independiente, quedando muy clara su separación respecto a la nave mediante un arco. Acceso que en ocasiones es tan pequeño, -incidiendo en la unicidad espacial del presbiterio-, que con el tiempo será agrandado para facilitar una mayor comunicación entre cabecera y nave/s¹³².

Sin duda se trata del paso previo a la tabernaculización que experimentan muchos de nuestros edificios castellanos del siglo XV, en los que se hace uso de esas macrocabeceras, que llegan a fusionar el presbiterio con el transepto, constituyendo un elemento diferenciado en sí mismas dentro del resto del edificio, y cuyo origen podría situarse en las experimentaciones de los siglos XIII-IV. Ello explicaría una de las características más propias de la arquitectura religiosa castellana del siglo XV.

En algunos edificios aludidos como la Capilla de la Asunción de las Huelgas de Burgos (siglo XIII), la de San Pablo de Córdoba (siglo XIV), o la del Santísimo Sacramento en Santa Marina de Sevilla, al presentar un vestíbulo muy poco profundo o antecuerpo de entrada, parecen anunciar el paso siguiente, es decir, el de dotar a éste de mayor dimensión, configurando dos espacios: la entrada convertida en nave, y la *qubba*, propiamente dicha, en presbiterio. Una vez más deberíamos nombrar el caso de la Capilla Real de Córdoba, al tratarse de una *qubba* funeraria que remata el extremo oriental de la nave mayor de la catedral medieval fundada en la mezquita cordobesa.

Otro camino de experimentación hacia esas macrocabeceras del siglo XV, que se solapa y converge con el anterior, fue la importancia que fue adquiriendo el presbiterio como lugar privilegiado de enterramiento, proceso que se manifiesta claramente en multitud de edificios bajomedievales¹³³. Al fin y al cabo es lógico que la cabece-



Fig. 16. *Nuestra Señora de la Guía. Castilleja de la Cuesta. Sevilla. (ss. XIV-XV).*

ra de una iglesia concebida como lugar de enterramiento privado se parezca a una *qubba* funeraria. Lo que prima es la idea martirial, independientemente del vocabulario técnico-formal en que esté realizada.

Debemos señalar el carácter tan dinámico que tuvo Andalucía en el desarrollo arquitectónico durante la Edad Media. Este proceso por el cual el presbiterio de la iglesia, que no suele tener carácter funerario, aparece ocupado por una *qubba* es bien conocido en el Aljarafe sevillano¹³⁴.

Una de las iglesias más interesantes de la comarca, aunque actualmente arruinada, es la del despoblado de *Castilleja de Talhara*, fechada hacia 1371. Construida en tapial y ladrillo, presenta la tipología de *qubba*, cubierta de paños, precedida por un cuerpo de tres naves. Como suele ser normal en estos casos, la *qubba* tiene su identidad propia, y de hecho se ha considerado que en origen pudo estar completamente aislada o abrir a una única nave de altura mucho menor¹³⁵. En otros ejemplos de la zona, algo posteriores, vemos características similares. En la ruinoso iglesia de *Gelo* estudiamos una *qubba*, con la normal cúpula de paños sobre trompas de semibóvedas de arista, que en origen tendría una única nave más baja en su parte occidental. Ambos espacios se comunicaban mediante un pequeño arco. En un segundo momento se amplió el edificio, al añadirsele dos naves laterales¹³⁶.

En la parroquia de *Santa María de las Nieves de Benacazón* asistimos a las mismas coordenadas. En este caso una *qubba* cubierta con una bóveda hexadecagonal de paños que apea sobre una corona de trompas, ocupa la capilla mayor. Su nave original no se conserva al ser ésta ampliada con posterioridad. Fueron muy importantes las obras de ampliación emprendidas en el edificio en el siglo XVII¹³⁷. Aunque no existen datos precisos sobre la construcción medieval, sus características permiten que la datemos en la segunda mitad del siglo XIV.

Otro curioso edificio de la zona es la capilla del ce-

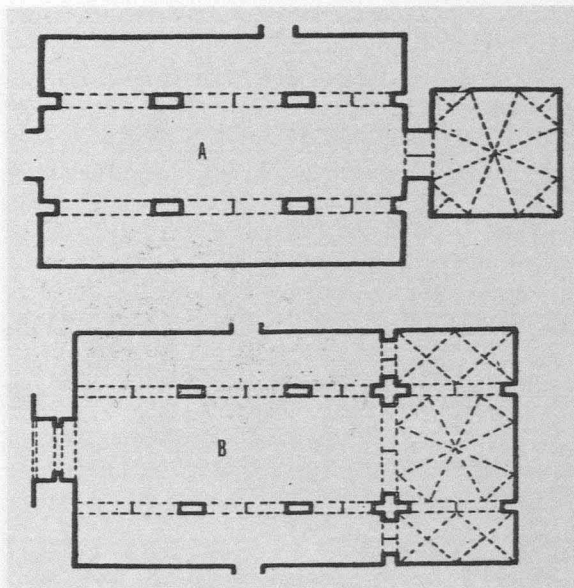


Fig. 17. A. *Nuestra Señora del Valle. La Palma del Condado. Huelva.* B. *Iglesia parroquial de Hinojos. Huelva. (ss. XIV-XV) (según Angulo).*

menterio de *Aznalcóllar*. En la actualidad sólo queda la *qubba* (5'60 X 5'20m.) de ladrillo y tapial, de una iglesia que también tuvo su cuerpo de naves. Cuenta con una cúpula de ocho paños sobre las consabidas trompas angulares de semibóvedas de arista. Aunque se han barajado diversas fechas sobre su construcción, a nosotros nos parece del mismo siglo XIV o de los primeros años del siguiente¹³⁸.

Dentro de este mismo apartado y cronología, se podrían nombrar otros edificios como la parroquia de *San Juan Evangelista de Alcalá de Guadaira*¹³⁹, la ermita de *Nuestra Señora de la Guía en Castilleja de la Cuesta* (fig. 16), la ermita de *Villadiego*, la iglesia del convento de la *Encarnación de Sevilla* conocido antiguamente como hospital de Santa Marta, la iglesia de la localidad de *Escacena*, o la de *Nuestra Señora del Valle en Palma del Condado* (fig. 17-A) con su *qubba* independizada que se comunica con el cuerpo de naves mediante un estrechísimo arco¹⁴⁰ etc.

Especialmente interesantes son tres templos de la zona: las iglesias parroquiales de *Hinojos* (fig. 17-B), *Gerena* y *Villalba del Alcor*. La parroquia de Hinojos presenta en su cabecera, rematando el cuerpo de naves, una *qubba* central ochavada, flanqueada a norte y sur por tramos de doble bóveda de arista¹⁴¹. La de Gerena, junto a su capilla mayor cubierta con una bóveda hexadecagonal de paños, presenta como remate de las naves laterales otras dos *qubbas* ochavadas, precedidas de un tramo cuadrangular¹⁴². Posiblemente la más curiosa sea la iglesia de San Bartolomé de Villalba del Alcor. Parece reutilizar las cru-

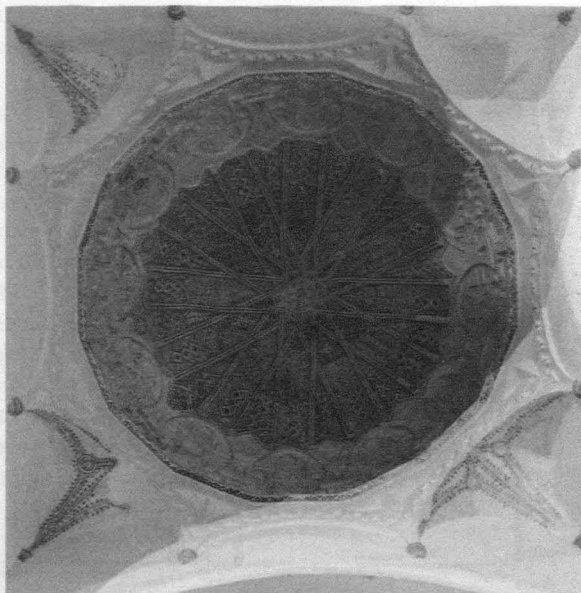


Fig. 18. Cúpula pintada, de una de las qubbas de Nuestra Señora de la Oliva. Lebrija. Sevilla. (s. XV).

jías meridional y oriental del patio de un edificio militar anterior, (algo que nos resulta extraño), lo que explicaría la extrañeza de la planta de este templo. Presenta dos naves muy compartimentadas y cubiertas principalmente con bóvedas de arista. En la intersección de las dos naves se erige una gran *qubba*, donde se encuentra la capilla mayor, provista de sus trompas de semibóvedas de arista sobre las que apoya la cúpula de dieciséis paños. Dicha *qubba* está perfectamente orientada respecto a la nave meridional (la principal) del edificio¹⁴³.

El paso siguiente en todo este proceso que iría desde mediados del siglo XIV a mediados del siguiente, es la paulatina utilización en la “*qubba*” de formas procedentes del gótico. Sería interesante reflexionar sobre “la contemporaneidad de lo diferente”, o de la “unidad bilingüe” en las formas artísticas, tal como apunta Fernando Marías para un período posterior (ss.XV-XVI), cuando el gótico final convive y languidece, con las formas renacentistas¹⁴⁴.

La técnica tradicional de espacio cuadrado cubierto con cúpula de paños sobre trompas de semibóvedas de arista termina por agotarse e inicia su desaparición a lo largo de la primera mitad del siglo XV, ante las posibilidades que traía la arquitectura europea del gótico final. Ello es muy palpable en la interesante iglesia citada de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija. Vimos como la iglesia medieval se componía de doce *qubbas*, y en una de las conservadas en la nave del Evangelio (fig. 18) observamos que se ha pintado sobre la trompa de semibóvedas de arista tres nervios para intentar simular de que se trata de una obra de técnica gótica. Igualmente interesante es la

iglesia de San Nicolás del Puerto, del siglo XV bien avanzado, en la que su capilla mayor cuadrada y con sus trompas de paso al octógono, se cubre con una bóveda estrechada de nervios¹⁴⁵, lo mismo podría comentarse de la sacristía de la iglesia de Santa Clara de Tordesillas.

La técnica constructiva del gótico final entró con fuerza en la Península en Burgos, Palencia, Toledo o Sevilla a lo largo del siglo XV, especialmente desde su segundo cuarto. Dicha técnica, más reflexionada, o si se prefiere más compleja y superior desde el punto de vista estructural, hizo viable la creación de espacios más grandes y atrevidos, frente a las limitaciones, y mínimos alardes técnicos, que podía ofrecer la arquitectura tradicional de la cúpula de paños y de las trompas de semibóvedas de arista.

Antes de continuar nos será de gran utilidad recordar un interesante ejemplo, de cronología anterior a la que ahora estamos tratando. El profesor Bango Torviso al estudiar la iglesia de San Miguel de Cuixá, y en particular al tratar su cabecera del siglo X, hacía la distinción entre la llegada de una nueva tipología espacial procedente de Francia -vinculada con los edificios benedictinos y con la nueva liturgia romana que se iba introduciendo en la Península, de mano del movimiento cluniacense-, y su materialización física, mediante formas netamente hispanas que nada tenían que ver con las del estilo románico que acabaría por imponerse a lo largo del siglo XI en gran parte del Continente¹⁴⁶.

La unión de la idea de contar con una *qubba* en el presbiterio, con la nueva técnica del último gótico procedente de Europa, hará posible la creación de una tipología de iglesia, muy repetida en la segunda mitad del siglo XV y durante buena parte del siguiente. La característica más típica de estos templos será la existencia de una macrocabecera, que destaca del cuerpo de naves, por su propia entidad. Serían muchos los ejemplos, cada uno con su problemática particular, que podríamos citar al respecto repartidos a lo largo y ancho de la Corona¹⁴⁷: San Salvador de Oña, Capilla de Monsén Rubí (fig. 2-B)¹⁴⁸, Nuestra Señora del Parral en Segovia, San Francisco de Medina de Rioseco, Colegiata de Belmonte, iglesia parroquial de Santoyo, iglesias de San Juan de los Reyes, del monasterio de Montesión, en Toledo, etc.

Proceso paralelo al anterior, será el de la aparición de grandes capillas funerarias centralizadas, la mayoría junto al presbiterio, pero realizadas con lenguaje constructivo gótico¹⁴⁹. La tipología de *qubba* continúa, pero el lenguaje en que se materializa cambia.

Si volvemos a las fuentes, será interesante observar como se repite de nuevo la predilección por el espacio ochavado. Aludimos a él cuando hablamos de la “cuadra del emperador” descrita en el libro de *La Gran Conquista de Ultramar* (ca.1300), y de nuevo lo hallamos ante el deseo que D.^a Aldonza de Vivero, condesa de Osorno, muestra en 1512 para convertir en “ochavada la capilla

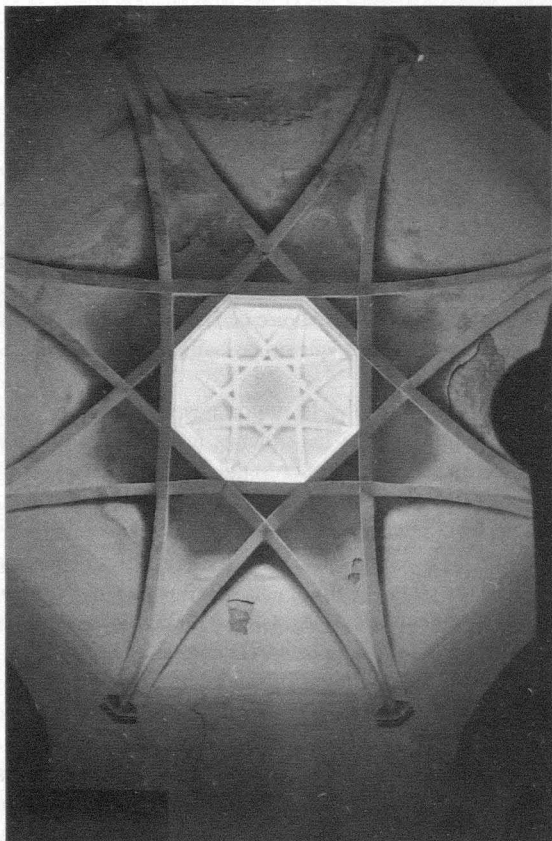


Fig. 19. Cúpula de la Capilla Nueva. San Pablo de Córdoba. (s. XIV).

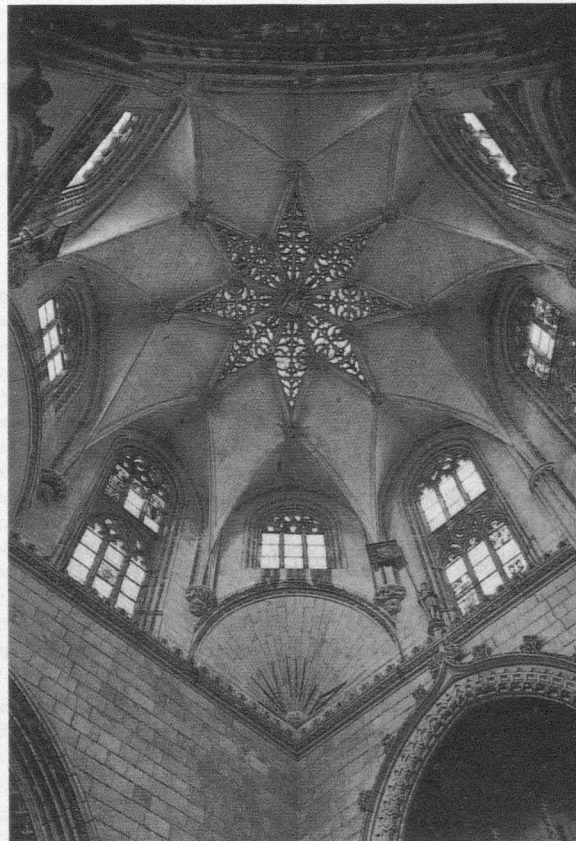


Fig. 20. Cúpula de la Capilla del Condestable. Catedral de Burgos. (s. XV).

donde está enterrado su marido en la iglesia de Trinitarios Calzados de Burgos”¹⁵⁰.

Seguramente la gran mayoría de los promotores de la Baja Edad Media castellana, y salvo excepciones que siempre existen, desconociesen el significado iconológico subyacente que pudiera presentar la planta centralizada, pero lo que sí parece evidente es que ésta disfrutaba de un prestigio especial, lo que explica que fuese preferida a cualquier otra fórmula, como evidencian los ejemplos constructivos conservados, tanto de carácter civil como religioso, o los textos comentados. Las lecturas iconológicas que queramos realizar, siempre serán *a posteriori* y complementarias, respecto a una tradición constructiva existente.

EPÍGONO FINAL. LA CAPILLA DEL CONDESTABLE DE LA CATEDRAL DE BURGOS

Tal vez, la última gran rotonda martirial realizada a imagen de la Antigüedad, no sea la de Guillaume de Volpiano en Dijón, sino la magnífica capilla del Condestable

de Burgos con el centro de su bóveda abierto, como en el ejemplo borgoñón o en el propio Panteón de Adriano.

En Burgos pervive la idea de la rotonda antigua, y aunque materializada en la técnica gótica pujante de finales del siglo XV, pensamos que fue transmitida de la mano de la *qubba* islámica, tan presente en la Península como hemos visto en las páginas precedentes. Existencia de una tradición arquitectónica donde podría incluirse el edificio burgalés. Tradición que cuenta con un importante ejemplo anterior, del siglo XIV, de planta centralizada, con funcionalidad funeraria, y donde el centro de la cúpula fue concebido de forma abierta para recibir luz cenital: nos referimos a la “Capilla Nueva” (fig. 5-B1, y fig. 19) de la cabecera de San Pablo de Córdoba comentada en estas páginas. Por otra parte la propia planta de la capilla parece hacerse eco de ese proceso aludido en las páginas anteriores, ya que el edificio es como una macrocabecera, en sí misma, al presentar en planta un ligero transepto, que queda perfectamente imbricado en la centralidad determinada por su cubierta ochavada (fig. 20).

La emulación y recuerdo del Santo Sepulcro de Jerusalén en la gran arquitectura funeraria centralizada fue una

constante en la Edad Media¹⁵¹. Realmente eran muy pocos los que podían conocer el edificio hierosolimitano con sus propios ojos, por no hablar de la confusión existente a la hora de diferenciar los distintos santuarios míticos de Jerusalén (Santo Sepulcro, Cúpula de la Roca, y Templo de Salomón)¹⁵².

En el ya citado libro de *La Gran Conquista de Ultramar*, se tenía una imagen clara de como era el Santo Sepulcro, y en él se nos dice:

“E en aquel lugar mesmo del recuesto, hacia oriente, es la iglesia del Sepulcro, *fecha en forma redonda*, e porque es en una ladera, así que la cuesta es más alta que ella, fácela oscura. *Aquella iglesia es fecha maravillosamente, e es cubierta encima así como una corona, e por allí entra la lumbre dentro, e debajo de aquella cobertura está el sepulcro de nuestro Señor Jesucristo.*” (Libro III, cap. IV)¹⁵³

La idea de la planta centralizada abovedada por una cúpula abierta que permite el paso de la luz solar, tal como se materializó en el Panteón de Adriano o en la Domus Aurea de Nerón, entre otros ejemplos romanos, continuó en la rotonda de Dijón, y en la imagen que del Santo Sepulcro de Jerusalén existía en la literatura bajomedieval hispana. Si San Pablo de Córdoba es una realidad y el texto precedente también, no podemos obviar la existencia de una tradición arquitectónica existente en Castilla a la hora de aproximarnos a esta obra cumbre del gótico tardío hispano. Sin duda, en este ejemplo de la gran capilla burgalesa, asistimos a la culminación de una tradición edilicia que se complementa con una interesantísima interpretación teórica que tiene la luz como fundamento¹⁵⁴. ¿Sería muy descabellado sopesar la posibilidad de que el condestable de Castilla, don Pedro Fernández de Velasco, miembro de la Orden de la Vera Cruz, no tuviese también entre sus objetivos emular al mítico Santo Sepulcro de Je-

rusalén¹⁵⁵ según la imagen que se tenía de él, tal como lo atestigua uno de los libros hispanos más famosos de nuestra Baja Edad Media¹⁵⁶?

Es imprescindible no olvidar el medio histórico y geográfico que en última instancia hace posible la construcción de los edificios que ahora abordamos. Ello tal vez pueda explicar que la burgalesa Capilla del Condestable se encuentre en la Corona de Castilla, al igual que las capillas funerarias mencionadas, u otras como las abiertas en la cabecera de la catedral toledana (la del Cardenal Gil de Albornoz y la de don Álvaro de Luna) o la de los Vélez en la de Murcia, etc., y que no las hallemos en otros lugares de Europa¹⁵⁷.

No debemos olvidar la importancia que tenían en la Castilla bajomedieval las órdenes militares, lo que sin duda influyó a que el recuerdo del Santo Sepulcro siempre estuviese vivo en la mentalidad de la época. Su imagen, perfectamente fijada, podía ser fácilmente materializada gracias a la existencia de la tradición arquitectónica martirial del planta centralizada, continuada y revivida en España de la mano de Al-Andalus. Muchos de los grandes hombres castellanos, de estado laico, pertenecían a alguna de las órdenes militares presentes en la Península, por ello no es difícil suponer que los maestros de la Orden de Santiago enterrados en sus *qubbas* del monasterio de Tentudía, o que don Álvaro de Luna, maestro de la misma orden militar, al erigir su capilla en la Catedral de Toledo, no tuvieran también entre sus objetivos, rememorar y emular al Santo Sepulcro.

La magnificencia de la capilla de los Velasco en la girola de la Catedral de Burgos, la convertiría en un nuevo hito arquitectónico a emular a lo largo del siglo XVI, como lo demuestran las grandes capillas funerarias que se erigieron en tierras burgalesas¹⁵⁸.

NOTAS

¹ Este epígrafe toma su denominación del trabajo de I.G. BANGO TORVISO, “El particularismo hispánico del Ordo Gotorum y su pervivencia en la España altomedieval”, *Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico*, Madrid 1989, pp. 9-12.

² H.SCHLUNK, “Arte Visigodo, Arte Asturiano”, *Ars Hispaniae*, vol. 2, Madrid 1947, pp. 332-335. El autor, al estudiar la Cámara Santa de Oviedo, la pone en relación con la solución de San Antolín de Palencia, considerando que en origen tenía dos naves superpuestas, y nombra los *martyria* cristianos tardoantiguos, hablando del referido de Marusinac y de la capilla de Pecs. Cita igualmente el mausoleo de La Alberca, reconstruido por MERGELINA. Por último, recuerda que la tipología de capilla longitudinal de dos pisos también existía en el mundo carolingio. P. DE PALOL (*Arqueología cristiana de la España romana, siglos IV-VI*, Valladolid 1967, pp. 106-116) también estudia la solución de la Cámara Santa.

El modelo de los dos pisos superpuestos se seguirá repitiendo a lo largo de la Edad Media, y siempre nos hallamos ante la constante de ubicar la sala sepulcral en el piso bajo y el oratorio en el alto (A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 vols., París 1946, vol. I, pp. 93-94). Similar tradición se contempla en mausoleos musulmanes, aunque la fórmula resulte atípica, de la zona de Anatolia (R. HILLENBRAND, *Islamic Architecture*, New York 1994, pp. 306-309).

³ Debemos recordar que existieron otras tipologías arquitectónicas para similar función martirial, tal como estudio ANDRÉ GRABAR (1946, op. cit.), al mostrarnos *martyria* de planta cuadrada, de planta rectangular, cruciformes con multitud de variantes, estructuras triconques, poligonales, infinidad de esquemas mixtos etc.

⁴ Sobre la construcción de la capilla, así como el estudio de su tipología, véase el importante trabajo de I.HACKER-SÜCK (“La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du moyen age en France”, *Cahiers Archeologiques*, XIII, (1962), pp. 217-257), en el que se estudia la fundación de San Luis dentro del contexto de las capillas palatinas de la Francia medieval, así como sus precedentes y los ejemplos posteriores que la imitan en

- Europa hasta el siglo XVI. Este artículo es la síntesis de la tesis doctoral del autor realizada bajo la dirección de André GRABAR. C. BILLOT ("Les Saintes-Chapelles (XIII-XIV S.). Approche comparée de fondations dynastiques", *Revue d'histoire de l'Église de France*, T.LXXIII, (1987), n.º 191, pp. 229-248; "Le message spirituel et politique de la Sainte-Chapelle de Paris", *Revue Mabillon*, T.LXIII, (1991) pp. 119-141, *Les Saintes-Chapelles royales et princières*, París 1998.) retoma el tema desde un punto de vista más simbólico, atendiendo a la relación de las Santas Capillas en su conjunto con la estrategia político espiritual de la monarquía.
- ⁵ I.G.BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico*, Madrid 1989, pp. 38-43.
- ⁶ A. GRABAR, *Martyrium...*, op. cit., R. KRAUTHEIMER ("Introduction to an «Iconography of Mediaeval architecture»", *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, V, (1942), pp. 1-33.
- ⁷ M. JANNET Y CH. SAPIN (eds), *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, Dijon 1996.
- ⁸ Es casi infinita la bibliografía que podríamos citar sobre tan amplio marco cronológico y geográfico. Junto a los clásicos trabajos de R.KRAUTHEIMER ("Introduction to an «Iconography of Mediaeval architecture»", op. cit.) o A.GRABAR (*Martyrium...*, op. cit), queremos recordar el interesantísimo trabajo de G.CANTINO ("Les edífices a rotonde de l'antiquité tardive: quelques remarques", *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, M. JANNET Y CH.SAPIN eds., Dijon 1996, pp. 203-221) dedicado a la arquitectura centralizada de la Antigüedad tardía, y del que hay que destacar sus matizaciones al trabajo de R. KRAUTHEIMER. Muy interesante es el artículo de C. MANGO ("Constantine's mausoleum and the translation of relics", *Byzantinische Zeitschrift*, Vol. 83/1, (1990), pp. 51-62) dedicado al estudio de la iglesia funeraria de Constantino de los Santos Apóstoles de Constantinopla, donde también trata la arquitectura del momento. Es fundamental el trabajo de C. HEITZ (*La France pré-romane. Archeologie et architecture religieuse du haut Moyen Age (IV siècle - an mille)*, París 1987) dedicado a la Francia prerrománica en el que entre otros muchos edificios estudia los baptisterios de la Provenza (Frejús, Aix-en-Provence etc), o la rotonda mariana de la Daurade de Tolouse. Respecto al norte de África deben señalarse las termas antonianas de Cartago, Timgad, Cherchell o Dougga, y mausoleos como la rotonda subterránea de Cartago, de Medracen en la Argelia oriental al sur de Cirta, de Blad Guitoun o la tumba real de Cherchell; edificios estudiados en el libro de A. LEZINE (*Architecture Romaine d'Afrique. Recherches et mises au point*, Publications de l'université de Tunis, 1^{re} Serie: Archeologie, Histoire, n.º IX, Presses universitaires de France, Tunis 1961) dedicado a la arquitectura romana de Túnez y en el de M. KADDACHE (*L'Algerie dans l'antiquité*, Madrid 1972) centrado en la Argelia antigua. Para el caso hispano es obligado recordar ejemplos como los mausoleos de Centcelles, Vegas de Puelanueva, baptisterio de Aljezares, etc., y consultar para todo este período el importante trabajo de P. DE PALOL, *La arqueología cristiana de la España Romana, siglos IV-VI*, op. cit. Tampoco olvidamos el gran trabajo de autores de la importancia de R. PUERTAS TRICAS, H. SCHLUNK, T. HAUSCHILD o J. FONTAINE entre otros.
- ⁹ Sobre el impacto que tuvo la capilla palatina de Carlo Magno véase el artículo de W.E. KLEIMBAUER ("Charlemagne's Palace Chapel at Aachen and its copies", *Gesta*, IV, (1965) pp. 1-11), en el que aborda el estudio de las diferentes copias de la capilla imperial, y los trabajos de C. HEITZ ("D'Aix-la-Chapelle à Saint-Benigne de dijón, Rotondes Mariales Carolingiennes et ottoniennes", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixá*, XXV, (1994), pp. 5-11) o de I.G.BANGO TORVISO (*El prerrománico en Europa*, Madrid 1989, pp. 64-70).
- ¹⁰ Se trataba de una gran estructura circular, de 18 m. de diámetro, que se articulaba en tres pisos, en los que se hacía uso de grandes columnas. En la actualidad sólo queda el cuerpo inferior. Aunque no se puede decir que copie literalmente el gran Pantéon de Adriano (s.II), las relaciones entre ambas construcciones son mucho más que casuales. Estructuralmente junto a la planta centralizada se utilizó una cúpula que dejaba su parte central horadada a cielo abierto y a las inclemencias del tiempo, lo cual no puede ser considerado como una característica del momento.
- ¹¹ W.SCHLINK, "La Rotonde de Guillaume", *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, M.Jannet y Ch. Sapin eds., Dijon, *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, Monique Jannet y Christian Sapin -eds-., Dijon 1996, pp. 35-38.
- ¹² Entre otros ejemplos podemos recordar los diferentes templos centralizados que bajo el recuerdo del Santo Sepulcro encontramos edificándose en el siglo XI en Lanleff cerca de Caén, o en el XII en Cambridge, Pisa, Northampton, o en San Estefano de Bolonia. La tradición continuaba e igualmente los baptisterios serán los otros testigos monumentales de la misma tipología.
- ¹³ C.HEITZ, *La France pré-romane...*, op. cit. pp. 214-223, y "Le modele du Saint-Sepulcre", *Guillaume de Volpiano et l'architecture des rotondes*, Monique Jannet y Christian Sapin eds., Dijon 1996, p. 235; Véase también A.BONNERY, "Les Sanctuaires associés de Marie et de Michel", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixá*, XXVIII, (1997), p. 14.
- ¹⁴ Véase el estudio monográfico de J. VIGUÉ (*Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*, Barcelona 1975) en el que estudia multitud de ejemplos: Pobra de Lillet, Llussà, San Pedro de Cervera, etc.
- ¹⁵ Se puede encontrar un amplio repertorio sobre teorías, técnicas, ejemplos etc. referidos al tema de la cúpula, en: K.LEHMANN, "The Dome of Heaven", *The Art Bulletin*, XXVII, (1945), pp. 1-27; E.B.SMITH, *The Dome*, Princeton, 1951; L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, París, 1954; M. RUMPLER, *La Coupole dans l'architecture Byzantine et Musulmane*, Strasbourg, 1956; D.JONES Y G.MICHELL, "Squinches and pendentives: Problems and definitions", *Art and Archaeology Research Papers*, (1972), pp. 9-25; R.BESENVAL, *Technologie de la voûte dans l'Orient Ancien*, París, 1984, 2 vols.
- ¹⁶ Sobre el término "qubba" consúltese: B. PAVÓN MALDONADO, "La qubba del Islam occidental", *Estudios sobre la Alhambra. Anejo II de Cuadernos de la Alhambra*, Granada 1977, pp. 211-219; Id., "Qubba y alcoba: síntesis y conclusión", *Revista de Filología española*, (1980), pp. 333-344; Id., "En torno a la Qubba real en la arquitectura hispano-musulmana", *Actas de las jornadas de cultura árabe e islámica*, 1978, Madrid 1981, pp. 247-262; R.MANZANO MARTOS, *La Qubba, aula regia en la España Musulmana*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos leído en el acto de su recepción pública el día 6 de marzo de 1994 y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- ¹⁷ O. GRABAR ("The earliest islamic commemorative structures, notes and documents", *Ars Orientalis*, Vol. VI, (1966) pp. 7-46), nos recuerda más de cien "estructuras conmemorativas", utilizando su propia terminología, erigidas entre el siglo VII y el XII. Cada uno de los edificios es tratado monográficamente por Grabar, con ficha bibliográfica incluida.
- ¹⁸ Véase sobre este tema de las salas palatinas cupuladas, con especial protagonismo en alzado, el interesante trabajo monográfico de J.M. BLOOM, "The Qubbat al-Khadra' and the iconography of height in Early Islamic Architecture", *Ars Orientalis*, vol. 23, (1993) pp. 135-141.
- ¹⁹ A.ALMAGRO GORBEA, Restauración del Alcázar Omeya de Ammán (Jordania), *Loggia*, n.º 11, (2001), pp. 44-59.

- ²⁰ Sobre la Cúpula de la Roca véase especialmente K.A.C. CRESWELL, *The Origin of the Plan of The Dome of The Rock*, British School of Archaeology in Jerusalem Supplementary Papers 2, London 1924; *Early muslim architecture*, 2 vols., Oxford 1932 (vol. I, pp. 42-94), y O.GRABAR, "The Umayyad Dome of The Rock in Jerusalem", *Ars Orientalis*, III, (1959), pp. 33-62; "The meaning of the Dome of the Rock in Jerusalem", *Studies in Arab History: the Antonius Lectures 1978-1987*, Londres, 1990, pp. 151-164.
- ²¹ CRESWELL (*The origin of the plan...*, op. cit.) paso a paso, llega a la solución de la Cúpula de la Roca, estudiando una serie de ejemplos tardorromanos muy cercanos a Jerusalén. Frente al nacimiento de algo nuevo, nos hallamos ante la culminación de toda una rica tradición, que incluiría al Panteón de Roma, al mausoleo de Diocleciano en su palacio de Spalato, al Octógono Dorado de Antioquía, la arquitectura constantiniana del siglo IV o la catedral de Bosra de la primera parte del siglo VI.
- ²² No se conservan monumentos funerarios de los primeros tiempos del Islam en el país del Nilo, pudiéndose fijar su proliferación bajo los fatimíes (ss. X-XII). Recuérdese por ejemplo el gran conjunto (más de cuarenta) de mausoleos del siglo XI erigidos en Aswan, a los guerreros de la fe, muertos en la guerra santa o *jihad*, los mausoleos de la misma cronología de Sab'a Banat a las afueras del El Cairo, los mausoleos fatimíes del gran cementerio caiota de Qarafa al-Kubra, o en el interior de los palacios, caso de la *turbah al-Za'faram* del siglo X, (C. WILLIAMS, "The cult of 'Alid saints in the Fatimid monuments of Cairo. Part II: The Mausolea", *Muqarnas*, III, (1985), pp. 39-60; CH.KESSLER, "Funerary architecture within the city", *Colloque y ternational sur l'histoire du Caire, 27mars-5avril 1969*, Leibniz 1972, pp. 257-267).
- ²³ CH.KESSLER, "Funerary architecture ...", op. cit., p. 258.
- ²⁴ COMMANDANT CAUVET 'sic', "Les marabouts. Petits monuments funéraires et votifs du Nord de l'Afrique", *Revue Africaine*, 64, (1923), pp. 274-329, 448-522). C.Cauvet, criticaba el uso del término "qubba", ya que éste sistemáticamente se ponía en relación con la palabra cúpula, la cual no tiene por qué aparecer siempre en estos edificios. Finalmente, la termina utilizando, como hacemos todos casi siempre, para definir edificios centralizados.
- ²⁵ Sobre esta necrópolis y sus diferentes edificios tenemos el clásico, y muy completo, trabajo de H.BASSET Y E.LÉVI-PROVENÇAL ("Chella. Une nécropole mérinide", *Hesperis*, T.II, (1922), pp. 1-92, 255-316, 385-422.)
- ²⁶ H.BASSET Y E. LÉVI-PROVENÇAL, "Chella...", op. cit., pp. 20-21. Ambos autores nos explican quiénes eran los que estaban enterrados en esta colina de las afueras de la ciudad vieja de Fez.
- ²⁷ G.ROUSSEAU, *Le mausolée des Princes Sa'diens a Marrakech*, 2vols., París 1925, y G.DEVERDUN, "L'Age des tombeaux Saadiens de Marrakech, d'après des documents nouveaux", *Hesperis*, XL, (1953), pp. 557-561.
- ²⁸ Sobre este edificio véase el trabajo de B.MASLOW, "La Qubba Barūdiyyīn à Marrākush", *Al-Andalus*, XIII, (1948), pp. 180-181, y sobre todo la completa monografía de J.MEUNIE, H.TERRASSE Y G.DEVERDUN, *Nouvelles recherches archéologiques a Marrakesch*, Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines, T.LXII, París 1957.
- ²⁹ M.^a J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid 1988, (2.^a edic. aumentada; 1981, 1.^a edic.); pp. 141-145.
- ³⁰ L. TORRES BALBAS, "Rábitas hispanomusulmanas", *Al-Andalus*, XIII, (1948), pp. 475-491.
- ³¹ E.LÉVI-PROVENÇAL, "Le voyage d'Ibn Battuta dans le royaume de Grenade (1350)", *Mélanges William Marçais*, París 1950, pp. 205-224.
- ³² *Ibid.* p. 216. Ibn Battuta estuvo visitando varias *zāwiyas* del sultanato en compañía de importantes personajes.
- ³³ Apud.E. DE SANTIAGO SIMÓN, *El polígrafo granadino Ibn Al-Jatib y el Sufismo. Aportaciones para su estudio*, Granada 1983, pp. 33, nota 53.
- ³⁴ C.VILLANUEVA RICO, "Rábitas granadinas", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. XIII, (1954), pp. 79-86.
- ³⁵ De aproximadamente 10 m. de lado externo, y de 8'20m. de lado interno (M. MARTÍN GARCÍA, "Un morabito granadino: La ermita de San Sebastián", *Cuadernos de la Alhambra*, vol. XIII, (1997), pp. 129-159)
- ³⁶ Véase la exhaustiva planimetría de este edificio realizada por Antonio Almagro en R. LÓPEZ GUZMÁN (coord), *Arquitectura en Al-Andalus. Documentos para el siglo XXI*, Barcelona 1996, pp. 252-253.
- ³⁷ M.MARTÍN GARCÍA, "Un morabito...", op. cit., p. 130.
- ³⁸ L. TORRES BALBÁS, "Rábitas hispanomusulmanas", op. cit., pp. 491 y 476; M. GÓMEZ MORENO "Granada en el siglo XIII", *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2, (1966), pp. 17-18.
- ³⁹ L.TORRES BALBÁS, "Cementerios hispanomusulmanes", *Al-Andalus*, (1957), XXII, pp. 189-192. Torres Balbás recuerda como los reyes daban licencia para tomar material de los cementerios musulmanes para su posterior utilización en la construcción de iglesias, conventos, muros...
- ⁴⁰ En las próximas líneas seguiremos los datos recopilados por H. PÉRÈS (*Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Traducción de M. GARCÍA ARENAL. Madrid 1990, (2.^a ed.española; 1937 1.^a ed.francesa) y M.^a J. RUBIERA (*La arquitectura en la literatura...*, op. cit.). H. Pérès en su clásico trabajo dedicado a la poesía andaluza del siglo XI, dedica parte del estudio a las noticias referidas a los palacios y lugares de recreo (pp. 125 y ss), mientras que M.^a J. Rubiera realiza una aproximación global a la Literatura Árabe desde el punto de vista de la arquitectura.
- ⁴¹ M.^a J. RUBIERA, *La arquitectura...*, op. cit., p. 121.
- ⁴² Cfr. H. PÉRÈS, *Esplendor de Al-Andalus...*, op. cit., p. 130
- ⁴³ Cfr. M.^a J. RUBIERA, *La arquitectura...*, op. cit., p. 62.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.
- ⁴⁵ Cf. H. PÉRÈS, *Esplendor de Al-Andalus...*, op. cit., pp. 141 y 143-144.
- ⁴⁶ R. MANZANO MARTOS, *La Qubba, aula regia en la España Musulmana...*, op. cit., p. 34.
- ⁴⁷ J. GUERRERO LOVILLO (*Al-Qasr al-Mubarak, el Alcázar de la bencición. Discurso de recepción leído el día 19 de Noviembre de 1970 en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y contestación del Presidente Excmo. Sr. Dr. D. José Hernández Díaz*, Sevilla 1974) defendió tal posibilidad en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Hipótesis que vendría a confirmarse por R. MANZANO MARTOS (*La Qubba, aula regia en la España Musulmana. Discurso del académico electo Exmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos leído en el acto de su recepción pública el día 6 de marzo de 1994 y contestación del Exmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia*,

- Madrid 1994, pp. 34-37). La disposición de los restos encontrados por el arqueólogo M.Á. TABALES RODRÍGUEZ, en 1998, bajo el suelo del patio de la Montería con motivo de los trabajos de solado llevados allí a cabo, con orientaciones diferentes a las de los muros del Salón de Embajadores, parece contradecir la hipótesis anterior (M.Á. TABALES, "Investigaciones arqueológicas en el Alcázar de Sevilla", *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 1, mayo, (2000), pp. 13-45.)
- 48 H. PÉRÈS, *Esplendor de Al-Andalus...*, op. cit., p. 148.
- 49 Cf. *Ibid.* p. 154.
- 50 *Ibid.*, p. 156.
- 51 *Ibid.*, p. 157.
- 52 Cf. M.ª J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura...*, op. cit., p. 146.
- 53 *Ibid.*, pp. 144-145.
- 54 S. CALVO CAPILLA tiene en prensa en la redacción de la revista *Madrid Mitteilungen* el artículo "La Capilla de Belén del Convento de Santa Fe de Toledo", en el que aborda además el contexto arquitectónico del momento en el que se ubica esta *qubba*. Agradecemos a la autora las numerosas e interesantes sugerencias que nos ha facilitado. Se trata de una pequeña *qubba* octogonal de ladrillo, inscrita en un cuadrado, del siglo XI y perteneciente al palacio taifa de al-Ma'mún. Sus muros se articulan mediante series de tres arcos de herradura, visibles en parte desde el exterior. Se cubre con una cúpula ochavada de ocho nervios entrecruzados.
- 55 El trabajo más serio sobre este interesante oratorio almohade se debe a A. JIMÉNEZ MARTÍN, "Arquitectura gaditana de época alfonsí", *Cádiz en el siglo XIII*, Cádiz, 1983, pp. 135-159. Construido a finales del siglo XII, constituye uno de los oratorios mejor conservados del periodo almohade en la Península. Su sala de oración, de grandes dimensiones, presenta planta cuadrada, que se convierte en octogonal mediante unos grandes arcos apuntados que se encuentran en sus cuatro esquinas. Se cubre con una bóveda de ocho paños, en cuyo centro se encuentra un lucernario de cronología tardía. Otras construcciones musulmanas, como la torre de la Calahorra de Gibraltar, construida, según L. TORRES BALBÁS ("Gibraltar, llave y guarda del reino de España", *Al-Andalus*, vol. VII, (1942), pp. 168-216), a mediados del siglo XIV, conserva en su interior una sala muy interesante que destaca sobre las demás. Es de planta cuadrada y se cubre con una cúpula de ocho paños sobre trompas de semibóvedas de arista, dejando en el centro un espacio circular donde se cruzan nuevamente una serie de nervios que crean una estrella de ocho puntas. Tras la conquista de Gibraltar en el siglo XV, dicho espacio parece que fue convertido en capilla. ¿Sería anteriormente el oratorio musulmán, repitiéndose dos siglos más tarde el mismo proceso que sucedió en Jerez?
- 56 Cf. H. PÉRÈS, *El esplendor de al-Andalus...*, op. cit., pp. 134-135. De este edificio nos escribe el poeta: "El cielo de este pabellón era de estalactitas teñidas de oro y lapislázuli, y con estos mismos materiales se habían formado los zócalos que cubrían los tabiques y las (diferentes) oquedades". Este jardín también era famoso por que allí se hallaban las tumbas de dos grandes amigos.
- 57 H. PÉRÈS, *El esplendor de al-Andalus...*, op. cit., p. 148; M.ª Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura...*, op. cit., p. 137.
- 58 H. PÉRÈS, *El esplendor de al-Andalus...*, op. cit., p. 158.
- 59 *Ibid.*, p. 155; y M.ª J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura...*, op. cit., pp. 88-89.
- 60 M.ª J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura...*, op. cit., pp. 89-90.
- 61 JOAQUINA EGUARAS IBÁÑEZ (edit. y traduc.), 1988, p. 273; también citado por M.ª J. RUBIERA, pp. 80-81.
- 62 Sobre este palacio y su *qubba* véase principalmente F. DE AMORES CARREDANO y M. VERA REINA, "Al-Buhayra / Huerta del Rey", *El último siglo de la Sevilla Islámica 1147-1248*, M. VALOR PIECHOTTA (Coord.), Exposición Real Alcázar de Sevilla, 5 diciembre 95 -14 enero 96, Sevilla 1995, pp. 135-143; F. COLLANTES DE TERÁN y J. ZOZAYA, "Excavaciones en el palacio almohade de la Buhaira (Sevilla)", *Noticiario Arqueológico Hispánico*, Arqueología I, (1972) pp. 221-259, L. TORRES BALBÁS, "Notas sobre Sevilla en la época musulmana: los baños, las casas, los alcázares de la Buhayra", *Al-Andalus*, vol. X, (1945), pp. 177-196, en especial pp. 189-196; y R. MANZANO MARTOS, "El Alcázar de Sevilla: los palacios almohades", *El último siglo de la Sevilla Islámica 1147-1248*, M. VALOR PIECHOTTA (Coord.), Exposición Real Alcázar de Sevilla, 5 diciembre 95 -14 enero 96, Sevilla 1995, p. 102.
- 63 Sobre los ejemplos nazaríes es obligado consultar la numerosa bibliografía de A. ORIHUELA UZAL, de la que también hay que destacar la rica documentación gráfica que siempre presenta: "Los inicios de la arquitectura residencial nazarí", *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII*, (J. NAVARRO PALAZÓN, coord.), Barcelona 1995, pp. 225-240; *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona 1996.
- 64 Este ejemplo es de capital importancia, pues gracias a su buen estado de conservación constituye una magnífica muestra de pabellón aislado dentro de un jardín. Esperamos que pueda realizarse la propuesta de recuperación de este ámbito, tal como la defienden los arquitectos A. ALMAGRO GORBEA y A. ORIHUELA UZAL, sin duda los máximos conocedores de este edificio, ya que es posible recuperar una magnífico ámbito nazarí (edificio y jardín): A. ALMAGRO y A. ORIHUELA, "El Cuarto Real de Santo Domingo de Granada", *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII*, Barcelona, 1995, pp. 241-254; Id., "Propuesta de intervención en el Cuarto Real de Santo Domingo (Granada)", *Loggia*, n.º 4, (1999), pp. 22-29.
- 65 Sobre este monasterio burgalés véase principalmente: A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey*, Burgos, 1907, 2 vols; J.C. VALLE PÉREZ, "Significación de la iglesia en el panorama de la arquitectura de la Orden del Císter", *Reales Sitios*, n.º 105, (1990), pp. 49-56; y M. POZA y E. CARRERO, "Santa María la Real de las Huelgas", *Monjes y monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León*, (I.G. BANGO TORVISO, coord.), Madrid, 1998, pp. 496-498.
- 66 En estos momentos nos encontramos elaborando un trabajo sobre estos oratorios y sus yeserías. Entre otras conclusiones a las que estamos llegando, debemos destacar que estas capillas debieron ser construidas como muy pronto en la segunda mitad del siglo XIII. En multitud de ocasiones se ha hablado de una cronología muy anterior, e incluso se ha llegado a defender que la Capilla de la Asunción de las Huelgas pudiera haber sido construida a finales del siglo XII por la similitud de sus yeserías con las almohades conservadas en el Santuario de Tinmál. Al igual que Alfonso Jiménez ponemos muy en duda la cronología que continuamente se da al conjunto marroquí, y no nos parece acertado utilizar dichas yeserías como punto de referencia.
- 67 Son muchas las interpretaciones que se han dado sobre el origen y funcionalidad de este oratorio. Al igual que M.ª C. MUÑOZ PÁRRAGA (*Monasterios de monjas cistercienses*, Cuadernos de Arte Español, n.º 65, Madrid 1992, p. 22) consideramos que ocupa la cabecera de la primera iglesia monástica. Sobre esta construcción es obligado acudir al trabajo de L. TORRES BALBÁS, "Las yeserías descubiertas recientemente en las

- Huelgas de Burgos", *Al-Andalus*, vol. VIII, (1943), pp. 209-254; además de estudiarla monográficamente, hace una interesantísima introducción del resto del monasterio, de sus yaserías y arquitecturas, así como del complejo problema de las cronologías de las diferentes partes del monasterio. Véase también: A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *El Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos...*, op. cit., vol. I, p. 163; Isidro Bango, "El ámbito de la muerte", op. cit., p. 327; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*, Santiago de Compostela 1993 (Tesis -microfilmada-), pp. 104-116; Id., "El 'cementerio real' de Alfonso VIII en Las Huelgas de Burgos", *Semata*, vol. 10, (1998), pp. 77-109; M.^a T. PÉREZ HIGUERA, "El primer mudéjar castellano: casas y palacios", J. NAVARRO PALAZÓN (edit.) *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII-XIII*, Barcelona, 1995, pp. 303-311; M.^a T. LÓPEZ DE GUEREÑO, "Las dependencias extraclaustrales", *Monjes y monasterios. El Císter en Castilla y León*, I.G. BANGO (coord.), Madrid 1998, pp. 282-283;
- ⁶⁸ Más elevadas las laterales que la central, este vestíbulo sería un reflejo de la estructura que según nuestra hipótesis habrían en el inicio de la ampliación de Al-Hakam II de la Mezquita de Córdoba: J. C. RUIZ SOUZA, "La fachada luminosa de Al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Hipótesis para el debate", *Madridrer Mitteilungen*, 42, (2001), pp. 432-445.
- ⁶⁹ Volveremos a este ejemplo en el próximo apartado.
- ⁷⁰ R. CÓMEZ RAMOS, *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla 1993.
- ⁷¹ Por ejemplo G.A. PUGANCHEKOVA, "Little known monuments of the Balkh area", *A.A.R.P. (Art and Archaeology Research Papers)*, June, n.º 13, (1978) pp. 31-40, realiza un sistemático estudio de este tipo de edificios, levantados entre los siglos XI y XVIII en la zona del Cáucaso. Esquemas similares se ven en otras regiones del mundo islámico.
- ⁷² Sobre las inscripciones interiores modernas del la capilla véase: A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *El Real Monasterio de las Huelgas...*, op. cit., vol. II, p. 277.
- ⁷³ Sobre las cúpulas de mocárabes y su sentido religioso véase: J.C. Ruiz Souza, "La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII, (2000), pp. 9-24.
- ⁷⁴ M.^a T. LÓPEZ DE GUEREÑO, "Las dependencias extraclaustrales", op. cit., pp. 276, nota 17.
- ⁷⁵ Hoy se accede a dicha capilla a través de una puerta reutilizada, seguramente perteneciente a alguna de las entradas que tuvo la nave que la precedió. Al encastrarse en el muro occidental del oratorio tuvo que destruirse su puerta original hispanomusulmana, cuyos restos de yeso aparecen decorando la puerta actual. En el interior de su rosca todavía puede apreciarse el inicio de un paño calado de sebqa no conservado.
- ⁷⁶ M.^a T. LÓPEZ DE GUEREÑO, ("Las dependencias extraclaustrales", op. cit., pp. 266-267, y 276), al tratar el tema del palacio real de este monasterio nos recuerda las distintas teorías existentes al respecto.
- ⁷⁷ Capítulo CXXI. Edic. de D. CATALÁN, vol. I, p. 509.
- ⁷⁸ A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *El Real Monasterio de las Huelgas...*, op. cit., vol. I, p. 247.
- ⁷⁹ En la Corona de Aragón sólo el monasterio cisterciense de Poblet podría relacionarse, por su importancia y vinculación con la corona aragonesa, con el de las Huelgas Reales de Burgos. En él, además de enterrarse la familia real, existía un palacio del que todavía perduran estancias palatinas. Casualmente se ubican en la zona occidental del recinto monástico, próximo a la zona de conversos del claustro reglar, al igual que en el caso burgalés.
- ⁸⁰ Véase una exhaustiva descripción en J. M. AZCARATE RÍSTORI, "La Capilla de Santiago en las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios*, n.º 28, vol. VIII, (1971), pp. 49-52.
- ⁸¹ Sobre la funcionalidad de la Capilla de Santiago parece no haber duda. Su advocación al Apóstol, cuya representación escultórica articulada aún se conserva en el monasterio, ha hecho que se interprete este lugar como el oratorio donde se celebraban las ceremonias de armar caballero al rey, el cual recibía el espaldarazo del propio patrón hispano: el apóstol Santiago, J. M. AZCARATE RÍSTORI, "La Capilla de Santiago...", op. cit., p. 50.
- ⁸² Aunque se trata de un espacio menos claro en su función, también podríamos hablar de una estructura en "L", en la que una nave se remata por una estancia centralizada cupulada más elevada que aquella, en el Castillo de "La Suda" de Lérida, estudiado por F. ESPAÑOL I BERTRÁN, "Planos y perfiles del cuartel del castillo de "La Suda" de Lérida", *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 232-235.
- ⁸³ L. TORRES BALBAS, "Rábitas hispanomusulmanas", op. cit., pp. 476, 481 y ss.
- ⁸⁴ Sobre las capillas reales funerarias bajomedievales de Castilla véase: J. C. RUIZ SOUZA, "Las Capillas Reales catedrales bajomedievales de Sevilla, Toledo y Córdoba", *II Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las Catedrales de España, 6-7 de Noviembre de 1998*, s/p, Madrid 1998; "La Capilla Real de Córdoba. Nuevas consideraciones para su estudio y su posible relación con la Capilla Real de Sancho IV en la Catedral de Toledo", *¿Dejar a los muertos enterrar a sus muertos? El difunto entre el aquí y el más allá en España y en Francia (ss.XI-XV). 9-10 de diciembre de 1999*, Casa de Velázquez-Universidad Autónoma de Madrid, I. G. BANGO Y X. DECTOT (eds), en prensa.
- ⁸⁵ Sobre el proceso de creación de capillas funerarias junto al presbiterio véase: I.G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, (1992), pp. 93-132, esp. pp. 124 y ss.
- ⁸⁶ Sobre estas capillas véase el trabajo monográfico de J.C. VALLE PÉREZ, "La capilla de San Andrés, en el monasterio de Oseira y las capillas funerarias en la arquitectura cisterciense en Galicia", *Monacato galego. Sesquicentenario de San Bieito. Actas do Primeiro Coloquio. Ourense*, en *Boletín Auriense*, Anexo 6 (1986), pp. 83-119.
- ⁸⁷ V. SERRANO OVIN ("La iglesia del Real Convento de San Pablo, Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 95, (1975), pp. 99-104) habla de "una rauda musulmana". M.^a A. JORDANO BARBUDO, (*Arquitectura medieval cristiana en Córdoba. Desde la Reconquista al inicio del Renacimiento*, Córdoba 1996, p. 151) fecha la capilla entre la segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII. Ambos trabajos recuerdan los diferentes estudios que se han encargado de este espacio.
- ⁸⁸ M.^a A. JORDANO BARBUDO, *Arquitectura medieval cristiana*, op. cit., pp. 60-64.
- ⁸⁹ Aunque conocida como capilla de los Vargas, por el testamento de 1420 del camarero del rey Enrique III, Alfonso Díaz de Vargas, por el que encarga una serie de misas, anteriormente era conocida como capilla de San Zoilo (M.^a A. JORDANO BARBUDO, *Arquitectura medieval cristiana*, op. cit., p. 37).
- ⁹⁰ D. ANGULO, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla. 1932, pp. 107-108.
- ⁹¹ L. TORRES BALBÁS, "Las torres de El Carpio (Córdoba) y de Porcuna (Jaén)", *Al-Andalus*, vol. XVII, (1952), pp. 200-213.
- ⁹² M.^a ÁNGELES JORDANO BARBUDO, *Arquitectura medieval cristiana*, op. cit., pp. 37-38.

- ⁹³ L. TORRES BALBÁS (*Arte Hispanoalmohade, Arte Nazarí o Granadino y Arte Mudéjar*, Ars Hispaniae, Vol. IV, Madrid *Arte Hispanoalmohade, Arte Nazarí o Granadino y Arte Mudéjar*, Ars Hispaniae, Vol. IV, Madrid 1949, p. 288) la sitúa en la primera mitad del siglo XIV. V. SERRANO OVÍN ("La iglesia parroquial de San Miguel, en Córdoba", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 90, (1970), p. 92), prefiere una cronología más tardía, ya que el templo estaría aún en construcción en 1320. No debe ello extrañarnos, pues en ocasiones las capillas funerarias, al contar con un patronazgo privado, se terminaban antes que las propias iglesias donde éstas se ubican, como de hecho sucedió en el convento de Santa Clara de Tordesillas, donde la capilla de los Saldaña, se adelanta en varios años a la construcción de la iglesia (J. C. RUIZ SOUZA, "La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio", *Reales Sitios*, n.º 140, (1999), pp. 2-13).
- ⁹⁴ Llama en ella la atención el decorativismo de sus arcos de herradura, de sus comentadas trompas, así como de las columnillas y capiteles, etc. Conserva, en su interior tres lucillos, uno en el muro oriental, donde se ubicaría el altar, y otros dos en el meridional con claro sentido funerario.
- ⁹⁵ P. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS ("El monasterio de Tentudía, vicaría de la Orden Militar de Santiago", *El arte y las órdenes militares*, Cáceres, 1985, pp. 169-186) ha realizado el trabajo monográfico más importante sobre este monasterio de la sierra de Badajoz.
- ⁹⁶ Los muros interiores de ambos oratorios se articulan mediante arcos de ladrillo. En la capilla de los Maestres, cinco son de perfil apuntado y dos de herradura tumbada en su muro oriental, mientras que en la otra se abren seis arcosolios muy elevados de medio punto, tres en el flanco meridional y tres cegados e interrumpidos por el actual acceso a la iglesia, en el lado opuesto. Debemos llamar la atención sobre el acceso a estas dos capillas, pues en origen se practicaba por un pequeño arco; en obras posteriores se realizaron los grandes de medio punto que hoy vemos; es decir, existió la intención clara de que estas *qubbas* funerarias estuvieran muy aisladas respecto al resto del edificio, cualidad que suele ser normal en otros muchos ejemplos, como tendremos ocasión de ver en la comarca del Aljarafe sevillano.
- ⁹⁷ El primero entre el período de 1359 y 1380, y el segundo entre 1371 y 1382. En esta capilla también está enterrado el camarero de Enrique II, García Hernández.
- ⁹⁸ Conocida bajo la advocación de Santiago hasta 1511, año en el que es el comendador Juan Zapata.
- ⁹⁹ Por ejemplo se ve dicha decoración en la *qubba* de la torre del homenaje del castillo de Alcalá de Guadaira, y en la Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas, en relieve, o en otros ejemplos sevillanos.
- ¹⁰⁰ Respecto a los ejemplos cordobeses conservados en las iglesias de San Pablo y Santa Marina véase M.ª A. JORDANO, *Arquitectura medieval cristiana...*, op. cit., pp. 65-70, 114-115, 151. Para los numerosos ejemplos de *qubbas* conservadas en Sevilla y Huelva (ss. XIII-XV), sigue siendo obligado el trabajo de D. ANGULO (*Arquitectura mudéjar sevillana...*, op. cit.): capillas en las iglesias sevillanas de San Andrés, San Juan de la Palma, San Pablo, Santa Catalina, San Pedro, San Lorenzo, San Isidoro, San Gil, San Martín, Omnium Sanctorum, la de la Pastora en Santa Marina etc. En la parroquia de Villalba del Alcor tenemos la capilla que se ubica junto a la mayor, y otra en la cabecera de la iglesia de San Pedro de Huelva, etc. Especial mención merecen las *qubbas* funerarias del Santísimo Sacramento y de la Piedad conservadas en la iglesia de Santa Marina de Sevilla. Sobre esta parroquia y todas sus capillas véase el trabajo monográfico de R. CÓMEZ RAMOS, *La iglesia de Santa Marina*, op. cit.
- ¹⁰¹ Acerca de esta *qubba* véase el trabajo de M. GARRIDO SANTIAGO, "La fortaleza de Jerez de los Caballeros a fines del siglo XV", *Actas del Simposio, El arte y las Órdenes militares* (F. J. PIZARRO GÓMEZ edit.), Cáceres 1985, p. 78.
- En su interior, hacia el lado Noreste del recinto, se levanta esta *qubba* de 7'50m de lado. Sobre las típicas trompas de semibóvedas de arista se alza la gran cúpula de ocho paños, que presenta la cualidad de tener visible su trasdós esférico, lo que la dota de un mayor aspecto musulmán si cabe. Aunque hoy presenta dos entradas (lados Norte y Sur), e incluso parece que llegó a tener otra (lado Este), nosotros sopesaríamos la posibilidad de que en origen la puerta norte fuera la única que daba paso al recinto. A diferencia del aspecto moderno del gran arco del muro Sur, la septentrional presenta su perfil de herradura al interior, de medio punto al exterior y por encima cuenta con una pequeña ventana. A su interior, se conservan varios arcosolios de ladrillo. Aunque se ha barajado su cronología dentro del siglo XV avanzado, a nosotros nos parece su realización muy anterior, como muy tarde de la primera mitad del siglo XIV. Por mucho que sea el material acumulado en el recinto de esta fortaleza, el cimiento de este edificio queda muy por debajo del nivel actual, lo que no deja de ser sospechoso.
- ¹⁰² Al igual que en la cercana Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas, cuenta con una planta cuadrada (8'06m de lado), una serie de trompas de semibóvedas de arista, y una cúpula hexadecagonal de paños. Ésta se exorna con treinta y dos cintas en resalte que nacen de una estrella central en la clave de la bóveda. V. LAMPÉREZ ("Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura cristiana española. Santa María de la Mejorada", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XI, (1903) pp. 176-181) la fechó en los primeros años del siglo XV, cronología que compartimos, pues a pesar de su evidente concomitancia con la capilla de Tordesillas, aquí se han superado ciertos arcaísmos allí presentes, como es la resolución de las trompas, mucho mejor resueltas en esta *qubba* de Olmedo.
- ¹⁰³ Se trata de una capilla cuadrada de 5'50m. de lado, que en origen se abría en el flanco del Evangelio de la primitiva iglesia que los franciscanos tuvieron aquí, anterior a la llegada de la actual comunidad femenina que habita el monasterio desde tiempos de Isabel la Católica. Llama enormemente la atención su exuberante cúpula esférica, de base octogonal, que apoya en cuatro trompas provistas de un nervio transversal. Se decora con una espectacular labor de lazo, sobre la que se han instalado centenares de piezas cerámicas vidriadas (s. xv) procedentes de Manises. La riqueza decorativa se acompaña con una enorme variedad de motivos que van desde los vegetales, a los faunísticos, sin olvidarnos de la "mano de Fátima", o de las inscripciones que nos informan sobre la construcción de la capilla. La iglesia actual se dispone perpendicular, y orientada al sur, respecto a la antigua construcción franciscana. Presenta, aunque ya del siglo XVI, la capilla funeraria y centralizada de los Francos o de Santa Quiteria; aunque está realizada en un vocabulario gótico, la idea de la capilla de San Jerónimo sigue viva.
- ¹⁰⁴ B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, Madrid 1980, pp. 78-85.
- ¹⁰⁵ J. PIRES GONÇALES, "A cuba de Monsaraz", *A cidade de Évora*, n.º 47, (1964), pp. 9-27; H. TERRASSE, "Une «qubba» funéraire d'époque almohade au Portugal", *Al-Andalus*, vol. 34, (1969).
- ¹⁰⁶ Si algo hay en ellas de medieval, muy poco debe de ser, aunque el origen sagrado del lugar en que se erigen sea remoto. Cuando nos hallamos ante un edificio islámico religioso, es muy normal que quede en el paramento algún resto de su mihrab, como de hecho podemos comprobar en las mezquitas, hoy iglesias, de Bollullos de la Mitación, Almonaster, Jerez de la Frontera, Puerto de Santa María, Niebla, Almería o Mértola, al disponer se el altar cristiano con otra orientación.
- ¹⁰⁷ Sobre la problemática de esta capilla, y sobre las diferentes interpretaciones que se han realizado sobre la misma, véase: J. C. RUIZ SOUZA, "Santa Clara de Tordesillas. Restos de dos palacios medievales contrapuestos (siglos XIII-XIV)", *Actas del V congreso de arqueología medieval española, Valladolid 1999*, Valladolid 2001, vol. II, pp. 852 y ss.

- 108 P. LAVADO PARADINAS, "Palacios o conventos: Arquitectura en los monasterios de clarisas de Castilla y León.", *Actas del Congreso Internacional: Las clarisas en España y Portugal. Salamanca 20- 25 de Septiembre de 1993*, Madrid, 1994, vol II, p. 733; Id. "Mudéjares y moriscos en los conventos de clarisas de Castilla y León", *VI Simposio internacional de mudéjarismo*. Teruel 16-18 de septiembre de 1993. Zaragoza 1996, p. 394.
- 109 D. ANGULO, *Arquitectura mudéjar sevillana...*, op. cit., p. 142.

Aunque su funcionalidad como antigua capilla palatina parece viable al poseer una perfecta orientación, no faltan palacios sevillanos en los que encontramos salones similares de claro uso civil, aunque con cubierta de madera y no de fábrica como ocurre aquí y en los ejemplos religiosos citados en estas páginas.
- 110 A. HUMANES BUSTAMANTE, "Monasterio de Santa Inés", en *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*, Madrid, 1990, pp. 172-173.
- 111 Hemos realizando en prensa un trabajo monográfico sobre las *qubbas* castilleras, para el II Congreso de Castellología, Alcalá de la Selva (Teruel), 8 - 11 de noviembre de 2001 (en prensa).
- 112 *La Gran Conquista de Ultramar*, B.A.E., vol. 44.
- 113 *Libro del Caballero Zifar*, edic.J. GONZÁLEZ MUELA, Madrid 1990, p. 427.
- 114 Entre otros, como el cacereno de Cáparra, sin salir de España, u otros de fuera como el que había en Leptis Magna (Libia) dedicado a Trajano.
- 115 J. M. BLOOM, "The Qubbat al-Khadra' and the iconography of height in Early Islamic Architecture", op. cit.
- 116 Por ejemplo los podemos ver en Toledo: Taller del Moro, Casa de Mesa, Santa Isabel la Real, etc.
- 117 No en vano es más fácil crear, por problemas de cubierta, una gran espacio diáfano de planta rectangular, al poderse modular mediante arcos diafragma, que no uno de planta central.
- 118 Sobre estas *qubbas* del Alcázar de Sevilla, véase la magnífica planimetría elaborada por la Escuela de Estudios Árabes de Granada, A.ALMAGRO GORBEA (dir.), *Planimetría del Alcázar de Sevilla*, Granada 2000.
- 119 Sobre el poco conocido castillo-palacio de los Velasco en Medina de Pomar, y su gran *qubba* regia, (de aproximadamente 10 x 10m.) véase el artículo de M. SOBRINO GONZÁLEZ ("El Alcázar de los Velasco, en Medina de Pomar (Burgos). Un espacio áulico andalusí en el Norte de la vieja Castilla", *Loggia*, n.º 11, (2001), pp. 10-21.) En dicho trabajo debe destacarse la magnífica y exhaustiva documentación gráfica realizada por el autor que nos permite recuperar la imagen perdida del interior del castillo, así como valorar su carácter de denuncia, por la desgraciada intervención que se ha realizado en fechas recientes en este edificio, lo que ha supuesto la pérdida de multitud de elementos primitivos, así como la distorsión total de su interior.
- 120 Inmediato a la parroquia de la Magdalena y en el interior del llamado Corral de Don Diego, este salón de planta cuadrada de grandes dimensiones (de casi diez metros de lado), constituye el único resto de lo que debió ser un gran palacio del siglo XIV. Lo más normal en Toledo es encontrarnos con grandes salones palatinos de planta rectangular, rematados por alcobas laterales como sucede en el Taller del Moro (pudiéndose hablar de la estructura de tarbea ante esta solución tripartita), o sin ninguna estructura adosada a él, como vemos en el salón de la Casa de Mesa.
- 121 MARQUÉS DE LOZOYA, "La Sala «del Solio» en el Alcázar de Segovia", *Archivo Español de Arte*, n.º 45, (1941), pp. 261-271, y L. TORRES BALBÁS, "La sala «del Solio» en el Alcázar de Segovia", *Al-Andalus*, vol. VIII, (1943), pp. 470-473.
- 122 I.G. BANGO TORVISO, *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Madrid 1995, pp. 92 y ss.
- 123 L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura Gótica*, Ars Hispaniae, vol. VII, Madrid, 1952, p. 295; ISIDRO G. BANGO TORVISO, "El ámbito de la muerte", *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Madrid 1998, pp. 325-327.
- 124 E. DABROWSKA, "La salle du chapitre monastique, lieu de sépulture privilégié du clerge?", *Cuadernos informativos de derecho histórico, público, procesal y de la navegación*, 17, (1994), pp. 4415-4430. Remitimos a este artículo en la que se aborda el tema de la sala capitular como lugar privilegiado de enterramiento. Aunque se centra en ejemplos lejanos a los nuestros, su lectura resulta interesante, así como la numerosa bibliografía que presenta sobre el tema.
- 125 El profesor BANGO TORVISO tras recordarnos capillas funerarias de la trascendencia de la del Cardenal Gil de Albornoz en Toledo, alude a esa relación que se ha establecido con los capítulos ingleses, si bien parece que sólo es de carácter casual, ya que ve en los ejemplos castellanos el fruto de una tradición constructiva que supera los dos siglos de evolución, y que irá perfeccionando la creación y definición de estos espacios. (I.G. BANGO TORVISO, "Arquitectura gótica" en *Historia de la Arquitectura Española*, Zaragoza, 1985, T.II, p. 601.)
- 126 J. CASTÁN LANASPA, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia. Siglos XIII-XVI*, Valladolid 1998, pp. 187-190).
- 127 J. GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*, vol. III., Sevilla.1892, pp. 373 y ss.; P. GUTIÉRREZ MORENO, "La Capilla sevillana de la Quinta Angustia", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. V, (1929), pp. 233-245; y de J. M. MEDIANERO HERNÁNDEZ, "Las pinturas gótico-mudéjares de la capilla de la Quinta Angustia (Sevilla)", *Laboratorio de Arte*, 8, (1995), pp. 25-50. El estudio de MEDIANERO HERNÁNDEZ (pp. 32-34) fija la cronología de esta construcción hacia el año de 1400, según se deduce de los restos de una inscripción conservada en la base de la cúpula que cubre el tramo que comunica con la iglesia.
- 128 J. M. MEDIANERO, "Las pinturas gótico-mudéjares...", op. cit., dedica su estudio al conjunto de pinturas de esta capilla, en la que detaca su variada iconografía de figuras humanas, centauros, dragones...
- 129 W. MARÇAIS Y G. MARÇAIS, *Les monuments arabes de Tlemcen*, París 1903, en la p. 233, muestran como se encontraba esta cúpula del citado mausoleo argelino de Tremecen.
- 130 Aunque se ha llegado a considerar esta iglesia, como una mezquita, como una iglesia *mozárabe* (A. FERNÁNDEZ CASANOVA, *Monografía de la iglesia mayor de Lebrija*, Madrid 1900, pp. 19-20, 1900-1-) o como obra del siglo XIII de tiempos de Alfonso X (R. CÓMEZ, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla 1979, pp. 120-122). A nosotros nos parece una obra típica del XIV, de un momento en que ya no se muestra como único, el esquema típico de iglesia castellana del siglo XIII, de tres naves cubiertas de madera con cabecera abovedada con crucerías. Incluso apostataríamos que su cronología es de finales del siglo XIV, o incluso de principios del siguiente, por la simbiosis que se consigue entre la idea de *qubba* y ciertos elementos formales góticos. Más que tratarse de un edificio en el que se inicia la incorporación de las *qubbas* andalusíes a las funciones cristianas, parece justo lo contrario, es decir, una construcción en el que la tradición musulmana se agota, y se inicia la incorporación de elemen-

tos nuevos. Un detalle de gran interés será ver, como sobre las típicas trompas de semibóvedas de arista, tan repetidas en un sinfín de edificios de los siglos XIV y XV, aquí se decora con nervios góticos pintados, como si de una trompa de nervios se tratase, del tipo de las que se conservan en la Capilla de San Blas de Toledo, o en la capilla de la Torre de los Leones del alcázar cordobés, entre otros muchos ejemplos.

- ¹³¹ Es fácil caer en la confusión si pretendemos rastrear fórmulas similares en la arquitectura anterior. En la propia mezquita califal de Córdoba, delante del muro de quibla, tres grandes espacios cupulados marcan la zona áulica, o macsurá, del edificio. En Toledo, el oratorio del Cristo de la Luz o el posterior de Tornerías, presentan nueve tramos cupulados. En cualquier caso no nos parece correcto establecer un hilo conductor directo entre estos ejemplos altomedievales, cuya tipología estaba perfectamente establecida, tanto en sus espacios como en sus formas, con los citados anteriormente del siglo XIV, ya que éstos, se corresponden sólo con el contexto constructivo del momento, y con la proliferación de este tipo de unidad constructiva bajo otros usos; además, de ninguna manera podemos decir que la formulación formal de las iglesias nombradas sea algo normal dentro de la arquitectura religiosa bajomedieval hispana.

Igualmente podríamos rastrear ejemplos anteriores en los que el vocabulario formal de ciertas edificaciones, ante su posible impacto decorativo, es retomado en construcciones posteriores de muy diferente carácter. Las cúpulas de nervios cruzados, en las que se deja libre la clave de su bóveda, de recuerdo califal, serán retomadas, casi a nivel anecdótico-decorativo, en unos cuantos edificios posteriores, en los que salvo este elemento, el resto de la arquitectura donde se incluye, nada recuerda a esa arquitectura hispano-omeya del siglo X. Obligado resulta recordar una vez más la tosca bóveda del cimborrio de San Miguel de Almazán, la mucho mejor resuelta de Torres del Río, o aquellas otras del hospital de San Blaise en el sur de Francia entre otros ejemplos..., sin olvidar aquéllos de formulación mucho más sencilla como las cúpulas de la Vera Cruz de Segovia, del Monasterio de Armenteira o de la Catedral de Jaca, etc. Véase al respecto: E. LAMBERT, "Les voutes nervées hispano-musulmanes du XI siècle et leur influence possible sur l'art chrétien", *Hesperis*, VIII, (1928), pp. 147-176; Id., "Les chapelles octogonales d'Eunate et de Torres del Río", *Memorial Henri Basset. Nouvelles études nord-africaines et orientales*, París, 1928, vol. II, pp. 1-8; Id., "Les premières voûtes nervées françaises et les origines de la croisée d'ogives", *Revue Archeologique*, novembre-décembre 1933, pp. 235-244; y L. TORRES BALBÁS, "La progenie hispano-musulmana de las primeras bóvedas nervadas francesas y los orígenes de las ojivas", *Al-Andalus*, vol. III, (1935), pp. 398-410; Id., "La bóveda gótico-morisca en la capilla de Talavera en la Catedral vieja de Salamanca", *Al-Andalus*, vol. V, (1940), pp. 20-24. Sobre los cimborrios, véase el trabajo de J. BASSEGODA NONELL (*El cimborrio de Poblet*, Poblet 1982) que aunque centrado en el del monasterio de Poblet aborda muchos otros ejemplos.

- ¹³² Proceso que se produjo por ejemplo en el caso ya comentado de las dos *qubbas* funerarias del monasterio de Tentudía.
- ¹³³ I.G. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", op. cit., pp. 128 y ss.
- ¹³⁴ A. J. MORALES MARTÍNEZ ("Reflexiones sobre algunas iglesias mudéjares del Aljarafe sevillano", *Mudéjar iberoamericano una expresión cultural de dos mundos*, pp. 39-54, Granada 1993, pp. 39-54) estudia de forma monográfica los ejemplos de Castilleja de Talhara, Gelo, Benacazón y Aznalcóllar. Véase también: D. ANGULO, *Arquitectura mudéjar sevillana...*, op. cit., pp. 102-107; y L. TORRES BALBÁS, "Dos obras de arquitectura almohade: la mezquita de Cuatrohabitan y el castillo de Alcalá de Guadaira", *Al-Andalus*, vol. VI, (1941), especialmente pp. 214-216.
- ¹³⁵ A. J. MORALES, "Reflexiones sobre algunas iglesias...", op. cit., pp. 41-44.
- ¹³⁶ *Ibid.*, pp. 44-46.
- ¹³⁷ *Ibid.*, pp. 46-47.
- ¹³⁸ *Ibid.*, pp. 47-48. A. J. MORALES considera esta construcción de finales del siglo XV, nosotros no lo creemos y preferimos adelantar su cronología. Aunque pudiera tratarse de una obra muy retardataria, la factura de su bóveda de paños con sus características trompas, o los restos de las ventanas de ladrillo que aún conserva, con la existencia de un arco decorativo de herradura túmida, etc., hace que prefiramos inclinarnos hacia la segunda mitad del siglo XIV o primeros años de siguiente. En la actualidad muestra restos de pintura de época moderna.
- ¹³⁹ L. TORRES BALBÁS, "Dos obras de arquitectura almohade...", op. cit., pp. 211, y 214-216.
- ¹⁴⁰ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Arquitectura mudéjar sevillana...*, op. cit., pp. 102 y ss.
- ¹⁴¹ *Ibid.*, p. 105.
- ¹⁴² *Ibid.*, pp. 106-107.
- ¹⁴³ *Ibid.*, pp. 109-112.
- ¹⁴⁴ F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, Madrid 1989. Ver especialmente, capítulo I, "Lenguas y fronteras: la contemporaneidad de lo diferente", y especialmente los comentarios sobre "la unidad de lo bilingüe", pp. 33 y ss.
- ¹⁴⁵ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Arquitectura mudéjar sevillana...*, op. cit., pp. 108-109.
- ¹⁴⁶ I. BANGO TORVISO, "La part orientale des temples de l'abat-bisbe-Oliba", *Quaderns d'estudis medievals*, n.º 23-24, (1988), pp. 51-66.
- ¹⁴⁷ Este proceso de creación de grandes cabeceras con un sentido funerario ha sido estudiado por I. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", op. cit., pp. 128 y ss.
- ¹⁴⁸ Esta capilla parece la versión renovada de la Capilla de la Asunción de las Huelgas o de la Capilla Nueva de San Pablo de Córdoba.
- ¹⁴⁹ Sobre estas grandes capillas centralizadas góticas de los siglos XIV-XVI véase: L. TORRES BALBÁS, *Arte y Arquitectura Gótica*, Ars Hispaniae, vol. VII, Madrid, 1952, pp. 292-308; I.G. BANGO TORVISO, "Arquitectura gótica" en *Historia de la Arquitectura Española*, Zaragoza, 1985, T.II, pp. 599-607; F. MARÍAS, *El largo siglo XVI*, op. cit., pp. 124 y ss.
- ¹⁵⁰ J. RÍUS SERRA, "Subsidios para la historia de nuestra cultura. II siglos XIV-XVI", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 15, vol. 5, (1929), doc. CXV, p. 272. Cfrs L. TORRES BALBÁS, *Arte y Arquitectura...*, op. cit., p. 296.
- ¹⁵¹ R. Krautheimer, "Introduction to an *Iconography of Mediaeval...*", op. cit.
- ¹⁵² Sobre este aspecto de la visión y confusión existente en la Edad Media del Santo Sepulcro, la Cúpula de la Roca y el Templo de Salomón, véase JUAN ANTONIO RAMÍREZ, *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, Málaga 1981, esp. pp. 106-133.

Se ha tratado mucho el tema de la relación del Santo Sepulcro y la capilla funeraria de Sancho IV en el presbiterio de la Catedral de Toledo, aunque no olvidemos que tal fundación se creó sobre el espacio previo creado por Jiménez de Rada. (A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El Testamento de Alfonso X y la catedral de Toledo", *Reales Sitios*, XXI, n.º 82, (1984), pp. 73-75; Id., "El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de

El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo.”, *Reales Sitios*, XXII, n.º 83, (1985), pp. 11-28; F. Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos 1997, pp. 190-194.

¹⁵³ *La Gran Conquista de Ultramar*, B.A.E., vol. 44.

¹⁵⁴ F. PEREDA Y A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Coeli enarrant gloriam dei. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos”, *Annali di architettura*, 9, (1997), pp. 17-33. Ambos autores han estudiado esta construcción burgalesa en relación con la compleja e interesante liturgia de la luz vinculada a San Bernardino de Siena, a través de la interpretación de una serie de textos antiguos vinculados a los promotores del monumento.

¹⁵⁵ Compartimos la relación que establece I. G. BANGO TORVISO (“Arquitectura gótica” en *Historia de la Arquitectura Española*, Zaragoza, 1985, T.II, p. 601; Id. “El espacio para enterramientos privilegiados...”, op. cit., pp. 128-129), entre esta capilla y el complejo arquitectónico del Santo Sepulcro de Jerusalén al disponerse la rotunda funeraria rematando la cabecera.

¹⁵⁶ F. PEREDA Y A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, (“Coeli enarrant gloriam dei...”, op. cit., p. 29), sugieren la posibilidad de su relación con tipologías ya renacentistas.

¹⁵⁷ No queremos olvidar el gran proyecto inconcluso, del segundo cuarto del siglo XV, de la cabecera del monasterio portugués de Batalha, cuyo estudio, y relación con el proyecto de la capilla de don Álvaro de Luna en la Catedral de Toledo, ha sido abordado por F. PEREDA, “Magnificencia, también propaganda. Las Capillas funerarias en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media”, en *Jornadas de cultura Hispano-Portuguesa*, V. ÁLVAREZ PALENZUELA (edit.), Madrid 1999, pp. 313-324.

¹⁵⁸ Recuérdense por ejemplo las capilla de la Natividad en la parroquia de San Gil, la de la Presentación en la misma catedral, o la capilla de la Milagrosa en la iglesia de San Vicente Mártir de Vitoria, etc.

Sobre las bóvedas que presentan calados en sus plementos, y que tanta importancia tuvieron en el Arte Islámico y en obras de los siglos XV y XVI en la Península, como las burgalesas citadas, debe recordarse el clásico trabajo de L. TORRES BALBÁS, “Bóvedas caladas hispanomusulmanas”, *Al-Andalus*, vol. XVII, (1952), pp. 186-199.

La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas.

Fernando Galván Freile

Universidad de León

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

La producción de manuscritos iluminados durante la Edad Media puede ser considerada como uno de los exponentes más significativos de la creación artística de la época. Una parte importante de los códices tenían una función litúrgica y los destinatarios eran los centros religiosos, los cuales se ocupaban de su elaboración. Existe, sin embargo, en el ámbito hispano, un nutrido grupo de manuscritos que se vinculan directamente a la monarquía, bien por el hecho de que los reyes hayan sido los comitentes o promotores, bien por ser los destinatarios. En general se trata de obras muy cuidadas, que presentan una rica decoración y que constituyen una buena muestra de los gustos y del interés de los monarcas hispanos por el libro; así, desde los reyes asturianos, hasta los Reyes Católicos, pasando por figuras como Alfonso X el Sabio, se puede plantear una nueva visión de la producción de manuscritos medievales.

ABSTRACT

The illustrated manuscripts, that appeared during the Middle Ages, are considered one of the most significant exponents of the artistic production of that period. An important part of the content of these codeces had a liturgical function as they were made for the religious institutions who elaborated them. However, in the Iberian Peninsula, a large amount of manuscripts were dedicated to the monarchy, either for the fact that the kings were the principals or promoters, or they were the recipients. These carefully refined works contain a highly elaborated decoration and represent a good example of the Iberian monarch's interest and taste were such works are concerned. So, since the Kings of the Kingdom of Asturias through Alfonso X, the Wise, up to the Catholic Kings, a new vision of the production of medieval manuscripts could be appreciated.

La dificultad que conlleva el análisis de los múltiples aspectos que se plantean en el título de este estudio es grande; particularmente por lo que se refiere a los dilatados marcos temporal y geográfico. Además, son perfectamente conocidas las diferencias que existen entre los reinos peninsulares; su evolución a lo largo del medievo estuvo marcada por acontecimientos singulares, como el proceso de recuperación de los territorios ocupados por los musul-

manes o la generación de nuevos reinos escindidos de otros. Tampoco se observa homogeneidad en las cuestiones que podríamos denominar culturales o artísticas, de manera que se podría establecer una clara diferenciación entre los reinos orientales y los occidentales. Si a todo esto sumamos la falta de noticias documentales, particularmente en los siglos altomedievales, la dificultad a la que hacíamos referencia se acrecienta.

Hasta la decimotercera centuria, los códices iluminados hispanos conservados constituyen un conjunto importante, formado por numerosos ejemplares, muchos de ellos dispersos por las principales bibliotecas y museos del mundo. Sin embargo, la búsqueda de noticias que los puedan vincular a los reyes, bien por haber sido éstos sus poseedores, bien por ser los monarcas sus promotores, suele resultar desoladora¹. La producción de manuscritos miniados se vincula, principalmente, a los grandes centros monásticos por ser éstos los destinatarios o por ser los lugares en los que se copian e iluminan los códices², sin olvidar algunas sedes catedralicias de singular importancia³. Por lo tanto, el contenido de los códices vendrá determinado por su uso, generalmente litúrgico⁴, si bien las excepciones son abundantes.

Las primeras noticias significativas, y concretas, que conocemos, relativas a la vinculación de manuscritos con las monarquías hispanas se refieren a los soberanos asturleonese. No se trata, en absoluto, de referencias que nos indiquen el papel jugado por los reyes en la elaboración de los códices, tampoco nos permiten presumir en que lugar se elaboraron ni las características de los mismos. Pero son indicativas del valor que los libros tenían para los monarcas⁵; valor que superaba los conceptos meramente materiales, para entrar en relación con los espirituales.

Entre las donaciones de libros podríamos citar las de Alfonso II de Asturias (791-842), a la iglesia de Oviedo, Alfonso III de León (866-910) y su esposa, a San Adriano de Tuñón y a Oviedo, la de Ordoño II (914-924) y Elvira al monasterio de San Salvador de León, el mismo rey a San Pedro de Montes y Samos, la que realizó Sancho I (955-965) a Sahagún o el infante Ordoño (1042), quien donó libros a Santa María de León⁶. Entre los códices destacan antifonarios, salterios, misales, pasionarios, homilias, etc. Desconocemos las características formales de estos códices, pero a tenor de otros conservados de esta época no nos cabe la menor duda de que muchos de ellos contendrían interesantes miniaturas.

Sin embargo, contamos con una serie de noticias, y de manuscritos conservados, relativas a la biblioteca de Alfonso III. La *Crónica Albeldense* señala de este monarca: "...Sobresale ilustre por su saber"⁷, además de incidir en otras virtudes, entre las que destacan, lógicamente, sus hazañas militares. No es un aspecto que se recoja con frecuencia en este tipo de textos, de ahí lo excepcional, pero no casual, de su inclusión. El propio rey habría sido el autor o promotor de la *Crónica* que lleva su nombre⁸.

Parece que se podría hablar de una *Biblioteca Real*, de la que formarían parte los cinco códices que sabemos le pertenecieron; dos de ellos se conservan en la Biblioteca

del Monasterio de El Escorial⁹ y los otros fueron descritos por Ambrosio de Morales, quien hace referencia a la Cruz de los Ángeles "retratada" al principio de los manuscritos¹⁰. Las principales características de estos códices es la presencia del laberinto en el que se consigna el nombre del soberano y su posesión sobre el mismo: *Adefonsi principis librum*, que tiene un valor similar al de un *Ex-libris* y la ornamentación con la miniatura de la Cruz de los Ángeles, emblema de la monarquía asturiana, cuyo uso se generalizará en múltiples manuscritos, actuando en muchas ocasiones a modo de frontispicio. Así podemos observarlo en los códices escurialenses de las *Etimologías*¹¹ y de las *Sentencias*¹² de San Isidoro.

Serán, sin embargo, los códices relacionados con Fernando I (1037-1065) los más significativos de este periodo anterior al siglo XIII, si bien sería más correcto vincularlos, como tendremos ocasión de ver, a su esposa doña Sancha. Al igual que en el caso de Alfonso III, identificamos una serie de libros pertenecientes a la familia real, que pudieron haber formado parte de una biblioteca regia más amplia, que pudo haber intentado emular la del soberano asturiano¹³. Esta labor no cabría desgajarla de la gran actividad artística que desarrolla el monarca, fundamentalmente en San Isidoro de León.

Una de las características de estos manuscritos, a diferencia de los que hemos analizado anteriormente, es su carácter suntuoso, que hace que difieran notablemente de los destinados a un uso preferente monástico¹⁴. En este sentido, es destacable el hecho de que el único *Beato* que, con certeza, sabemos que no estuvo destinado a un monasterio¹⁵ es el que comúnmente se conoce como *Beato de Fernando I*¹⁶. Pero tampoco debe sorprendernos su presencia en la supuesta biblioteca real, ya que este tipo de códices, extraordinariamente difundido en los reinos cristianos de la península, no debería faltar en ella, si bien habría de realizarse un ejemplar adecuado para tal fin¹⁷.

El códice nos ofrece numerosos datos sobre sus destinatarios, autores y fecha de composición. En el folio 7 se sitúa un laberinto en el que se puede leer: *Fredenandus rex dei gra mra l(iber)* y *Sancia regina mra libri*¹⁸. En el folio 316 se localiza el colofón, en el que se indica que fue escrito por Facundus en 1047. El códice habría sido realizado en León, de donde procede, posiblemente en el *scriptorium* isidoriano, o en su región¹⁹. Además del ciclo de miniaturas característico de los *Comentarios al Apocalipsis* de la época, presenta una Cruz de Oviedo, como las ya citadas en los manuscritos de Alfonso III, que podría interpretarse como una especie de emblema de los libros relacionados con la monarquía, que a su vez se vincula con el mundo asturiano²⁰.

De lo que no cabe ninguna duda es de que con esta obra se pretendía algo más que disponer de un ejemplar de los *Comentarios*, el uso abundante del oro, la calidad de sus miniaturas, indican que se trata de un códice de lujo, que

tendría, entre otras finalidades, la de prestigiar al propio rey que lo encarga²¹.

A pesar de la espectacularidad del *Beato* al que acabamos de referirnos, pensamos que resulta mucho más significativo el *Diurno*²² para explicar el interés que los soberanos leoneses tenían por los libros²³. Se trata de una obra compleja, a la que se han dedicado múltiples estudios, pero que en la actualidad sigue planteando muchas dudas. En el folio 6 presenta un ex-libris en el que se puede leer: *FREDINANDI REGIS SUM LIBER* y *FREDINANDI REGIS NECNON ET SANCIA REGINA SUM LIBER* y en el folio 285: *Sancia ceu uoluit / quod sum regina paregit / era millena nouies / dena quoque terna / Petrus erat scriptor / Fructuosus denique pictor*, de donde se deduce que fue Sancha quien ordenó la elaboración del códice, posiblemente para obsequiárselo a Fernando I²⁴, por lo tanto a la hora de nombrar el manuscrito siempre se debería cuidar este aspecto, citando, cuando menos, a la reina como partícipe en la ejecución del mismo. Su elaboración habría que situarla hacia 1055²⁵; el *scriptorium* del que surgió no se conoce, pero bien pudo haber sido el de San Isidoro, Sahagún u otros situados más al este²⁶. Desde el punto de vista artístico, se vincula al *Beato*, lo que sería un argumento más para ubicar su realización en León²⁷.

La calidad del pergamino, la cuidada preparación de la página, las esmeradas letras iniciales o el hecho de que se usen pocas abreviaturas, además del uso del color púrpura, propio del emperador²⁸, y de una estética renovada²⁹, que podríamos definir como plenamente románica³⁰, nos hablan de una obra de especial significado e importancia.

Entre sus miniaturas destaca la que presenta a los soberanos³¹, acompañados de uno de los artífices³² o del profeta David³³; iluminación plenamente románica³⁴, que enlaza con las corrientes europeas contemporáneas y que todavía no se percibían con claridad en el *Beato*.

La Biblioteca de la Universidad de Salamanca custodia entre sus fondos un *Liber canticorum et orarum*, dividido en dos sectores; en el primero se indica que su calígrafo fue Cristóbal, quien trabajaba en 1059, y en el segundo se recoge la *confesión* de Sancia, con su nombre raspado y en su lugar se colocó el de Urracka³⁵. Su valor artístico no es muy destacable, en particular si se compara con los anteriormente descritos, si bien sus iniciales se pueden poner en relación con las del *Diurno*, pero de factura mucho más modesta.

Contemporáneo del *Diurno* es un códice de características similares a los descritos en la biblioteca de Alfonso III que contiene las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, además de textos de Ascaricio y Tuseredio, Beda el Venerable y San Gregorio Magno; presenta dos laberintos, en el segundo se puede leer: *Sancio et Sancia librum*, es decir, Sancho II, futuro rey de Castilla y León, hijo de Fernando I y Sancha; en el colofón se indica que se finalizó el

21 de agosto de 1047³⁶ y fue copiado por Veremundus y Dominicus. El aspecto que en este punto más nos interesa es la presencia de la Cruz de Oviedo, figurada según los esquemas tradicionales de la miniatura de los siglos X y XI³⁷, cobijada bajo un arco de herradura, pendiendo de sus brazos el Alfa y la Omega y con la inscripción *PAX LUX LEX REX*³⁸. A pesar de todo, no puede ser considerado un ejemplar de lujo, como otros de los vinculados a Fernando I. Su origen no es posible, por el momento, determinar, pero habría sido copiado, según el profesor Díaz y Díaz, de un códice anterior ovetense o leonés³⁹.

No hay, por el contrario, en todo el siglo XII, ni a comienzos de la centuria siguiente, “bibliotecas regias” que puedan compararse a las dos que hemos analizado; tampoco es fácil vincular la producción de manuscritos a la monarquía o desentrañar el papel que ésta jugó en el encargo o mecenazgo de libros; en muchos casos nos movemos en el campo de la hipótesis y la suposición, difícilmente demostrables.

En este sentido es preciso destacar un centro que mantiene una gran actividad en la copia e iluminación de manuscritos, particularmente durante las últimas décadas de la duodécima centuria y primeras de la siguiente. Hoy no cabe la menor duda sobre la existencia de un *scriptorium* en San Isidoro de León⁴⁰, del que salieron obras tan significativas como los *Códices de Santo Martino*, unos *Moralia* o unas *Homilías*⁴¹, decoradas siguiendo los planteamientos más novedosos y cuidados que por ese tiempo se estaban dando en la Península y en otros lugares de Europa, y que se ha venido a denominar “arte 1200”⁴².

Ninguno de los códices salidos del *scriptorium* isidoriano en estos tiempos puede relacionarse a la monarquía, ni por ser ella la destinataria, ni la promotora. Se trata de códices de uno litúrgico o de finalidad doctrinal o espiritual. No obstante, frente a lo que, en principio cabría esperar, son manuscritos muy cuidados, de acabado correcto y que en ocasiones presentan un abundante uso del oro en sus miniaturas. Todo esto, unido a la calidad de los artífices, hace que los resultados sean excepcionales y, ante todo, muy costosos. Existe, sin embargo, una noticia que vincula la producción de este centro con la monarquía; nos la facilita don Lucas de Tuy, quien escribe un texto a comienzos del siglo XIII en el que se narran los milagros de San Isidoro⁴³ atendiendo, entre otras cuestiones, a las actividades de Martino, canónigo isidoriano, autor de algunos de los textos que contienen los manuscritos isidorianos. Don Lucas se refiere con las siguientes palabras a la labor de Martino en el capítulo LXIII:

(...) y quisiese ordenar los dos libros grandes de la Concordia entre el nuevo y el viejo Testamento, según que de suso está escrito, era ya tanta su flaqueza, que no podía escribir ni sostener los brazos para ello, y por eso hizo en su escritorio atar a

una viga, que estaba alta, unos cordeles con ciertos lazos, los cuales echaba por debajo de las espaldas y de los brazos, de manera que estaba como colgado para que su cuerpo flaco pudiese más ligeramente soportar aquel trabajo. Y así escribía él su obra en ciertas tablas de cuerno, las cuales así escritas de su mano daba a ciertos escribanos que tenía consigo, y ellos trasladándolo en pergamino (...)

En el LXIV se recoge la noticia de la colaboración de la reina Berenguela, esposa de Alfonso IX, en esta tarea:

(...) y como este santo pobre de Jesucristo ninguna cosa de riquezas del mundo poseyese, ni pudiese sin ayuda de otros componer los libros susodichos (...) el abad de San Isidro, Don Facundo, que a la sazón era, que le diese licencia para tener consigo ciertos escribanos con los cuales pudiese hacer aquellos libros (...). Y como la reina Berenguela supo el deseo y propósito del santo varón mandó-le dar todo lo necesario para hacer y acabar sus libros.

También nos facilita la noticia del número de clérigos que trabajan con él (capítulo LXV):

Así que tenía Santo Martino continuamente consigo siete clérigos para escribir sus libros y hacer el oficio divino.

Queda, pues, de manifiesto la importancia que alcanzó este *scriptorium* y el favor de los reyes, la reina en este caso, hacia la labor de redacción y copia de códices⁴⁴, lo que en parte podría justificar la excepcional calidad de los mismos.

En el vecino reino castellano se detecta, también a finales del siglo XII, una gran actividad libraria, pero en este caso resulta difícil precisar el origen de algunos códices; se han planteado diferentes núcleos de actividad, en el entorno de Burgos, y todo parece indicar la existencia de un importante *scriptorium* en San Pedro de Cardeña⁴⁵, algunos de cuyos códices habrían sido realizados para las Huelgas de Burgos⁴⁶. Toledo también habría sido otro centro significativo, en el que se habría copiado uno de los *Beatos* tardíos y destinado a las Huelgas⁴⁷. Entre los fondos del monasterio burgalés destaca un conjunto de manuscritos, realizados en torno al año 1200, de particular interés⁴⁸; varios pudieron haber sido compuestos en la Península y posiblemente en el entorno de Burgos, pero parece que no cabe duda de que algunos son de importación, concretamente el *Antifonario* y un *Martirologio*⁴⁹. Las Huelgas contó con el apoyo de los soberanos castellanos y, al igual que ocurría en León, no sería extraño pensar que los monarcas favorecieron y pusieron especial cuidado en la dotación de libros del monasterio⁵⁰.

En Navarra no se dan, que conozcamos, unas circunstancias similares a las que hemos analizado en los reinos de León y Castilla⁵¹; al menos no se constata la existencia de centros productores tan significativos como los hasta ahora analizados. Sin embargo, contamos con la noticia que aparece en el colofón de la denominada *Biblia de Pamplona*⁵², en la que se indica que la obra fue finalizada en 1197, a petición de Sancho VII de Navarra, quien se la encargó a Ferrando Petri de Funes⁵³; el texto del colofón resulta muy expresivo y no deja ninguna duda con respecto al papel jugado por el monarca:

Explicit hic liber deo gratias quem lustrissimus sancius rex navarre filius sancij nobilissimi regis navarorum. fecit fieri a ferrando petri de funes. et ferrandu petri composuit hunc librum al honorem domini regis. et ad preces ipsius prout melius potuit. precipue ut omnipotentis dei amorem acquirat. et iusdem regis Sancij possit gratiam invenire. Fuit autem consumatus. hunc librum. Era M.cc.xxx.v. Anno ab incarnatione dominij. m.c. Lxxxvii.

Se trata de una “Biblia en imágenes”, con varios cientos de miniaturas, de carácter muy lineal, que se complementan con unos breves textos explicativos de las iluminaciones; su origen es difícil de precisar, sin embargo cabe pensar que fuese realizada en Navarra, si bien se detectan claras influencias ultrapirenaicas, ajenas a la tradición hispana⁵⁴.

Además de las obras reseñadas hasta este momento, durante el siglo XII y comienzos de la centuria siguiente, se llevaron a cabo una serie de compilaciones de documentos, en forma de *tumbos*, que se complementaron con una interesante serie de imágenes. Nos referimos al *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo, el *Tumbo A* compostelano y el *Libro de las Estampas* de la Catedral de León. Aunque en ninguno de los tres casos podamos establecer una relación directa entre los reyes y la elaboración de estos códices, puesto que el papel fundamental habría sido jugado por los obispos; parece evidente, por las imágenes de los soberanos que se efigiaron, que los monarcas eran, al menos en cierto sentido, también los destinatarios de estos libros⁵⁵.

Un fenómeno similar, con algunas matizaciones, se produce en Cataluña con el *Liber Feudorum Maior* y el *Liber Feudorum Ceritanie*⁵⁶. El primero de los cartularios fue compilado por Raimundo de Caldes, deán de la Catedral de Barcelona, por mandato de Alfonso II (1162-1196)⁵⁷. La cronología de la obra resulta problemática, pero habría que situar la realización de sus miniaturas con anterioridad a 1220, siendo al menos en parte posterior a la documentación recogida en el manuscrito⁵⁸, parte de las cuales se inscriben dentro de las corrientes artísticas denominadas como “estilo 1200”⁵⁹; resulta difícil preci-

sar el lugar de elaboración de un códice como el que nos ocupa, pero dado que es el deán de la catedral el encargado de la compilación y que se necesita el contacto directo con los documentos a los que se está dando traslado, parece lógico pensar que fuese realizado en la propia ciudad de Barcelona o en su entorno. El segundo de los cartularios, que presenta unas características más modestas, reúne la documentación de El Rosellón y La Cerdania y su fecha de elaboración habría que situarla también con anterioridad a 1220⁶⁰.

DE ALFONSO X A LOS REYES CATÓLICOS

Será preciso esperar a mediados de la decimotercera centuria para que se produzca un cambio substancial en el interés que sientan los soberanos hacia la producción de manuscritos; con las excepciones de Alfonso III y Fernando I junto con su esposa Sancha, no encontramos hasta Alfonso X el Sabio (1252-1284), ningún monarca que mostrase un interés por los códices, particularmente los miniados, tan notable.

Este hecho, pensamos, no se produjo de manera casual, sino que fue fruto de toda una serie de condicionamientos sociales y culturales que se estaban produciendo en la Europa del momento. La exigencia del saber a los soberanos del siglo XIII es una nota común en el occidente europeo y se podría poner en relación con el denominado “humanismo” del siglo XII y con el nacimiento de la *ciudad de corte*⁶¹.

En los textos veterotestamentarios, fundamentalmente en los *Proverbios* y en el libro de la *Sabiduría*, se encuentran muchos de los argumentos que justifican esta imagen del rey sabio, que recibiría esta condición emanada de Dios.

En el plano de lo que podríamos denominar como “teoría política” son numerosas también las alusiones a la relación entre el soberano y la sabiduría, algunas muy anteriores al siglo XIII, así Alcuino pone de relieve que nada es más necesario para reinar que la sabiduría⁶²; mucho más tarde, en la segunda mitad del siglo XII, Juan de Salisbury señala: *cuán necesario es a los príncipes el conocimiento de las Letras*⁶³.

Durante la primera mitad del siglo XIII se compondrán en Castilla los primeros *Espejos de Príncipes*, libros en los que se utilizaban personajes históricos como modelos de rectitud y sabiduría; cabría destacar la *Historia de rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada, el *Libro de Alexandre* o el *Libro de los Doze Sabios*⁶⁴. En este ambiente se forjó la figura de Alfonso X, paradigma del rey Sabio, a quien debemos el conjunto más importante de manuscritos iluminados de la Edad Media Hispana, junto a otras obras igualmente significativas, pero de menor importancia por lo que a la ornamentación se refiere⁶⁵. Sin

olvidar otros manuscritos que le pertenecieron, como los que le entregó Luis de Francia⁶⁶.

No es el momento de entrar a valorar el grado de participación que tuvo el monarca castellano en la elaboración de los códices que se le atribuyen, pero no nos cabe la menor duda que su papel fue determinante en prácticamente todos ellos, bien como redactor, compilador o como simple comitente.

Entre todas las obras sobresalen las *Cantigas*, en especial por lo que al aparato ornamental se refiere, configurando el conjunto más importante de los conservados en la Península. Se conservan varias versiones, dos de ellas en El Escorial⁶⁷, otra en Florencia⁶⁸ y una cuarta, sin miniaturas, en la Biblioteca Nacional de Madrid⁶⁹.

El manuscrito de El Escorial B.I.1 es el más completo de todos y ofrece algunos datos de particular interés, puesto que nos facilita el nombre del calígrafo -Juan González- que habría realizado su labor en Sevilla; este códice encargado por el soberano habría sido legado, junto con su cuerpo, a la Catedral de Sevilla⁷⁰. Consta de 400 cantigas y cientos de miniaturas, de estilo muy particular, con influencias bizantinas, musulmanas, italianas y francesas, que dan lugar a unas formas que podríamos calificar como castellanas⁷¹. Si el códice fue realizado en Sevilla es posible que se montase un *scriptorium* importante, en el que trabajaron maestros miniaturistas muy destacados⁷².

El manuscrito de las *Cantigas de Santa María*, conservado en Florencia, presenta unas características bastante diferenciadas del escurialense, particularmente por lo que a la estética de sus iluminaciones se refiere. Su interés artístico no es discutible, pero uno de sus aspectos más destacados es su carácter de obra inacabada, lo que nos ha permitido conocer, en todas sus fases, el proceso de realización de las miniaturas en los talleres del rey sabio. Del interés que tuvo Alfonso X por esta obra nos da noticia una de las cantigas y sus correspondientes iluminaciones, en la que se narra cómo el soberano se recupera, milagrosamente, de una grave enfermedad cuando le presentan el códice de Santa María⁷³.

El *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas* o *Libro de los Juegos*⁷⁴ nos facilita una interesante información sobre el origen del mismo; en la suscripción al final del códice se puede leer: *Este libro fue comenzado e acabado en la cibdat de Sevilla por mandado del muy noble Rey don Alfonso (...) en treynta e dos años que el Rey sobredicho regnó, en la era de mill e trezientos e veynt e un año, (año 1283)*⁷⁵. El manuscrito está completo y cuenta con 152 miniaturas.

Posiblemente también sea sevillana la *Crónica General de España*⁷⁶, que habría comenzado a redactar el propio rey en 1270 y que no llegaría a ver culminada, siendo finalizada en el reinado de Sancho IV⁷⁷. A pesar de que no tiene un desarrollo artístico muy importante, es destaca-

ble por el hecho de iniciar la fase de las grandes compilaciones históricas, quedando de lado la actividad que podríamos denominar como literaria⁷⁸.

Parece claro, pues, que en la ciudad de Sevilla se creó un importante taller de copia e iluminación de manuscritos, que significó la pérdida de la primacía absoluta de los talleres leoneses y castellanos del norte de la Península; taller, o talleres, vinculados directamente al soberano, a las obras emprendidas por él mismo y con un carácter completamente independiente con respecto a los centros monásticos, que hasta este momento habían sido los productores de códices iluminados.

A los libros ya referidos habría que sumar una larga nómina, entre los que destacaríamos el *Lapidario*⁷⁹, que fue mandado traducir por Alfonso X del texto árabe de Abolays y otros autores; el encargo se le encomendó a Rabbi Jehudah Mosca-toledano- y al clérigo Garcí Pérez⁸⁰. Los *Libros del Saber de Astronomía*⁸¹ fueron otro encargo del rey; el manuscrito presenta un conjunto de iluminaciones importante, de gran calidad técnica.

No referiremos, finalmente, a la *General Estoria*⁸² y a las *Partidas*⁸³. Del primero cabe señalar que fue uno de los proyectos más destacados y ambiciosos emprendidos por el monarca; fue iniciado hacia 1272; la obra no se finalizó, y se completó con posterioridad, como evidencia la diferente grafía empleada en las dos partes conservadas del manuscrito⁸⁴. Su carácter inacabado se manifiesta también en las miniaturas, pues presenta iluminaciones únicamente dibujadas y en ocasiones los espacios en blanco. Las *Partidas* constituyeron otra obra de gran envergadura, si bien sólo se conserva del siglo XIII el código de la British Library, que contiene 29 imágenes, tal vez las más arcaizantes de toda la obra alfonsí⁸⁵.

En el reino de Castilla, Sancho IV (1284-1295) continuó con una labor similar a la de Alfonso X, si bien no tan prolífica como la de su predecesor⁸⁶. Durante su reinado se siguió redactando la *Estoria de España*⁸⁷, siendo el propio texto el que nos informa sobre la cronología precisa: (...) *et esto ya en el regnado del muy noble et muy alto rey don Sancho el quarto, en la era de mill et CCC et XXVII annos* (1289). Se trata de un código lujoso, previsto con numerosas miniaturas destacadas, de las que únicamente llegaron a realizarse dos, siendo el resto de menor importancia. Su relación con las iluminaciones de los manuscritos alfonsíes es evidente y posiblemente en el *scriptorium* de Sancho existiese un ejemplar de esta obra.

Otros códices, sin embargo, se deben a la iniciativa particular del soberano, es el caso de *La Gran Conquista de Ultramar*, cuyo colofón señala: *Este libro de la grant estoria de Ultramar (...) mandó sacar de franceses en castellano el muy noble don Sancho, rrey de Castiella* (...) ⁸⁸. La obra pudo ser realizada en torno a 1294 y presenta únicamente dos iluminaciones si bien fue concebido con setenta y dos más, de las que tan sólo de una se llegó

a realizar el enmarque. El hecho de que no se acabase de materializar el resto de la ornamentación nos ha privado de conocer, en parte, la labor de los miniaturistas continuadores de la obra alfonsí, que a tenor de lo conservado lo hicieron con gran dignidad.

Una tercera obra, que creemos oportuno citar en este punto, es el famoso *Libro de los castigos e documentos*⁸⁹, que habría sido compuesto por el propio Sancho IV, en 1292, para dedicárselo a su hijo, siguiendo el modelo de los libros de carácter moralizante que se generalizaron entre los príncipes europeos del siglo XIII. Desgraciadamente no conservamos el original y la copia a la que nos referimos es del siglo XV.

Alfonso XI (1312-1350) fue otro de los reyes castellanos que jugó un papel importante en el campo que nos ocupa. A él parece que estaría destinado el *Ceremonial de coronación y consagración de los reyes de Castilla y Aragón*⁹⁰, a pesar de que al inicio del código se señale que fue dedicado al señor don Fernando⁹¹. El autor fue un obispo llamado Ramón, posiblemente de Coimbra, contemporáneo de Alfonso XI y unido a la familia real por vínculos familiares. El nombre de Fernando podría ser indicativo de un ulterior destinatario, posiblemente Fernando V. El estilo de sus miniaturas, en las que se narra el proceso del ceremonial, encaja perfectamente con los modelos del siglo XIV; no tenemos, sin embargo, datos que nos permitan conjeturar el taller o el entorno en el que se confeccionó el manuscrito.

Información más concreta y precisa nos ofrece la *Crónica Troyana*⁹²; texto literario que deriva de la obra de Benoît de Sainte Maure y que *mandó fazer el muy alto et muy noble et muy exçelente Rey don Alfonso*; lo realizó Nicolás González, escribano del rey y fue finalizado el 31 de diciembre de 1350, reinando ya Pedro I (1350-1369). La obra salió de la propia cámara real y su artífice fue el mismo que el que realizó el *Ordenamiento de Alcalá*⁹³. Nos encontramos, pues, ante un *scriptorium* regio, en el que trabajan los escribanos del monarca y en el que se llevan a cabo también las labores de iluminación de los manuscritos. La *Crónica Troyana* destaca por el abundante número de iluminaciones -más de un centenar-, buen ejemplo de las artes del color hispanas de la época gótica, si bien presenta influencias de la miniatura francesa del momento.

Señalábamos en el párrafo anterior la intervención de Nicolás González en la elaboración del *Ordenamiento de Alcalá*, es decir, el escribano trabajó para los dos soberanos, según él mismo señala: *Yo Nicolás González escrivano del rey lo escrivi e illumine*⁹⁴. La noticia es interesante y sorprende que un personaje como el escribano del rey muestre unas dotes para la iluminación tan notables como las que se aprecian en el manuscrito Vit. 15-7 de la Biblioteca Nacional.

Finalmente, dentro de la corona castellana, reseñare-

mos uno de los códices más espectaculares de los siglos del gótico en la Península Ibérica; nos referimos al *Libro del caballero Zifar*⁹⁵. Se trata de un encargo regio, a juzgar por el escudo de armas del folio 196; la presencia de granadas nos permite la identificación de su poseedor⁹⁷, el monarca Enrique IV (1454-1474)⁹⁸. El manuscrito original se redactó en el siglo XIV; la copia que nos ocupa presenta un elevado número de miniaturas -un total de 242-, que supera con creces al de los manuscritos castellanos del momento. Se ha especulado mucho con respecto al artífice o artífices, si bien los especialistas coinciden en señalar las vinculaciones a Juan de Carrión y su entorno, activo en Ávila en tiempos de Enrique IV⁹⁹. Estaríamos, nuevamente, en la mitad norte del reino de Castilla; pero la gran novedad radicaría en el hecho de que los miniaturistas que realizaran las iluminaciones se dedicarían a la pintura “mayor”, no constituyendo la ornamentación de códices su labor principal. No podemos constatar el momento en el que se produce el cambio de artífice-miniaturista por el de artífice-pintor, pero resulta evidente que a finales de los siglos del gótico estamos asistiendo a esta transformación.

En el reino de Navarra sobresalen las figuras de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425); el primero estuvo muy interesado por los libros y encargó copias e ilustraciones de códices¹⁰⁰, pero es de su sucesor de quien tenemos noticias más significativas. A él le perteneció el *Libro de Horas*, conocido como de Carlos III el Noble¹⁰¹; se trata de un manuscrito ejecutado en París, a principios del siglo XV, que pudo haber sido puesto en el mercado sin un destinatario preciso, pues las armas Navarra-Evreux fueron añadidas con posterioridad. No se trata, pues, de una influencia foránea o de la intervención de un artista ultrapirenaico, sino de la compra en el mercado francés de una obra de gran calidad, en la línea de las creaciones más destacadas y que se podría relacionar con la producción de los hermanos Limbourg. El soberano navarro realizó un viaje a París entre 1404 y 1406, momento en el que pudo haber adquirido el códice. Existen, además, otras noticias explícitas, del interés del soberano por los manuscritos iluminados; así se documentan compras y obsequios de *Libros de Horas* o se constatan artífices trabajando en códices por él encargados, como Perrinet Hamelin, quien escribe un “libro de ciertas misas”; junto a éste trabaja Domenjon Burnel, pintor de Bayona, que compra pinturas para iluminar un libro de devociones o Juan Clemens, llamado Breaña, también iluminador¹⁰².

Por lo que respecta a los reinos orientales, son muy numerosos los manuscritos miniados vinculados a la monarquía, por lo que únicamente nos referiremos a algunos de los más significativos, que nos permitan acercarnos a la complejidad de la producción de códices de la época¹⁰³.

Uno de los libros más interesantes, en particular por las miniaturas que presenta, es el conocido como *Vidal*

*Mayor*¹⁰⁴, que contiene los fueros de Aragón compilados por Vidal de Canellas, obispo de Huesca, a petición de Jaime I (1213-1276)¹⁰⁵; el libro *fue feito et ordenado en la cibdad de Huesqua* y están presentes en el texto numerosos vocablos de tradición aragonesa¹⁰⁶. Sin embargo, la obra que ha llegado a nosotros parece una copia posterior y que ni tan siquiera se correspondería con el reinado de Jaime I, sino con Pedro III (1276-1285) o Alfonso III (1285-1291)¹⁰⁷, o incluso posterior¹⁰⁸. Las características de las miniaturas también nos llevan a pensar en una cronología próxima al 1300; en apoyo de esta propuesta hay que reseñar el nombre del escriba -y posible traductor del texto latino- Miguel López de Zandío¹⁰⁹, de origen navarro que trabaja como notario designado por el concejo de Pamplona, con actividad documentada entre 1297 y 1305. El abundante número de miniaturas, la calidad de las mismas y el frecuente uso del oro, nos hacen pensar en un códice destinado a un soberano; debió de haber sido iluminado en la región, pero con una gran influencia francesa, sin descartar la participación de artífices ultrapirenaicos.

En el entorno de Pedro el Ceremonioso (1336-1387) se desarrolló una notable actividad artística y se produjeron numerosos manuscritos iluminados de singular importancia¹¹⁰; entre los que podríamos destacar el *Libro de Horas de María de Navarra*¹¹¹; el códice habría sido realizado para la esposa del rey, en la época de su matrimonio, en torno a 1336-1338¹¹²; la noticia más interesante con respecto a este manuscrito se data en 1342, cuando el rey, que se encontraba en Barcelona, escribe a la soberana, que estaba en Valencia, para que “le envíen con la primera persona adecuada que se desplace a aquella ciudad las más bellas Horas, que están en un estuche y que fueron pintadas por Ferrer Bassa¹¹³. Nuevamente nos encontramos ante un pintor que trabaja también como miniaturista¹¹⁴, lo que no significa, necesariamente, que fuese el único artífice, sino que pudieron intervenir varias manos¹¹⁵.

En el círculo de el Ceremonioso hay que incluir otras obras, como el *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Aragón*¹¹⁶, mandado componer en 1353 y del que se realizaron tres versiones¹¹⁷; la obra fue compuesta en Valencia, posiblemente por un eclesiástico vinculado a la cancillería real¹¹⁸. El libro contiene las normas que organizaban algunos de los actos que se celebraban en la corte, entre ellos el del ceremonial de unción y coronación, a los que se dedican las miniaturas del manuscrito conservado en Madrid; pero, sin duda, el más notable es el conservado en París, con un destacado aparato ornamental, para el que parece fueron dedicados “250 sueldos barceloneses por catorce letras de oro con historias de diversos colores para un libro en pergamino de las Ordenaciones que se está haciendo”¹¹⁹.

Pero la actividad de Pedro el Ceremonioso no se limita a obras como las que hemos citado, sino que su interés por los libros se manifiesta en hechos tan significativos como

cuando mandó que *l'enuoluets en qualque drap enserat, de guisa que per pluja ne per sol no's puxa consumir* un salterio que debía iluminar el maestro miniaturista Hugo de Albalat¹²⁰.

Con anterioridad al Ceremonioso, reinó en Mallorca Jaime III (1324-1349), y a él hay que vincular dos obras muy significativas, en primer lugar el *Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*¹²¹; contiene, entre otros textos, los privilegios concedidos por los monarcas privativos del reino a la isla; el libro fue copiado por Romeu des Poal, "presbiter oriundes de Manresa", pero se desconoce la identidad del artífice de las espléndidas miniaturas, de influencia italo-gótica, que han sido puestas en relación con la obra de Ferrer Bassa¹²².

El otro manuscrito son las *Leyes Palatinas*¹²³; el contenido es similar al que describíamos para las obras de Pedro el Ceremonioso, regulando parte del ordenamiento interno de la corte¹²⁴. El texto, compuesto en 1337, se complementa con algunas miniaturas muy originales, ajenas a los modelos hispánicos del momento y con marcada influencia italiana¹²⁵.

Finalmente, una mención a una de las obras de la miniatura gótica catalana más importantes, el *Breviario de Martín de Aragón*¹²⁶, realizado para Martín el Humano (1396-1410)¹²⁷ y que no se finalizará hasta el reinado de Alfonso V de Aragón y Nápoles, quien mandó terminar el manuscrito hacia 1420-1430¹²⁸; contiene treinta y cuatro grandes miniaturas y numerosas iniciales ornadas, destacando por su rico colorido y el abundante uso del oro, como corresponde a un códice destinado al soberano.

Por último, restaría hacer una breve referencia a los manuscritos iluminados realizados para los Reyes Católicos, sin olvidar algunos aspectos tan significativos como el coleccionismo de libros por parte de la reina. Su situación cronológica, en los límites entre la Edad Media y la Moderna, así como los numerosos análisis realizados nos aconsejan dejar este aspecto para otro estudio¹²⁹, en el que se pueda abordar con mayor profundidad, sin que quede diluido en un trabajo de ámbito tan general como éste; en esta ocasión nuestra pretensión no era otra que mostrar la evolución que los intereses y los gustos de los soberanos hispanos experimentaron a lo largo del medievo, llevando parejos toda una serie de cambios y transformaciones de los centros de producción de manuscritos iluminados.

EL TRABAJO DE LOS SCRIPTORIA

El intento de reconstrucción de los talleres en los que se copiaban e iluminaban los manuscritos medievales resulta complejo; son varias las fuentes a las que podemos recurrir, pero ninguna de ellas nos ofrece una información precisa ni de carácter global que sirva como modelo general. Tampoco se puede hablar de un tipo de

producción diferente para los libros que hemos analizado en las páginas anteriores. Su vinculación a la monarquía no condiciona particularmente la elaboración de los mismos; los cambios que se producen a lo largo del medievo afectan por igual a todos los códices y se justifican más por las características intrínsecas de la obra. No vamos, por lo tanto, a distinguir, entre lo que podríamos denominar *scriptoria* monásticos o religiosos y los laicos.

Por lo que respecta a las noticias sobre la organización de los talleres, la elaboración de los manuscritos y la decoración de los mismos, hemos establecido tres categorías diferentes. Por un lado, contamos con unas fuentes directas, como son algunos recetarios sobre la técnica de la iluminación; en estos textos, que sirven para informar a los artífices sobre las cuestiones técnicas, no se describe el proceso completo, sino tan sólo las cuestiones más directamente relacionadas con los pigmentos, su elaboración y aplicación. Una de las obras más interesantes, en este sentido, es el tratado del monje Teófilo *De diversis artibus*, realizado en la primera mitad del siglo XII¹³⁰, en el que se recogen recetas para diferentes aspectos técnicos de la ornamentación de manuscritos, como la aplicación de oro y plata a los libros o de cómo se embellecen las pinturas en los libros con estaño y azafrán. Un poco más tardío es el conocido como *De arte illuminandi*, un manuscrito del siglo XIV custodiado en la Biblioteca Nacional de Nápoles¹³¹, que aporta interesante información sobre la técnica de la miniatura. Por último no podemos olvidar la obra de Cennino Cennini *El Libro del Arte*¹³², compuesto a finales del siglo XIV, en el que también se dedican diferentes capítulos a la técnica de la iluminación.

Sin embargo, ninguno de estos textos nos aproxima al trabajo real de escribas y miniaturistas. Son las representaciones de las actividades de preparación del pergamino, de la copia o de la iluminación, la segunda fuente a la que nos referíamos¹³³.

Las figuraciones de estas tareas son abundantes, pero no siempre la información que nos facilitan es posible admitirla con absoluta certeza. Así son frecuentes las imágenes de los evangelistas en las que son representados como copistas, o aquellos en los que los autores de textos sagrados o los copistas o miniaturistas están realizando su trabajo. En este sentido resultan muy expresivas las imágenes que describen todo el proceso de elaboración de un manuscrito en un códice misceláneo de Bamberg¹³⁴, donde en diez imágenes se recoge todo el proceso de elaboración del manuscrito, desde la preparación del pergamino, al pautado o la encuadernación, sin olvidar el uso final del libro. En otros casos se dedican miniaturas específicas a algunas de estas actividades, como en una *Biblia* conservada en Copenhague¹³⁵; en cada unos de los tres volúmenes que conforman esta obra

existe una miniatura en la que se representa la compra del pergamino por parte de un monje, el proceso de pautado del folio y la iluminación de un retrato por parte del miniaturista.

Los ejemplos que podríamos citar son muchos y las características difieren notablemente entre unos y otros; sirva como ejemplo de sencillez una miniatura que se encuentra en un códice isidoriano¹³⁶, en la que se figura a un escriba, que realiza la tarea de copia acompañado de la *penna*, el cuchillo, el tintero y lo que se podría ser una "pata de liebre" o difumino¹³⁷, apoyando el pergamino sobre una tabla que sostiene en sus rodillas, sin que aparentemente exista mueble alguno, en una postura que nos imaginamos particularmente incómoda.

De manera general, se puede decir que la labor de los miniaturistas es uno de los procesos ulteriores de elaboración del manuscrito; generalmente posterior al proceso de copia del texto, sin bien existen algunas excepciones. En muchas ocasiones el copista deja indicaciones al miniaturista sobre las imágenes, que habitualmente son alusivas al contenido, si bien es frecuente que tan sólo tengan un valor ornamental. En este sentido, la más objetiva de las informaciones es la que nos facilitan los propios códices, especialmente los inacabados, pues nos ayudan a comprender el proceso, pudiendo descartarse cualquier tipo de error si nuestro análisis se realiza con rigor. En ocasiones se trata de simples descuidos, en otros casos es la premura de tiempo, la falta de disponibilidad económica para concluir la empresa o la pérdida de interés por la labor que se estaba realizando¹³⁸. Así observamos, con frecuencia, que textos que aparecen completos no ofrecen toda su ornamentación, lo que se hace particularmente evidente cuando el escriba ha dejado un espacio en la caja de escritura para que allí se sitúe una miniatura que nunca se realizó; también es frecuente encontrar indicaciones, principalmente en los márgenes, relativas a las imágenes que deberían ir en un espacio determinado y que no llegaron a materializarse¹³⁹.

Una vez delimitado el espacio para la miniatura se inicia el proceso que podríamos denominar como pictórico; en este sentido un códice ya reseñado nos facilita una completa información, nos referimos al manuscrito florentino de las *Cantigas*¹⁴⁰. En primer lugar se trazaban las líneas que marcarían la caja de las miniaturas y los diferentes recuadros que componen cada uno de los folios iluminados, posteriormente se realizarían las orlas, posiblemente por parte de artífices secundarios, a los que se encomendaba una labor no demasiado importante y casi mecánica. El paso siguiente era la realización, con mina de plomo, del dibujo preliminar, que sería llevado a cabo por el maestro. En una cuarta fase se realizarían, a tinta, algunas de las estructuras arquitectónicas; en esta misma fase se aplicaría el oro¹⁴¹. En la siguiente fase se trabajarían los fondos, quedando las figuras relegadas a

una sexta intervención y las manos y las caras para el último momento, en el que intervendría el maestro principal.

Este planteamiento es únicamente válido para códices de gran envergadura, salidos de un *scriptorium* muy importante, del que surgieron un conjunto de libros tan importantes como los alfonsíes. No ocurriría lo mismo en la Alta Edad Media, en la que el copista y el miniaturista en algunos casos podría ser el mismo. Si bien en algunos manuscritos se detecta la presencia de más de una mano trabajando en las iluminaciones, casi nunca se podría decir que interviene más de un artífice en la misma imagen. Sobre la simplicidad de los talleres nos puede dar noticia la famosa representación del *scriptorium* del *Beato de Tábara*¹⁴², completamente alejado de la compleja organización que hemos visto en un centro como en el que se copiaron e iluminaron las *Cantigas*.

Todo lo contrario acontece en la Baja Edad Media, cuando los centros de iluminación debieron estar más próximos a un taller pictórico que los *scriptoria* monásticos, como así lo indicaría la presencia de pintores trabajando en las miniaturas de los manuscritos.

Sirva este rápido recorrido por el panorama de la producción de manuscritos iluminados vinculados a las monarquías hispanas medievales como una primera aproximación a un mundo rico y complejo, que ha sido estudiado de manera parcial y no en su conjunto, ofreciendo a los ojos de cuantos nos acercamos a estos códices un panorama tan destacado como el de cualquier otra expresión del arte o la cultura del medievo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, 1992
ALEXANDER, J. J. G., *Medieval Illuminators and their methods of work*, Yale-London, 1992.
Alfonso X, 1984
Alfonso X, Toledo, 1984.
AVRIL, 1982
AVRIL, F. et al, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Paris, 1982.
BRUNELLO, 1975
BRUNELLO, F., *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, 1975.
BUCHER, 1970
BUCHER, F., *The Pamplona Bibles*, Yale, 1970.
Cataluña, 1992
Cataluña medieval, Barcelona, 1992.
CENNINI, 1988
CENNINI, C., *El Libro del Arte*, Ávila, 1988.

- Chefs-d'oeuvre*, 1998
Chefs-d'oeuvre du J. Paul Getty Museum. Manuscrits enluminés, Los Ángeles, 1998.
- CID, 1990
 CID PRIEGO, C., "Relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Oviedo. Las cruces del Beato", *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, Abadía de Silos, 1990, págs. 511-525.
- CÓMEZ, 1979
 GÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979.
- DELGADO, 1989
 DELGADO ECHEVARRÍA, J., "Vidal Mayor. Un libro de Fueros del siglo XIII", *Vidal Mayor. Estudios*, Madrid, 1989, págs. 43-81.
- DÍAZ Y DÍAZ, 1983
 DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, León, 1983.
- DÍAZ Y DÍAZ, 1995
 DÍAZ Y DÍAZ, M. C., "El código de Compostela. Tradición y modernidad", *Libro de Horas de Fernando I de León*, Santiago de Compostela, 1995, págs. 10-51.
- DODWELL, 1961
 DODWELL, C. R., ed., *De diversis artibus*, London-Edimburg, 1961.
- DOMÍNGUEZ, 1993
 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "La ilustración en los manuscritos", *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Madrid, 1993, págs. 293-363.
- DOMÍNGUEZ, 1996
 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Notas sobre la Biblia de Pedro de Pamplona en la Catedral de Sevilla", *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Donostia, 1996, págs. 439-447.
- DOMÍNGUEZ CASAS, 1993
 DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993.
- DURLIAT, 1991
 DURLIAT, M., "La corte de Jaime III de Mallorca (1324-1349) según las Leyes Palatinas", *Jaime III de Mallorca. Leyes Palatinas*, Barcelona, 1991, págs. 5-70.
- ENGUITA y LAGÜENS, 1992
 ENGUITA, J. M.^a y LAGÜENS GRACIA, V., "Aspectos filológicos", *Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón. II. Transcripción y estudios*, Zaragoza, 1992, págs. 57-84.
- ESCANDELL, 1994
 ESCANDELL PROUST, I., "Una nueva aproximación al Liber Feudorum Maior", *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, León, 1994, págs. 91-101.
- FERNÁNDEZ PAJARES, 1969
 FERNÁNDEZ PAJARES, J. M., "La Cruz de los Ángeles en la miniatura española", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 67 (1969) 281-304.
- FRAGO, 1989
 FRAGO GRACIA, J. A., "El marco filológico del Vidal Mayor", *Vidal Mayor. Estudios*, Madrid, 1989, págs. 83-112.
- GALVÁN, 1996
 GALVÁN FREILE, F., "Consideraciones sobre iconografía regia en la miniatura mozárabe", *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe*, Córdoba, 1996, págs. 201-206.
- GALVÁN, 1999
 GALVÁN FREILE, F., *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200 (Tesis doctoral, ed. en soporte electrónico)*, León, 1999.
- GALVÁN y SUÁREZ, 1997
 GALVÁN FREILE, F. y SUÁREZ GONZÁLEZ, A. I., "El ejercicio cotidiano de la escritura en la segunda mitad del siglo XII. Una recreación a través de dos imágenes", *Memoria Ecclesiae*, XIII (1997) 471-487.
- GARRIGOU, 1992
 GARRIGOU, G., *Naissance et splendeurs du manuscrit monastique (du VII au XII siècle)*, Nancy, 1992.
- GIL, MORALEJO y RUIZ DE LA PEÑA, 1985
 GIL FERNÁNDEZ, J., MORALEJO, J. L. y RUIZ DE LA PEÑA, J. I., *Crónicas Asturianas*, Oviedo, 1985.
- GUTIÉRREZ, 1997
 GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997.
- HERRERO, 1988
 HERRERO GONZÁLEZ, S., *Códices miniados en el Real Monasterio de las Huelgas*, Barcelona, 1988.
- JACKSON, 1981
 JACKSON, J., *The Story of Writing*, London, 1981.
- LACARRA, 1989
 LACARRA DUCAY, M. C., "Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico", *Vidal Mayor. Estudios*, Madrid, 1989, págs. 113-166.
- LLOMPART, 1991
 LLOMPART, G., "Autoría e iconografía de las miniaturas del código bruseles de las Leges Palatinae", *Jaime III de Mallorca. Leyes Palatinas*, Barcelona, 1991, págs. 1-4.
- LUCAS DE TUY, 1992
 LUCAS DE TUY, *Milagros de San Isidoro*, León, 1992.
- Maravillas. I, 2000
Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. I. Estudios. Catálogo, Madrid, 2000.
- Maravillas. II, 2000
Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía. II. Álbum, Madrid, 2000.
- MARCON, 1996
 MARCON, S., "Noticias codicológicas y sobre su procedencia", *Libro de Horas de la Reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, págs. 13-23.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987
 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Navarra, 1987.
- MENÉNDEZ PIDAL, 1986
 MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII. Leída en imágenes*, Madrid, 1986.
- MONTOYA y DOMÍNGUEZ, 1999
 MONTOYA MARTÍNEZ, J. y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, Madrid, 1999.

- MORALEJO, 1992
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La iconografía en el reino de León. (1157-1230)", *II Curso de cultura medieval. Alfonso VIII y su época*, Madrid, 1992, págs. 139-152.
- MORALEJO, 1995
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I", *Libro de Horas de Fernando I*, Santiago de Compostela, 1995, págs. 55-63.
- MORALES, 1765
- MORALES, A., *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II. A los reynos de León, y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765 (reed. Oviedo, 1977).
- PALACIOS, 1992
- PALACIOS MARTÍN, B., "El ceremonial", *Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón. II. Traducción y estudios*, Zaragoza, 1992, págs. 103-133.
- PLANAS, 1996
- PLANAS, J., "El manuscrito de París. Las miniaturas", *Libro del Caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona, 1996, págs. 137-192.
- REINHARDT y SANTIAGO-OTERO, 1983
- REINHARDT, K. y SANTIAGO-OTERO, H., *Biblioteca bíblica ibérica medieval*, Madrid, 1983.
- Los Reyes bibliófilos*, 1986
- Los Reyes bibliófilos*, Madrid, 1986.
- Reyes y Mecenas*, 1992
- Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, 1997
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M. A., "Imago Sapientiae: los orígenes del ideal sapiencial medieval", *Medievalismo*, 7 (1997) 11-39.
- RUCQUOI, 1993
- RUCQUOI, A., "El rey Sabio: Cultura y poder en la monarquía medieval castellana", *Actas del III curso de cultura medieval. Seminario: Repoblación y Reconquista*, Madrid, 1993, págs. 77-87.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, 1976
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C., "Un ceremonial inédito de coronación de los Reyes de Castilla", *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas. Vol. II*, Madrid, 1976, págs. 1209-1247.
- SÁNCHEZ, 1994
- SÁNCHEZ MARIANA, M., "Introducción histórica", *Beato de Liébana. Códice de Fernando I y doña Sancha*, Barcelona, 1994, págs. 9-55.
- SICART, 1981
- SICART, A., *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1981.
- SILVA, 1989
- SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1989.
- SILVA, 1999
- SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Logroño, 1999.
- STIRNEMANN, 1993
- STIRNEMANN, P., "Réflexions sur des instructions non iconographiques dans les manuscrits gothiques", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, 1993, págs. 351-356.
- STIRNEMANN y GOUSSET, 1993
- STIRNEMANN, P. y GOUSSET, M. T., "Marques, mots, pratiques: leur signification et leurs liens dans le travail des enlumineurs", *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Âge*, Turhout, 1989, págs. 34-55.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, 1994
- SUÁREZ GONZÁLEZ, A. I., *Patrimonio bibliográfico de San Isidoro de León. Los códices del siglo XII (Tesis doctoral, ed. en soporte electrónico)*, León, 1994.
- UBIETO, 1964
- UBIETO ARTETA, A., *Corónicas navarras*, Valencia, 1964.
- VERRIÉ, 1989
- VERRIÉ, F. P., "La política artística de Pere el Cerimoniós", *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, 1989, págs. 177-192.
- WILLIAMS, 1987
- WILLIAMS, J., *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Madrid, 1987.
- WILLIAMS, 1994
- WILLIAMS, J., *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse. Introduction*, London, 1994.
- YARZA, 1990
- YARZA LUACES, J., "La miniatura románica en España. Estado de la cuestión", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II (1990) 9-25.
- YARZA, 1991 (1)
- YARZA LUACES, J., "La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos del Maestro Mateo", *Actas Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*, Coruña, 1991, págs. 319-355.
- YARZA, 1991 (2)
- YARZA LUACES, J., "Códices iluminados en el Monasterio de las Huelgas", *Reales Sitios*, 107 (1991) 49-56.
- YARZA, 1994
- YARZA LUACES, J., "La ilustración del Beato de Fernando y Sancha", *Beato de Liébana. Códice de Fernando I y doña Sancha*, Barcelona, 1994, págs. 57-235.
- YARZA, 1996
- YARZA LUACES, J., "María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana", *Libro de Horas de la Reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, págs. 93-256.
- YARZA, 1998
- YARZA LUACES, J., *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998.

NOTAS

- ¹ En este sentido hay que reseñar una exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, en la que se analizaba la "bibliofilia" de algunos monarcas hispanos, centrando su atención en la época moderna, pero dedicando un interesante apartado al periodo medieval que se puede consultar en el catálogo de la muestra: *Los Reyes Bibliófilos*, 1986, especialmente las págs. 15-37.
- ² Sirvan de ejemplo las múltiples versiones de los *Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, copiadas e iluminadas en estos centros (Cf. WILLIAMS, 1994 y YARZA, 1998).
- ³ A título indicativo, para el periodo prerrománico, podíamos señalar, en algunos casos con ciertas precauciones, los *scriptoria* de Oviedo, León, Escalada, Cardena, Valeránica, Tábara, Albelda, San Millán, Silos (véase el mapa que reproduce WILLIAMS, 1987, pág. 12); en el periodo románico se podrían citar, manteniendo las dudas en algunos casos, Santiago de Compostela, Oviedo, León (San Isidoro y Catedral), Sahagún, Cardena, Arlanza, San Millán, Silos, Calahorra, Toledo, San Juan de la Peña, Huesca, Jaca, Vic, Ripoll, Gerona, Tortosa, Barcelona o Urgell (consúltese, a este respecto, el esclarecedor artículo de YARZA, 1990 págs. 16-18). Esta relación, que no pretende ser exhaustiva, muestra cómo los *scriptoria* medievales se vinculan a centros religiosos significativos, particularmente monásticos.
- ⁴ Existe un grupo numeroso de códices que más que litúrgicos podrían ser clasificados como doctrinales o espirituales, por estar dedicados a la *lectio*; si bien la frontera con los destinados a la liturgia no se puede establecer con claridad. Hemos utilizado esta clasificación en nuestra Tesis Doctoral: GALVÁN, 1999. También establece la clasificación de manuscritos litúrgicos y espirituales SILVA, 1999.
- ⁵ El libro "...era valorado como un hecho espiritual y cultural, que en proyección trascendente se convertía en un valor eterno"; cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 10.
- ⁶ Los documentos en los que se recogen estas donaciones así como el contenido, por lo que se refiere a los libros, está recogido en DÍAZ Y DÍAZ, 1983, págs. 157, 159-162, 168 y 172.
- ⁷ GIL, MORALEJO Y RUIZ DE LA PEÑA, 1985, pág. 252.
- ⁸ DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 221.
- ⁹ Se trata de los Ms. P.I.7 y T.II.25; el primero contiene las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla y el segundo las *Sentencias* del mismo autor. Cf. *Ibidem*, p. 222; las *Etimologías* se describen en: *Los Reyes bibliófilos*, 1986, pág. 21.
- ¹⁰ MORALES, 1765, págs. 93-98. En las descripciones señala lo siguiente: "Otro libro tiene al principio el retrato de la Cruz de los Ángeles, y en la cifra ordinaria dice: *Adefonsi Principis sum*. Contiene exposición breve de S. Gregorio sobre todo el Testamento Nuevo"; similar es la referencia a la "Historia Eclesiástica Eusebij, & Ruffino. Tiene al principio la Cruz de los Ángeles, y en la cifra dice: *Adefonsi Principis sum*". DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 224, pone en relación el códice que contiene la Historia Eclesiástica de Eusebio con las inclinaciones historiográficas del rey, a las que ya hemos hecho referencia.
- ¹¹ Para DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 223, el códice podría ser un producto pirenaico o de un copista de formación pirenaica.
- ¹² *Ibidem*, págs. 223 y 306; tampoco establece con precisión el origen del manuscrito, pero plantea la posibilidad de que sea asturiano, pero sin olvidar "conexiones" meridionales, tal vez Toledo.
- ¹³ YARZA, 1994, pág. 82.
- ¹⁴ En esta línea se expresa DÍAZ Y DÍAZ, 1983, págs. 154-255, quien señala que estos códices iban dirigidos al uso personal de reyes u obispos, por encargo de ellos mismos y a su costa.
- ¹⁵ SÁNCHEZ, 1994, pág. 43.
- ¹⁶ Madrid. Biblioteca Nacional, Ms. Vit.14-2.
- ¹⁷ YARZA, 1994, pág. 89, recoge las tesis de O. K. Werckmeister, que sugiere que el manuscrito haya sido elaborado para ser depositado en San Isidoro, "para atender las necesidades litúrgicas de la capilla real".
- ¹⁸ DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 329; el autor propone el término *memoria* para la abreviatura *mra*, para quien el manuscrito tendría una utilización devocional o funeraria.
- ¹⁹ *Ibidem*, págs. 331-332.
- ²⁰ DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 332.
- ²¹ YARZA, 1994, pág. 90.
- ²² Utilizamos la denominación más habitual para referirnos a este manuscrito, si bien, tal y como señala el profesor DÍAZ Y DÍAZ, 1983, págs. 290-291, se trata de un salterio más dos cuaterniones de un devocionario.
- ²³ Santiago de Compostela. Biblioteca de la Universidad, Ms. 609 (Res. 1).
- ²⁴ DÍAZ Y DÍAZ, 1983, págs. 285 y 287.
- ²⁵ DÍAZ Y DÍAZ, 1995, pág. 50.
- ²⁶ Cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 292. Lo que parece evidente, a juzgar por el texto del *Cronicon* que se sitúa en el folio 207v, que el artífice tenía, en palabras de DÍAZ Y DÍAZ, 1995, empeño por incorporar la figura de Fernando I a la tradición regia de León.
- ²⁷ YARZA, 1994, pág. 98.
- ²⁸ MORALEJO, 1995, pág. 56.
- ²⁹ YARZA, 1994, págs. 83-84; plantea que se trate de un códice imperial, que emulase los modelos otomanos.
- ³⁰ MORALEJO, 1995, pág. 55. Llamamos la atención sobre la corona que lleva el soberano el folio 3; el modelo ya no sigue las fórmulas características de la décima centuria, sino que ha sido sustituida por una de remates florales, que se generalizará en los siglos del románico (cf. GALVÁN, 1996, pág. 205).
- ³¹ F. 6v.

- 32 DÍAZ Y DÍAZ, 1995, plantea que la figura central no sea el escriba, sino el responsable del códice.
- 33 YARZA, 1994, pág. 83.
- 34 Sobre la iluminación de esta obra consúltase: SICART, 1981, págs. 22-44.
- 35 DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 350.
- 36 Biblioteca de El Escorial, Ms. &I.3. Descrito en: *Los Reyes bibliófilos*, 1986, pág. 21.
- 37 FERNÁNDEZ PAJARES, 1969, págs. 281-304 y CID, 1990, págs. 511-525.
- 38 F. 6v. La inscripción es igual que la que aparece en el *Beato de Fernando I*.
- 39 DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pág. 383.
- 40 Sobre este particular, consúltase el documentado y exhaustivo trabajo de SUÁREZ GONZÁLEZ, 1994.
- 41 León. Real Colegiata de San Isidoro. Ms. ASIL. XI.1-XI.2, X.1-X.2 y IX, respectivamente.
- 42 Sobre los códices isidorianos a los que nos referimos y otros contemporáneos, procedentes del mismo centro, véase: GALVÁN, 1999, págs. 57-63, 71-83, 88-100, 113-122, 139-284, principalmente.
- 43 Utilizamos la edición: LUCAS DE TUY, 1992. En los capítulos LXIII, LXIV y LXV, págs. 107-110 se encuentran los textos que recogemos.
- 44 La validez de estas noticias puede ser puesta en duda, sin embargo, a pesar de que en algún aspecto se haya podido exagerar la realidad, no parece que la noticia difiera notablemente del devenir real de los acontecimientos (cf. SUÁREZ GONZÁLEZ, 1994, pág. 1125).
- 45 Así lo ha planteado, con argumentos muy sólidos, YARZA, 1991 (1), págs. 328-329.
- 46 YARZA, 1991 (2), pág. 55.
- 47 YARZA, 1990, pág. 17.
- 48 Fueron dados a conocer por HERRERO, 1988.
- 49 YARZA, 1991 (2), págs. 54-55, plantea la posibilidad de un origen británico, explicable por el matrimonio de Alfonso VIII con Leonor de Plantagenet.
- 50 Hay que tener en cuenta que 1187 toma posesión la primera abadesa, que de esas fechas es uno de los códices y que el monasterio tenía que dotarse, rápidamente, de un conjunto importante de manuscritos (cf. YARZA, 1991, pág. 51).
- 51 Sobre la producción miniada conservada en Navarra véase: SILVA, 1989.
- 52 Se conservan tres ejemplares de esta Biblia, pero los que a nosotros nos interesan son los dos más antiguos y en particular el primero, conservado en la Biblioteca de Amiens, Ms. 108; el segundo volumen, un poco posterior se custodia en Augsburgo, Ms. Harburg I, 2 lat. 41, 15. Sobre estos dos ejemplares, consúltase: REINHARDT Y SANTIAGO-OTERO, 1986 y, especialmente, BUCHER, 1970. Puede originarse cierta confusión con la conocida como *Biblia de Pedro de Pamplona*; este códice, se ha considerado como encargo de Alfonso X el Sabio (1252-1284), quien se la donaría a su hijo Sancho IV; sin embargo, DOMÍNGUEZ, 1996, pág. 441, plantea que podría haber llegado a Alfonso X como herencia de su padre Fernando III (1217-1252), pues a esa época cree que corresponde el ejemplar bíblico.
- 53 Un error en la identificación, que la propia autora corrige en una de las notas de su trabajo, ha podido originar confusión entre las identidades de Sancho VI y Sancho VII y los calificativos de “el Sabio” y “el Fuerte”, respectivamente; nos referimos al artículo de RUCQUOI, 1993, págs. 78-79 y nota 19. Atribuye el encargo de la obra a Sancho VI el Sabio, sin embargo, a pesar de que las crónicas se refieren a este monarca en esos términos, no consta que ordenase la realización de un códice tan significativo como el que realizará su hijo. Con todo, la primera referencia, que nosotros conozcamos, a la condición de sabio del rey es bastante tardía. Aparece en las *Corónicas Navarras* y en ellas se señala que fue *vir magne sapientie* (cf. UBIETO, 1964, pág. 45; el autor considera que este texto pudo haber sido compuesto en 1274 (cf. pág. 20)). *Quisiéramos, en este punto, mostrar nuestro agradecimiento a la Dra. García Arancón, de la Universidad de Navarra, por habernos facilitado las referencias bibliográficas y por las facilidades ofrecidas para la consulta de la edición facsímil de las *Biblias de Pamplona*.
- 54 SILVA, 1999, pág. 131.
- 55 Así lo señala MORALES, 1992, pág. 142, cuando escribe, refiriéndose a la miniatura que representa a Alfonso IX en el cartulario compostelano: “Como en el caso de la miniatura dedicada a su padre, se trata de una imagen cuyo primordial destinatario parece ser el propio monarca, como acción de gracias por las mercedes de él obtenidas y halagador estímulo de las futuras”. No hay que olvidar que el contenido principal de estos códices son las donaciones y privilegios otorgados por los soberanos a las respectivas diócesis.
- 56 Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón, Ms. Can. Reg. 1 y Can. Reg. 4, respectivamente.
- 57 Los documentos recopilados coinciden con los del reinado de Alfonso II, conde de Barcelona y rey de Aragón: *Los Reyes bibliófilos*, 1986, pág. 43.
- 58 El proyecto, por lo tanto, se podría adscribir a Alfonso II, pero la finalización del cartulario se habría producido unos años después.
- 59 *Cataluña Medieval*, 1992, pág. 200 (ficha catalográfica realizada por R. Dopazo i Sanllehi, quien niega la influencia francesa que en su momento había señalado Domínguez Bordona; propone también la intervención de varios copistas y miniaturistas, entre ellos el escribiente Bernat de Caldes y el notario Ramón de Sitges). Sobre este manuscrito consúltase: ESCANDELL, 1994, págs. 91-101, principalmente la pág. 96, en la que se recopilan las conclusiones, entre las que destacaríamos que la autora plantea que la finalidad del códice sería la de servir de “instrumento político necesario para reafirmar el poder de los monarcas ante los nobles”; por lo que respecta a la cronología, propone dos arcos temporales diferentes, uno para la fase más arcaizante del códice, en la que intervendría un miniaturista c. 1192-1196 y un segundo, para otro maestro con una serie de continuadores, que trabajarían entre 1210 y 1220.
- 60 *Cataluña Medieval*, 1994, pág. 202 (ficha catalográfica a cargo de R. Dopazo i Sanllehi).
- 61 Sobre estos aspectos, consúltase el trabajo de RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, 1997, págs. 11-39, en particular pág. 15.
- 62 RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, 1997, págs. 22, 38 y 39.
- 63 *Ibidem*, 1997, págs. 38-39, señala que Juan de Salisbury se refiere a que a la necesidad de que los reyes lean diariamente las Sagradas Escrituras.

- ⁶⁴ Sobre estas obras, sus características y ediciones consúltese: *Ibidem*, pág. 39.
- ⁶⁵ Un estado de la cuestión se puede encontrar en: MONTOYA y DOMÍNGUEZ, 1999.
- ⁶⁶ Entre los que se encontraba la *Biblia* de la Catedral de Toledo (cf. CÓMEZ, 1979, pág. 187). En la actualidad se prepara la edición facsímil de este manuscrito.
- ⁶⁷ Ms. B.I.2 y Ms. T.I.1.
- ⁶⁸ Biblioteca Nazionale. B.R.20.
- ⁶⁹ Ms. 10069. No tiene miniaturas historiadas, pero las iniciales están decoradas; parece que se trata de un manuscrito posterior a los escorialenses (cf. Alfonso X, 1984, pág. 168, ficha catalográfica n.º 166).
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 168, ficha catalográfica n.º 165; pudo haber sido este códice o el otro conservado en El Escorial.
- ⁷¹ DOMÍNGUEZ, 1993, pág. 328.
- ⁷² *Ibidem*. En Sevilla también se realizarían la *Crónica General* y el *Libro de los Juegos*, a los que nos referiremos más adelante (cf. CÓMEZ, 1979, pág. 189).
- ⁷³ F. 119v.
- ⁷⁴ El Escorial. Ms. T.I.6.
- ⁷⁵ Cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1986, pág. 18.
- ⁷⁶ El Escorial. Ms. Y.I.2.
- ⁷⁷ Dado que el rey trabajó directamente en la obra en los últimos años de su vida y como falleció en Sevilla, CÓMEZ, 1979, pág. 190, plantea como probable que la obra fuese llevada a cabo en esa ciudad; no hay que olvidar que alguna de los códices más significativos salieron de un taller real sevillano.
- ⁷⁸ *Los Reyes bibliófilos*, 1986, pág. 179.
- ⁷⁹ El Escorial. Ms. H.I.15.
- ⁸⁰ El códice habría sido escrito entre 1276 y 1279 en el escritorio real (cf. *Los Reyes bibliófilos*, 1986, pág. 30).
- ⁸¹ Madrid. Biblioteca de la Universidad Complutense. Ms. 156. Posiblemente se trate del manuscrito original del rey (cf. Alfonso X, 1984, pág. 184, ficha catalográfica n.º 218).
- ⁸² El Escorial. Ms. I.I.2.
- ⁸³ De esta obra monumental no se conservan, completas, nada más que versiones tardías. En Londres, British Library. Ms. Add. 20787, se conserva un original de la 1.ª Partida, que habría sido elaborada, tal y como reza en el prólogo, en 1256 y se habría acabado en 1265 (cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1986, págs. 15 y 16).
- ⁸⁴ *Los reyes bibliófilos*, 1986, pág. 30.
- ⁸⁵ Cf. MENÉNDEZ PIDAL, 1986, págs. 15-16.
- ⁸⁶ Sobre la misma consúltese: GUTIÉRREZ, 1997, págs. 201-232.
- ⁸⁷ Se trata del códice conservado en El Escorial, Ms. X.I.4, continuación del ya referido Ms. Y.I.2.
- ⁸⁸ Madrid. Biblioteca Nacional, Ms. 1187, f. 360v (cf. GUTIÉRREZ, 1997, pág. 223).
- ⁸⁹ Madrid. Biblioteca Nacional. Ms. Sig. 3995, Vit. 13-4.
- ⁹⁰ El Escorial. Ms. &.III.3.
- ⁹¹ El nombre aparece sobre raspado y en una letra distinta a la original (cf. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, 1976, pág. 1213).
- ⁹² El Escorial. Ms. H.I.6.
- ⁹³ Madrid. Biblioteca Nacional. Vit. 15-7 y Res. 9.
- ⁹⁴ Alfonso X, 1984, pág. 158, ficha catalográfica n.º 117.
- ⁹⁵ París. Bibliothèque Nationale. Español 36.
- ⁹⁶ Hemos tomado la información sobre este códice del excelente trabajo de PLANAS, 1996, págs. 137-192.
- ⁹⁷ Incorporó esta fruta a su escudo después de la conquista de la ciudad de Granada (cf. *Ibidem*, pág. 142).
- ⁹⁸ Quien también encargó el *Libro de la montería* (Biblioteca de Palacio, Ms. 2105; cf. *Ibidem*).
- ⁹⁹ Cf. *Ibidem*, págs. 144, 146-147, 149 y 151.
- ¹⁰⁰ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987, pág. 342; de este trabajo tomamos los datos referidos a los libros relacionados con Carlos II y Carlos III.
- ¹⁰¹ Museo de Cleveland.
- ¹⁰² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987, pág. 343, señala que éste último puede ser Juan Climent, que decoró algunas de las estancias del palacio de Tafalla. Si así fuese, estaríamos nuevamente ante un pintor que se dedica también a la iluminación de manuscritos.
- ¹⁰³ Prescindiremos de los que se relacionan con los reyes aragoneses de Nápoles; para una información sobre los mismos remitimos a: *Los Reyes bibliófilos*, 1986, págs. 63-71.
- ¹⁰⁴ California, Malibú. Fundación J. Paul Getty. Getty Museum. Ms. Ludwig XIV, 4.
- ¹⁰⁵ DELGADO, 1989, pág. 45.
- ¹⁰⁶ FRAGO, 1989, pág. 107.
- ¹⁰⁷ LACARRA, 1989, pág. 165.

- 108 Entre 1290 y 1310 se propone en: *Chefs-d'oeuvre*, 1997.
- 109 Su nombre figura en el *explicit*, f. 297.
- 110 Véase: VERRIÉ, 1989, págs. 177-192.
- 111 Venecia. Biblioteca Nazionale Marciana. Cód. Lat. I, 104 (=12640).
- 112 MARCON, 1996, pág. 20.
- 113 YARZA, 1996, pág. 128 y nota 157.
- 114 En 1340 Bassa trabaja en “Horas y retablos” (cf. *Ibidem*, pág. 129).
- 115 *Ibidem*, págs. 134-135; J. Yarza plantea el concepto de “artista-empresario” y su desarrollo en Cataluña, con talleres muy organizados; en este sentido podría entenderse la participación de Bassa y no necesariamente como artífice de la totalidad de las miniaturas.
- 116 Madrid. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Ms. r.14425.
- 117 La versión valenciana se conserva en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March y es conocida como manuscrito “Phillips”; la versión catalana se localiza en París. Bibliothèque Nationale. Ms. Español 99 (cf. AVRIL, 1982, págs. 95-96).
- 118 ENGUITA y LAGÜENS, 1992, pág. 83.
- 119 PALACIOS, 1992, pág. 129 y notas 87-94.
- 120 ENGUITA y LAGÜENS, 1992, págs. 60-61. También se documentan numerosas escrituras en las que el rey “manda pagar el importe de biblias, obras literarias e históricas, así como los servicios de copistas, iluminadores o encuadernadores”.
- 121 Mallorca. Archivo Regional del Reino de Mallorca.
- 122 *Los Reyes bibliófilos*, 1986, págs. 46-47.
- 123 Bruselas. Bibliothèque Royal. Ms. 9169.
- 124 Para DURLIAT, 1991, pág. 14; habrían sido elaboradas por el propio rey “en aquel momento en la euforia de una libertad cuyas delicias saboreaba, pero teniendo conciencia, gracias a una precoz madurez, de la fragilidad de su poder”.
- 125 LLOMPART, 1991, pág. 4, señala que “el autor sería italiano desplazado a Mallorca o mallorquín formado en los talleres italianos”. Vincula al artífice con algunos retablos, como el de Santa Quiteria, del Museo de Mallorca, el de Santa Eulalia, de la Seo de Mallorca o el de las Santas Magdalena y Lucía, del Museo de Mallorca.
- 126 París. Bibliothèque Nationale. Ms. Rothschild 2529.
- 127 AVRIL, 1982, págs. 108-109: en 1398 se habría comenzado a copiar el texto y en 1403 no se habría acabado aún la iluminación. Consúltense estas mismas páginas en relación a los artífices del manuscrito.
- 128 *Los Reyes bibliófilos*, 1986, págs. 49-50.
- 129 Consúltense, entre otros: *Los Reyes bibliófilos*, 1986, págs. 73-84, *Reyes y Mecenas*, 1992 y DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, especialmente las págs. 133-139.
- 130 DODWELL, 1961.
- 131 Edición, traducción y estudio de BRUNELLO, 1975.
- 132 CENNINI, 1988.
- 133 A título indicativo, remitimos a una serie de obras en las que el lector puede encontrar múltiples ejemplos de las imágenes a las que nos referimos: GARRIGOU, 1992, JACKSON, 1981 y ALEXANDER, 1992.
- 134 Bamberg. Staatsbibliothek. Cod. Mic. Patr. f. 1v.
- 135 Copenhague. Kongelige Bibliotek. Ms. 4, 2_.
- 136 León. Real Colegiata de San Isidoro. Ms. ASIL XII, f. 279r.
- 137 Cf. GALVÁN y SUÁREZ, 1997 (1), págs. 471-487.
- 138 En algunos casos podemos observar, en folios contrapuestos, una miniatura completamente acabada y otra que sólo ha sido contorneada; ¿podría tratarse de un simple olvido? Un ejemplo lo localizamos en la *Biblia de 1162* de San Isidoro, concretamente en los ff. 126v y 127r (León. Real Colegiata de San Isidoro. Ms. ASIL. III).
- 139 Estas indicaciones pueden ser relativas a la inicial que allí ha de disponerse o al color que se deberá emplear (cf. STIRNEMANN, 1993, págs. 351-356 y STIRNEMANN y GOUSSET, 1989, págs. 34-55).
- 140 Seguimos el análisis que realiza MENÉNDEZ PIDAL, 1986, págs. 26-29.
- 141 Es esta una de las labores más complejas; en los manuscritos regios es frecuente, como ya hemos señalado, el uso del oro, generalmente bruñido; su aplicación generalmente era posterior al dibujo de los contornos, pero anterior a la aplicación de los colores y de los contornos definitivos. Sobre este particular puede consultarse: GALVÁN, 1999, págs. 600-603.
- 142 Madrid. Archivo Histórico Nacional. Cod. 1097B, f. 167v.

El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)*

Felipe Pereda

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

El sepulcro de los padres de la Reina Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores (Burgos) es una de las empresas artísticas en las que la implicación personal de la reina fue más profunda. Su original tipología en forma de estrella, y su imagería andrógafa, son analizadas en este artículo en el contexto de la escatología escolástica, de acuerdo a dos argumentos complementarios. En primer lugar, la importancia que en la presentación de la resurrección de la carne tuvo la "metáfora de la escultura". En segundo lugar, la representación de los cuerpos celestes de los resucitados en el imaginario de este periodo. Sobre esta base, la peculiar solución de Gil de Siloé aparece como una personal aportación a la relación cuerpo-escultura del arte funerario, así como a la forma de experimentarlo.

ABSTRACT

The funerary monument of the parents of the Catholic Queen, Elisabeth, in Miraflores (Burgos) is one of the artistic enterprises in which her personal involvement is more evident. Its original tipology in the shape of a star, and its androphagous imagery, are analyzed here in the context of the scholastic soteriology, with two complementary arguments. On the first place, the importance of the "sculpture metaphor" in the presentation of the resurrection of the body. Secondly, the celestial representation of the body of the the resurrected in the "imaginaire" of this period. On this ground, the original solution of Gil de Siloé appears to be a personal reflection of the relation body-sculpture in funerary art, as to the way to experience it.

El presente ensayo está dedicado a una escultura singular de la historia del arte español. Lo es por varias y complejas razones. Una de ellas es que es una obra de arte tipológicamente única, un sepulcro en forma de estrella. Otra es que para solventar esta originalidad casi excéntrica, la mayor parte de los historiadores han recurrido a la peculiar situación de la cultura española —la "España de las tres culturas"— proponiendo para explicarla una solución muderajista. A esta lista de razones, y de complicaciones,

habría que añadir que el escultor era de origen nórdico, probablemente flamenco, y que es más que probable que llegara perfectamente formado a la península.

El objeto de este artículo no es rebatir paradigmas historiográficos que han quedado por sí solos obsoletos, sino el de elegir otra perspectiva desde la cual analizar un viejo problema. La solución que se propone quiere ser históricamente más ajustada, pero sobre todo, lo que pretende es devolver la pregunta al marco en el que pensamos que

* Algunas de las ideas de este artículo fueron presentadas en forma de conferencia en el curso de la Fundación Duques de Soria, *La imagen del rey*, Soria, julio de 1998, dirigido por el prof. Fernando Marfás. Agradezco vivamente su invitación a participar como secretario y ponente.

puede ser respondida con mayor certeza. Este lugar es el de la escatología. No entiendo esta elección como un esfuerzo de contextualizar la obra de arte, al menos en la forma en que se entiende habitualmente la recuperación del contexto; esto nos hubiera llevado, por ejemplo, a cotejar de forma más extensa el momento histórico en el que se realizó el sepulcro (las vísperas de la conquista de Granada), lo que hemos hecho tan solo cuando nos parecía estrictamente necesario; lo entiendo, por el contrario, como el análisis de las raíces que el lenguaje de la escultura hunde en un suelo antropológico¹.

Utilizo este término en dos sentidos. De un lado, en la medida en que, tanto desde su función litúrgica, como desde el papel que desempeñaba en lo que hemos llamado “imaginación escatológica”, la escultura —como lugar y como lenguaje— articulaba actitudes fundamentales del hombre del siglo XV frente a la memoria y la muerte. De otra parte, en tanto que la escultura pone en juego la dimensión activa del espectador, bien como señalara Rosalind Krauss porque la “escultura es un medio peculiarmente ubicado en el encuentro entre la quietud y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que fluye”²; o como ha señalado Michel Fried, porque la escultura pone de relieve la temporalidad de la contemplación³. Como intentaremos demostrar, Gil de Siloé supo conjugar ambos sentidos en el sepulcro de Juan II de la Cartuja de Miraflores.

I. EL SEPULCRO, LA PATRONA Y EL ARTISTA

El Sepulcro del Rey Juan II Trastámara (1405-1454) se encuentra depositado en la Cartuja de Miraflores, de la que este rey era fundador y en la que había decidido que descansaran sus restos mortales. Su construcción, sin embargo, es mucho más reciente, corresponde al reinado de su hija y sucesora, la reina Isabel la Católica⁴. Juan II había previsto la colocación de su sepulcro en el centro de la nave, delante del altar mayor⁵, pero la fábrica de su tumba tuvo que retrasarse hasta que se dieran por concluidas las obras de la iglesia. En el momento de su muerte, acaecida en 1454, el mismo año en que otorgó testamento, su cadáver fue provisionalmente enterrado en el convento de San Pablo de Valladolid. Al año siguiente fue trasladado a las afueras de Burgos. El Obispo de esta ciudad, el converso Alonso de Cartagena que ofició en el sepelio, afirma que en aquella ocasión la iglesia no estaba todavía terminada⁶. Desaparecido el rey, las obras estuvieron detenidas durante el conflictivo reinado de su sucesor, Enrique IV, hasta que la Reina Católica las reactivara para cumplir con la última voluntad de su difunto padre.

Así pues, el monumento se comenzó casi medio siglo después de su muerte; su sobresaliente tamaño y su origi-

nal forma celebraban la memoria de uno de los monarcas menos afortunados que hubiera conocido Castilla en esa centuria. Con Juan II había culminado un lento y penoso proceso en el que la corona había perdido gran parte de su autoridad en beneficio de un puñado de familias de la aristocracia. En palabras de uno de sus más feroces destructores, *nunca tobo color ni sabor de rey* y el resultado fue que *se ausentaron de Castilla la paz y la concordia*⁷. La inestabilidad política, la guerra civil y la fragilidad de la monarquía son los signos que marcaron un reinado cuya debilidad supo aprovechar su valido don Alvaro de Luna, ajusticiado en el cadalso solo un año antes de su muerte. Aunque Juan II rectificó su actitud en los últimos años de su reinado, no pudo impedir que él y su valido se convirtieran para las generaciones siguientes en el verdadero emblema de la enfermiza debilidad que podía contagiar a la monarquía. Resulta por tanto paradójico, pero perfectamente comprensible si se recuerdan someramente los extraordinarios acontecimientos que se vivieron en la última década del cuatrocientos, que la reina Católica, cuyo reinado estaba cambiando el sentido nefasto que había marcado el tiempo de la dinastía Trastámara, dedicara un sobrado esfuerzo para restablecer la imagen del monarca que representaba en la memoria de Castilla el desorden que la nueva monarquía católica quería estigmatizar.

La responsabilidad de la construcción de los sepulcros de la Cartuja se debe por tanto enteramente a su hija. La reina visitó en varias ocasiones las obras de la Cartuja. En 1483, cuando el templo estaba todavía en construcción, estuvo en el monasterio para ver la tumba de su padre⁸. Por orden del prior Juan Termino (1483-1487) se sacó el féretro de la clausura y la reina pudo ver sus restos y rezar en su presencia por la salvación de su alma⁹. Es posible que en esta ocasión se discutiera ya la construcción de un monumento a su memoria. En 1486, la reina Isabel —o alguien en su lugar— aprobó las trazas que había realizado el escultor de los dos sepulcros¹⁰. Por razones que se nos escapan, pasaron tres años hasta que se empezó a labrar el alabastro. En abril de 1489 ya estaba entregado a su trabajo y en mayo seguían llegando materiales¹¹; se estuvo trabajando durante cuatro años y, por fin, las obras se concluyeron antes del 2 de agosto de 1493¹². Isabel pudo ver el sepulcro completamente terminado en su nueva visita a Burgos en 1496¹³. Tal vez ningún otro monumento de su reinado fue tan cuidadosamente supervisado por la reina como la tumba de su padre.

La presentación del artista debe ser, necesaria y desgraciadamente, breve. Gil de Siloé aparece por primera vez en la documentación en el documento de 1486 que acabamos de citar. La ciudad de su desembarco no debería despertar ninguna sorpresa, ya que Burgos era como es sabido, el centro más importante del comercio castellano con los Países Bajos¹⁴; la ciudad o la región de la que

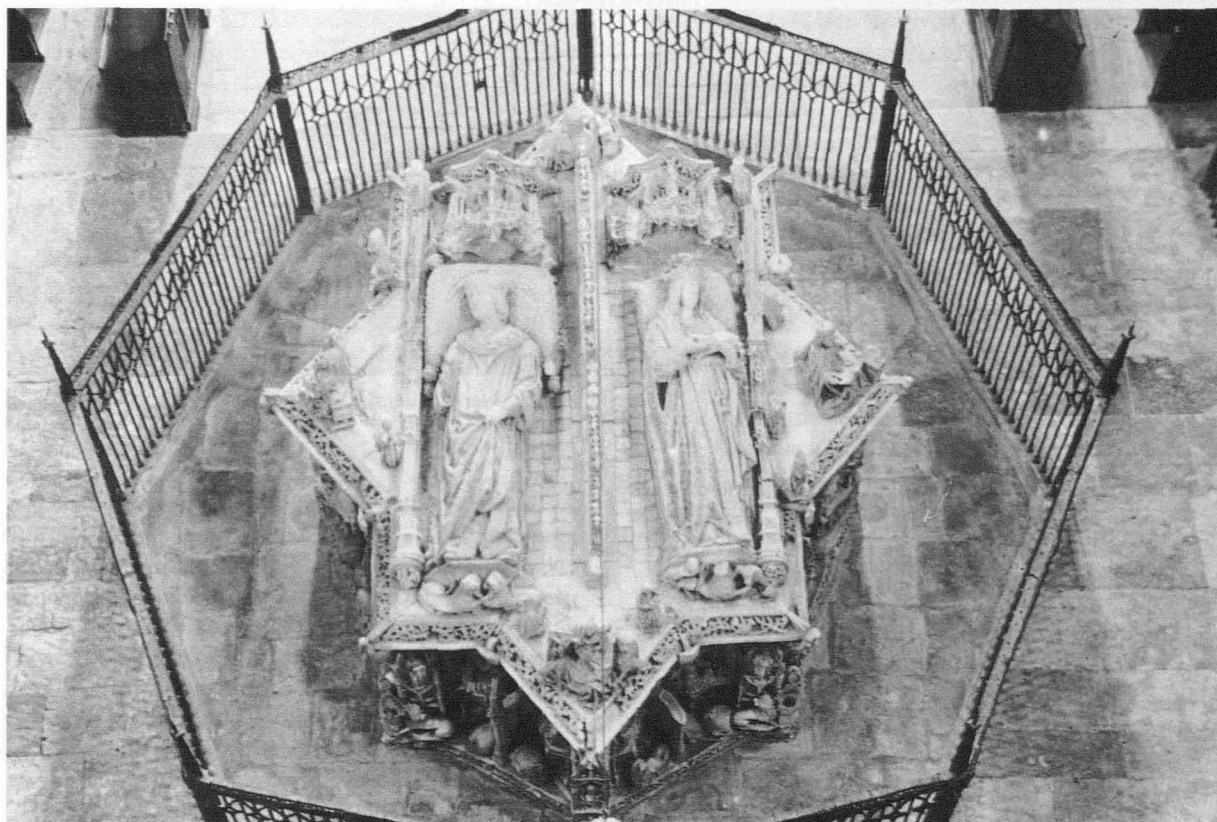


Fig. 1. *Sepulcro. Vista cenital.*

fuera originario es, por otro lado, completamente desconocida. Parece imposible que el artista hubiera llegado a la península para ocuparse, sin otra carta de presentación, de la obra escultórica más importante del reino; sin embargo, no consta que hiciera ninguna obra con anterioridad a este año, salvo que admitamos una fecha más temprana para el retablo de la Concepción en la Catedral de Burgos, el importante encargo recibido de su Obispo Luis de Acuña¹⁵.

No menos inciertos son sus orígenes. La tesis que lo identifica con un cierto "Gil de Emberres, gran entallador e ymaginador" documentado en Valladolid en 1501 sigue encontrando partidarios¹⁶, pese a que en 1494 es inequívocamente citado en Burgos como "Gil de Urliones"¹⁷. Harold Wethey, después de discutir con vehemencia su origen flamenco, defendió, en base a un análisis estilístico, que su procedencia era el Bajo Rin¹⁸. Por su parte, Joaquín Yarza ha sugerido recientemente la hipótesis de que se tratara de un extranjero solo en segunda generación, formado tal vez en la propia ciudad, en el entorno del arquitecto Juan de Colonia¹⁹. Las teorías son variadas, y la certeza siempre escasa. La paradoja con la que se enfrentan los estudios siloescos es que, con independencia de las filiaciones estilísticas que se desprenden del análisis

detallado de sus esculturas, en sus planteamientos, lo mismo en el arte sepulcral que en el arte del retablo, son difíciles de vincular a ninguna tradición preexistente. Una de sus aportaciones más personales es el tratamiento, completamente original, dado al sepulcro de los padres de la Reyna Católica.

II. DESCRIPCIÓN DEL SEPULCRO

A mediados del siglo XVII, ciento cincuenta años después de su realización, el entonces prior de la Cartuja, Nicolás de la Yglesia, un teólogo de la Universidad de Alcalá que había decidido abandonar el mundano ruido en su edad proveya, dejó escrito una extraordinaria (por prolija y poco frecuente) descripción de este sepulcro en el que se celebra fundamentalmente su excelencia artística:

Sobre una vasa ochavada, que de punta a punta, por lo largo, tiene diez y ocho pies, y diez y seis pies por lo ancho, la qual de grueso, tiene poco más de quatro dedos, está asentado el pedestal o túmulo, sobre que están las estatuas de los reyes, padres de la Reyna Católica, en medio de la capilla maior deste convento; este pedestal, que

de alto tiene poco menos de seis pies, tiene también distinta forma, que la vasa. Porque se compone de dos quadros, que encontrados en punta, hazen ocho angulos, o esquinas, como de estrella, con otros tantos rincones, en cuyo ambito ay diez y seys nichos, y en ellos diez y seys estatuas. Sobre el plano del tumulo, o pedestal, en las quatro principales esquinas, están los quatro evangelistas, y en los demás ángulos, ay doze estatuas menores y en medio están las figuras de los reyes recostadas sobre almoadas, no incadas de rodillas, como lo estaba el infante D. Alonso, hermano de la Reyna Doña Ysabel, e hijo de nuestros fundadores, que también tiene su sepulcro del mismo primor, y arte incluso en la pared, al lado del Evangelio²⁰.

El prior de la Cartuja se detiene fundamentalmente en la abundancia de esculturas y en su peculiar forma estrellada. A continuación, pasa a elogiar el material, la calidad nívica del alabastro y la preciosa minuciosidad del trabajo escultórico, sobre el que omite el nombre del autor. El material fue un aspecto especialmente cuidado. No era la primera vez que se utilizaba para un sepulcro, pero nunca se había empleado en una obra funeraria de esta envergadura. Fue traído de Cogolludo y de Torre de Beleña, en los alrededores de Sigüenza, actuando de mediador el Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, quien intervino en nombre de los reyes para asegurarse de que el envío llegaba a su destino²¹:

La materia de todo, es finísimo alabastro, y si el alabastro se sugetara al sincl [sic] con la suavidad que se sujeta la cera, no pudiera esculpirse en él obra más delicada ni sutil, y lo que causa pismo, y admiración, a más atento, y aún más al menos curioso, es ver la delicadeza, y primor igual, en todas las piezas y partes, de que se compone esta prodigiosa máquina, que sin guardar orden de arquitectura, sobrepaja el orden de todo arte. Sola la vista puede dar seguro testimonio desta verdad, y para seguridad del que no lo huviere visto, pondré el testimonio que por tradición se observa en esta casa, del atentísimo Rey Phelipe Segundo, el qual aviendo dado al mundo la maravilla octava, y viendo la presente, confesó claramente, al Prior que lo acompañaba, no se podría hazer obra semejante en tales tiempos. Y estos eran los tiempos en que se acabava la fábrica de la octava maravilla²²

Merece ser reproducido este poco conocido texto, difícil de igualar en su elocuencia. El sepulcro ha llegado hasta nosotros en un mediano estado de conservación, a pesar de los dos momentos más desgraciados de su historia. Uno, en el paso de las tropas francesas por la ciudad de Burgos en 1808, momento en el que le fue arrancada a



Fig. 2. Juan II (detalle).

la escultura de Juan II el cetro dorado y con él la mano que lo sujetaba²³. Lo que no se destruyó en el tiempo en el que el monasterio fue convertido en cuartel, solo tuvo que esperar al abandono de la desamortización²⁴, quedando desde entonces maltrechas las coronas floridas de los reyes²⁵.

Con estos y otros avatares han desaparecido algunas piezas. De las doce estatuas que rodeaban a los reyes —junto con los cuatro evangelistas de las esquinas que apuntan a los puntos cardinales— se conservan todavía nueve, pero solo siete corresponden a las originales: Santiago el Menor, san Bartolomé, san Pedro, y otras cuatro figuras de apóstoles inidentificables, de las cuales dos están seriamente deterioradas habiendo perdido la cabeza. Las dos figuras restantes han sido colocadas para cubrir los huecos. Una es una santa coronada, tal vez santa Catalina, y la otra es san Esteban. Esta última, como ha sido probado con documentación fotográfica, procede en realidad del vecino sepulcro del infante don Alfonso²⁶.

De las esculturas desaparecidas, una de ellas fue vendida en el siglo pasado y fue a parar a una colección privada de los Estados Unidos, para terminar luego en Museo Metropolitano de Nueva York²⁷. El destino de las dos últimas se desconoce, aunque ya faltaban en el siglo XVIII²⁸. Se conservan, sin embargo, las dieciséis figuras que cobijan los nichos del sepulcro en sus paredes verticales, aunque es más que probable que su colocación no sea la original. Podemos afirmarlo con cierta seguridad ya que el cartujo Nicolás de la Yglesia, a quien acabamos de citar, confiesa en este mismo libro haber secuestrado una de estas imágenes, concretamente una Virgen con el Niño, y haberla restaurado y pintado con sus propias manos, para dedicarla un altar propio²⁹. La escultura regresó a su nicho de origen en algún momento antes de comienzos de este siglo, pero es muy probable que las diversas desgracias que ha sufrido este monasterio hayan dado al traste con la ubicación de las esculturas en el programa iconográfico original.



Fig. 3. *Isabel de Portugal (detalle).*

Al margen de la riqueza de la decoración en altorrelieve de alabastro, la imaginería del sepulcro la completan otras dieciséis esculturas de leones, totalmente exentas, que lo rodean. Algunas de estas esculturas han llegado hasta nosotros hechas pedazos, pero lo conservado es suficiente para comprobar la extraordinaria violencia con la que Gil de Siloé trató este tema, por otro lado habitual, de la iconografía funeraria. Volveremos sobre estas esculturas más adelante. Lo más urgente, por el momento, es reparar en el rasgo más insólito del sepulcro, obviamente, su forma. El sepulcro es una estrella de ocho puntas formada por la superposición de dos cuadrados o, más exactamente, un cuadrado y un rombo. Su estructura es casi arquitectónica, elevándose hasta una altura aproximada de 1,60 m, lo que significa que el espectador no tiene oportunidad alguna de dominar el monumento desde ningún lugar posible³⁰, y por tanto ver los cuerpos de los yacentes, salvo parcialmente desde las gradas del altar mayor, que es el lugar al que están referidos.

Desde nuestro punto de vista, no se ha dado hasta la fecha ninguna respuesta satisfactoria a la particularidad de su diseño. La opinión más extendida, también la que ha sido mejor acogida por los estudiosos extranjeros, es que se trata de una influencia musulmana o, más concretamente, de un “mudejarismo”³¹. Su forma caprichosa sería coherente para estos autores con la anómala tradición cultural española en el conjunto de Europa. Esta teoría, deudora del idealismo, plantea el problema en términos exclusivamente formales. Más recientemente se ha señalado su relación con la proliferación de bóvedas estrelladas en la arquitectura gótica contemporánea y, por vez primera, se ha planteado su problema semántico, especulando que podría tratarse de un signo de la sacralización del monarca, “estableciendo un paralelo cósmico con dios o con lo sagrado”³².

La solución alternativa que aquí se propone tiene el objetivo de salvar la disyuntiva planteada entre una explicación de tipo formal u otra de carácter iconográfico. En



Fig. 4. *San Lucas.*

lugar de considerar el significado potencial de la estrella con independencia de su función real como soporte escultórico de los cuerpos de los monarcas –lo cual podría reducirlo a un simple complemento ornamental– investigaremos la relación que este símbolo concreto pudiera tener con el lenguaje funerario de la escultura.

La tesis del presente artículo parte de la consideración de que el sepulcro, cualquier efigie funeraria de este periodo, expresa la memoria del difunto en una dimensión soteriológica: la salvación de su persona en la restauración final de la resurrección de su cuerpo. Este misterio había quedado articulado en dos ideas expresadas en torno al destino del cuerpo del finado: 1) la condena imaginada como su destrucción en la forma de un proceso digestivo; el cuerpo literalmente deshecho entre las fauces, metafóricas y reales, de la muerte; y 2) la salvación imaginada como la recomposición del cuerpo desde sus fragmentos, un proceso que los padres de la Iglesia, y más adelante los teólogos de la escolástica, habían explicado con diversas metáforas, la más extendida de las cuales afirmaba que la resurrección del cuerpo sería semejante a la labor de un escultor que volviera a modelar la misma figura a partir de las partículas dispersas después de su primera descomposición.

La particularidad del sepulcro que ahora estudiamos es haber integrado estos dos elementos partiendo de la identidad cuerpo-escultura en la metáfora soteriológica. De una forma en que no volvería a producirse, el escultor reconsideró la misma naturaleza de su lenguaje con el objetivo de hacer manifiesto que el cuerpo del difunto representado no era, como pudiera parecer, el cuerpo de carne abandonado en la tierra, sino el nuevo cuerpo refulgente de gloria que le aguardaba en la resurrección final. Para hacerlo, Gil de Siloé desarrolló algunos elementos latentes de la tradición de la escultura funeraria, en concreto, el vínculo especial que la escultura mantiene con el cuerpo a través del espacio, el volumen y, particularmente, de la escala; y de otra parte, potenció también los motivos del

repertorio iconográfico funerario que representaban la ansiedad ante la destrucción del cuerpo mortal. Al hacerlo, Gil de Siloé llevó hasta nuevos extremos la peculiaridad, y también la modernidad, de la escultura.

III. EL CUERPO VIVO DEL REY

La aparición en el siglo XI del sepulcro escultórico fue un paso fundamental en la recreación de la escultura monumental, prácticamente desaparecida durante ocho siglos, y recuperada en la Edad Media para nunca más perder su protagonismo. En su magnífico estudio dedicado a la escultura funeraria, Panofsky planteaba las paradojas de un género que carecía de antecedentes inmediatos, más allá de los que pudieran hallarse en la escultura de la antigüedad: “que la demanda de retratos funerarios en tres y no en dos dimensiones, surgiera ochocientos años después de la desaparición de la efigie reclinada (*recumbent or reclining effigy*) es comprensible a la luz del resurgir de la escultura monumental integrada con la arquitectura, en los siglos XI y XII. Pero es igualmente comprensible que, en ausencia de una tradición continua y de modelos apropiados, esta demanda sólo pudiera ser satisfecha tomando préstamos de otro medio”³³. El paso de la representación de dos dimensiones a la escultura de bulto redondo plantea una serie de dificultades que, con mayor o menor fortuna, tuvieron que solventar los escultores entre el siglo XI y el siglo XV. Una nos interesa muy particularmente: si el cuerpo esculpido se representa horizontalmente, deberá quedar aclarado si la persona representada está viva, muerta, o descansa en el sueño eterno.

El primer intento de hacer “visualmente explícito”³⁴ que las figuras se encuentran en un estado de descanso se remonta a fines del siglo XII. En las tumbas de los Plantagenet en la abadía de Fontevault no solo encontramos a los difuntos descansando sobre camas, con las cabezas apoyadas cómodamente sobre bordados cojines sino que, tal vez por vez primera, aparecen los esposos compartiendo un mismo lecho³⁵: Leonor de Aquitania leyendo un libro y Enrique II (†1189) sosteniendo un cetro.

Las figuras de Juan II Trastámara e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores siguen esta misma iconografía, una representación con doscientos años de antigüedad que, por lo que sabemos, nunca había sido utilizada por los monarcas castellanos. Las esculturas muestran inequívocamente su estado de sosiego horizontal con los abultados cojines sobre los que apoyan sus cabezas. Éstas se encuentran ligeramente vencidas hacia un lado, lo que permite a la reina proceder reposadamente a su lectura. La única diferencia con los ejemplos franceses digna de mención es que en el sepulcro burgalés, Siloé contiene de algún modo el reloj de las esculturas, y no renuncia por completo a la majestuosidad de su colocación erguida. De

este modo, aunque sus cabezas están perfectamente apoyadas en los cojines, también están protegidas por nichos arquitectónicos, cuya posición natural es la vertical. Por lo demás, sus efigies siguen una tipología bien establecida, con sus ojos perfectamente abiertos, recordándonos como la mayor parte de los *gisants*, o “tumbados” de la escultura funeraria, desde la cristalización de este modelo de “yacente explícito” en el siglo XIII, que “estos aparentes muertos están en realidad vivos”³⁶.

III.1. *Requiem aeternam dona eis*

El *topos* de que los difuntos se encuentran disfrutando de un eterno descanso no es específicamente cristiano, sino que hunde más bien sus raíces en la cultura romana,³⁷ donde daría lugar a una interesante iconografía funeraria que también estaba destinada a surgir con el redescubrimiento de la escultura monumental.

En la Roma antigua se designaba con los términos *quies* y *quiescere* el sueño de la muerte, con la esperanza puesta en que la sepultura se convirtiera en el lugar de su reposo; el Cristianismo por su parte, empleó indistintamente los términos *quiescere*, *dormire* y *somnum* para referirse a la condición del hombre entre el momento de su muerte y el de la resurrección de la carne³⁸. El *requiem* es así una de las ideas más características de la escatología medieval y moderna, el lugar común en torno al cual gira la misa de los funerales elaborada en el período Carolingio, tal y como sería luego incorporada al misal romano³⁹. Su celebración estaba ligada a cualquier fallecimiento en un número proporcional a la majestad del finado; en su testamento, Juan II había ordenado la celebración de diez mil misas por su alma⁴⁰.

Como veremos, dos de las piezas más importantes de esta liturgia, concretamente el *introito* y la antifona del *ofertorio* son suficientes para explicar los temas iconográficos más importantes del sepulcro del rey Trastámara, así como para comprender el sentido último pretendido por el escultor o los responsables de su construcción. Antes, es preciso recordar que el motivo fundamental de toda tumba entre la Edad Media y el Barroco, y particularmente de la que estamos estudiando ahora, es el de expresar la fe en la salvación del difunto. El sepulcro se concibe como una celebración soteriológica; manifiesta, al igual que la liturgia de los funerales, el deseo de la familia y el reino, por la salvación de las personas del rey y de la reina.

El *introito* de la liturgia se abre con las rotundas y familiares palabras, con las que los fieles ruegan a Dios que les conceda el descanso eterno: *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*, palabras en las que, como observara Panofsky, se mantiene un dramático, pero también contradictorio, equilibrio entre la eterni-



Fig. 5. Sansón.



Fig. 6. Esther.

dad (*aeternam*) y la experiencia sostenida de la luz divina (*perpetuum*)⁴¹, lo que en teología se conoce como la “visión beatífica”⁴².

Pero la liturgia de los muertos no se agotaba en la misa. Comprendía también el Oficio de Difuntos, en el que todavía tenemos que detenernos, y las oraciones que se rezaban acompañando el cuerpo durante la vigilia, y en los aniversarios. La más antigua de estas oraciones, la *commendatio animae*, se encuentra en casi todos los libros de horas medievales. Se recitaba en torno al lecho del moribundo o justo después de haber expirado su alma⁴³. El esquema rogatorio de esta oración es idéntico al del *introito* de la misa. Se trata de un sufragio en el que los vivos pedían la intercesión salvadora de Dios: *Libera domine animam servi tui/ ex omnibus periculis inferni/ et de laqueis poenarum/ et ex omnibus tribulationibus* [...]. (“Libera, Señor, el alma de tu siervo de todos los peligros del infierno, y del lago de las penas, y de todas las tribulaciones”). A continuación de estas palabras, los fieles recitaban una lista de nombres de patriarcas del Antiguo Testamento sobre los que se había tendido la mano salvadora de Dios, estableciendo una continuidad entre la

memoria del pueblo de Israel y el presente histórico: Dios mío, sálvame, como salvaste a Noé del diluvio, a Job de su pasión, etc.⁴⁴

Esta actitud, cuyo sentido político es importante para el caso que nos ocupa, deriva de la convicción de que Dios interviene en la historia, compadece en ella y orienta el destino de su pueblo (en el Antiguo Testamento) y de la Iglesia (la *historia salutis*) dotándola de un sentido. Dicha lectura se corresponde en la hermenéutica con lo que llamamos exégesis tipológica, uno de los cuatro sentidos que se pretendía al significado de la Biblia. En los términos de Nicolás de Lyra, cuya obra –lo veremos dentro de unos instantes– resulta adecuada para orientar la interpretación de las esculturas: “... por el sentido alegórico son tenidas las doctrinas que se refieren a nuestras creencias, aquello que se competen a la esperanza. Por el sentido anagógico, lo que se refieren a lo que esperamos, lo que compete a la fe. Por el sentido tropológico, de la acción, lo que compete a la caridad...”⁴⁵.

La continuidad histórico-profética entre la Vieja y la Nueva Ley, y por tanto, entre la Sagrada Escritura y la historia, no se agota en el *ordo commendatio animae*. El pen-

samiento tipológico nace de la ciencia de interpretación bíblica para luego, una vez convertida en figura retórica, introducirse en el pensamiento y la literatura. Se trata de una forma de leer la Biblia, pero se trata también, fundamentalmente, de una manera de entender la historia. Como ha escrito Northrop Frye, el pensamiento tipológico “conduce a una teoría de la historia, o más concretamente a la suposición de que la historia tiene un significado y objetivo, y que tarde o temprano, un acontecimiento, o acontecimientos, tendrá lugar que indicará cuál es ese sentido, y de este modo, se convertirá en el *anti-tipo* de lo que ha acontecido previamente”⁴⁶. Es decir, el alcance de la tipología no se agota en las relaciones entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, sino que se proyecta hacia el presente e incluso hacia el futuro, de tal modo que los *exempla* de la Escritura son al mismo tiempo el espejo en el que se reflejan los lectores; y el cumplimiento de esta imagen especular es la evidencia de que los planes de Dios se extienden más allá de donde la vista del hombre alcanza. Esta dimensión profética convierte a la *tipología* en un instrumento perfecto en manos de los factores de la propaganda política, antes, pero particularmente durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando la pronta conquista del reino de Granada desató las voces que impregnaban de mesianismo la vida cortesana⁴⁷.

III.2. Modelos de salvación

Una de las partes más bellas de la decoración del sepulcro la constituye el grupo de dieciséis figuras de alabastro cobijadas en los nichos parietales de la estrella. El conjunto, tanto en las alegorías como las figuras históricas, es de una gran originalidad —*todas raras* al decir de un cronista del siglo XVII⁴⁸—. Se dividen en dos grupos. Siete de ellas representan personificaciones de las virtudes⁴⁹ y se encuentran ubicadas en el costado norte del sepulcro, en el lado correspondiente a la reina. Dos son imágenes devocionales que ocupan los dos nichos de la esquina oeste, en el eje de la estrella: por un lado la ya mencionada imagen de la *Virgen con el niño*, en el lado de la reina; por otra, la *Piedad*, en el del rey.

Las siete esculturas restantes —tal vez en voluntaria correspondencia con el número de las virtudes⁵⁰— son personajes del Antiguo Testamento y se encuentran en el lado sur de la tumba. Son: el grupo de Abraham e Isaac, Daniel, David, Sansón, José, la reina Ester y Esdras. Como viera Harold Wethey, resulta imposible dar una respuesta enteramente satisfactoria a la presencia en el sepulcro de todas y cada una de estas figuras. La mayoría son habituales en la iconografía del siglo XV, aunque nunca o casi nunca, como ya hemos dicho, en la decoración funeraria⁵¹. Solo una de ellas era, y es, en opinión del mismo autor, extraordinariamente infrecuente, *Esdras*. Más ade-

lante nos detendremos en esta escultura por extenso. Es necesario, sin embargo, que anticipemos la razón por la que este personaje fue introducido en el sepulcro, ya que hace referencia al sentido litúrgico de toda la decoración. Esdras, sacerdote postexílico del Antiguo Testamento, es el autor a quien se atribuían las palabras del introito de la misa de difuntos (*Requiem aeternam...*): “Señor, dales el eterno descanso, y resplandezca para ellos la luz perpetua”⁵². Como se desprende de un análisis de la iconografía del sepulcro, el “descanso” de los monarcas fue implícita y explícitamente señalado.

Desde la función soteriológica que acabamos de resumir, no es difícil avanzar una hipótesis verosímil que justifique la presencia de las figuras restantes del Antiguo Testamento. Tres de ellas no plantean ninguna complejidad, funcionan tipológicamente con una función de *encomendación*, análoga a la que de forma más extensa se desarrollaba en la liturgia: el sacrificio de Isaac, Daniel y el rey David aparecen en la lista de la *commendatio animae*. En cuanto a las siguientes, el problema lo plantea el que la variedad de interpretaciones alegóricas a las que fueron sometidos los personajes del Antiguo Testamento en la exégesis y en la literatura medieval⁵³. Pienso, no obstante, que existe una fuente a la que habría que conceder un crédito muy particular. Son las glosas de *Pablo de Burgos* sobre *Nicolás de Lyra* (†1349) y, muy en concreto, las del propio Nicolás de Lyra. Las *Postilla literalis* del franciscano culminan la edad dorada de la exégesis medieval convirtiéndose de forma inmediata en un clásico de inevitable lectura⁵⁴; una obra que, en palabras recientes de un especialista en la literatura bíblica medieval, “fascinaba a los teólogos españoles” del siglo XV debido fundamentalmente a su “integración de la exégesis judía con la cristiana”⁵⁵.

Por su parte, Pablo de Burgos o Pablo de Santa María (h. 1352-1435), rabino de la aljama de Burgos, luego converso al Cristianismo, canciller mayor de Castilla y preceptor de Juan II, fue además, el padre de Alonso de Cartagena (†1456), él mismo obispo de Burgos y, como hemos recordado al comienzo de este artículo, el responsable de oficiar en el sepelio regio⁵⁶. Las *additiones* (1429-31) de Pablo de Santa María al Antiguo Testamento, algo más de un millar de glosas, son sin duda el monumento más importante de la hermenéutica bíblica medieval española⁵⁷.

Si tomamos estas fuentes como guía, comprobamos que los tres personajes bíblicos que vemos en la lista de la “encomendación”, aparecen recogidas con idéntico sentido alegórico en las glosas de Nicolás de Lyra. Así, el *sacrificio de Isaac*, sobre la cual Pablo de Cartagena, discute la *Inmolatio Isaac, quantum differt ab Immolatione Christi*⁵⁸, reconociendo por lo tanto la tradicional identificación entre ambos.

La siguiente imagen que podría confirmarse por esta



Fig. 7. Pontifical de Luis de Acuña. Rito Coronación de una Reina.

vía litúrgica y tipológica es la de *Daniel*. El profeta está representado sentado, con una agitada filacteria en torno a su cuerpo, y dos leones a sus pies (Dn 6), en recuerdo de su cautiverio. Este pasaje (*De inclusione Danielis in lacum et liberatione eius per angelum*) es interpretado en el mismo sentido que justificaba su inserción en el sufragio de la encomendación de las almas, como figura de la resurrección de Cristo y su victoria sobre los infiernos (*In qua figurata est resurrectio Christi infernum spoliantis...*)⁵⁹.

Esta misma línea de interpretación puede ahora ser ampliada al resto de las imágenes del Antiguo Testamento, las cuales, aunque ya no están presentes en la lista de la *Commendatio animae*, reciben en esta fuente exegética la misma interpretación escatológica. Uno de ellos es *José*. La escultura está maltrecha. Ha perdido el atributo que sujetaba en su mano diestra, pero conserva todavía buena parte del oro que enriquecía sus lujosas vestiduras, incluida la doble cadena que cuelga sobre su pecho. La historia de la venta de *José* a manos de sus propios hermanos, y en concreto el pasaje de Gn 37, 20ss, en el que se cuenta cómo fue tirado a un pozo, para



Fig. 8. Esdras.

luego intentar engañar a su padre contando que había sido despedazado por bestias feroces, fue interpretado tipológicamente como la introducción del hombre en el sepulcro o en el “limbo de los santos padres”, y por tanto, su milagroso rescate, en un sentido igualmente alegórico, como *tipo* de la resurrección⁶⁰.

En cuanto a *Sansón*, su interpretación alegórica tampoco ofrece dificultades. La escultura es particularmente cuidada, representa al joven del libro de los Jueces sujetando una columna rota que emblematiza su fortaleza. Según Nicolás de Lyra, en su exégesis de Jue 13-16, aunque recogiendo una tradición anterior, “en el descenso de Sansón a Gaza debemos entender el descenso de Cristo a los infiernos”; en su sueño hasta medianoche, la “resurrección de Cristo” y por el pasaje en que arranca las puertas de Gaza (Jue 16, 3), la bajada de Cristo al infierno y la conducción de los patriarcas hasta los cielos⁶¹.

La figura de *Ester* (*estrella* en hebreo) merece un comentario aparte. Todas las imágenes de las que hemos hablado hasta ahora –incluida la de *Esdras*– tienen un inequívoco sentido soteriológico. El tercero y último de los

personajes que nos resta identificar, recibe en estas glosas una interpretación diferente, primero en sentido político, como imagen de la fortaleza, de la firmeza del reino y de la monarquía (ya que por su historia los hombres son inducidos a la reverencia y al temor de los reyes)⁶² y, luego, como prefiguración mariana o, más insistentemente, como imagen de la iglesia, que son las restantes explicaciones alegóricas que disfrutó a lo largo de la Edad Media⁶³.

Su escultura es una de las menos logradas de todo el conjunto. Algo más pequeña que las demás, tuvieron que hacer más grande su peana para salvar lo que solo cabe atribuir a la torpeza de un escultor del taller. Los atributos le corresponden a la perfección. En su mano derecha lleva el resto de un cetro dorado, recuerdo del favor de su esposo Asuero (Es 4, 11; 5, 2); en la mano contraria una bola, también dorada. En su regazo un libro y, a su lado, el resto de lo que parece haber sido una rueda. Por último, un pequeño cordero cristológico labrado en el medallón que cuelga de su pecho, nos advierte que ninguna de estas interpretaciones era desconocida en el momento de realizarse la escultura.

La historia de Ester tenía una larga trayectoria en las artes plásticas desde el siglo XIII, pero sobre todo desde el siglo XV. El tema adquirió en esta época un significado casi patrimonial en la corte borgoñona, y su historia de intrigas cortesanas fue explotada por las manufacturas flamencas de tapices. Algunas de estas series fueron expresamente confeccionadas para celebrar las los esponsales acordados entre los Trastámara y los Habsburgo⁶⁴. Las colgaduras de la Historia de Ester están por lo tanto perfectamente documentadas en la decoración palaciega castellana⁶⁵, y podemos hablar, sin riesgo ninguno, de la “familiaridad” de que disfrutaba este tema en los círculos cortesanos.

De acuerdo al sentido político de esta *historia*, no es difícil conjeturar el motivo preciso de su selección para el sepulcro real. La solución más plausible se encuentra en la función política de la tipología a la que nos referido líneas atrás, ya que Ester era una de las imágenes recurrentes cuando se quería encontrar un modelo de realeza femenina. Lo que cuenta esta breve novela sapiencial es la historia de la *segunda* esposa del rey Asuero de Persia. El rey había caído bajo la perversa influencia que ejerció sobre su reinado el cruel Amán. Su ministro, o valido, fue elevado por encima de todos sus súbditos y el rey le entregó su voluntad, pero Amán la empleó para hacer el mal e intentar el exterminio de los judíos. Sólo la reina Ester, poniendo en juego su propia vida, pudo abrir los ojos de Asuero y consiguió que Amán fuera mandado al *patíbulo* reinstaurando así la justicia en su reino.

La narración encierra todos los elementos que podían hacer de su historia una figura útil en la propaganda regia. Y de hecho así sucedió en Castilla lo mismo en la liturgia

como en la literatura. Comencemos por la primera. Aunque los Trastámara castellanos no practicaron la ceremonia de la coronación salvo en contadas ocasiones⁶⁶, hay un documento excepcional que muestra que la ausencia de esta costumbre ritual no significaba el desconocimiento de todos sus detalles, y con él de las figuras del Antiguo Testamento que eran invocadas como modelo en la ceremonia. Este documento es el *Pontifical* manuscrito de Luis de Acuña (1456-1495)⁶⁷, el obispo que estaba a la cabeza de la diócesis burgalesa en el tiempo en que se construyó el sepulcro⁶⁸. El Pontifical de Acuña recoge íntegros los ritos de coronación correspondientes al rey y, separadamente, de la reina⁶⁹, de acuerdo al rito del pontifical romano, ambas con sus correspondientes ilustraciones⁷⁰. En el de la reina, antes de proceder a la coronación, se contiene una larga oración en la que el obispo rogaba a Dios que le fueran concedidas a la reina las mismas virtudes que habían adornado a las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, por el siguiente orden: Sara, Rebeca, Judith y, por último, la Reina Ester⁷¹.

Esta explicación de la colocación en el sepulcro a la esposa de Asuero podría entonces extenderse a la escultura del rey David⁷², configurando entonces estas esculturas sendos modelos de monarcas justos. El motivo que acabamos de exponer nos parece razón suficiente para justificar la incorporación de esta imagen al programa iconográfico del sepulcro. Sin embargo, aunque a riesgo de adentrarnos en un terreno en el que no gozamos de la misma certeza, no podemos pasar por alto que la identificación entre la reina Isabel de Portugal y la reina Ester de la Biblia Judía, no solo se había expresado en el siglo XV en la forma tópica de la liturgia, sino que, por razones que en seguida explicaremos, hubo quien interpretó que los vínculos entre estas dos personas eran excepcionalmente concretos.

El hecho es que a los ojos de algunos espectadores contemporáneos, la historia de Ester guardaba numerosos paralelos con lo que había acontecido en el reinado de Juan II. Su historia lo era de un rey que delegaba sus poderes en un ministro ambicioso hasta que la segunda mujer del monarca conseguía abrirle los ojos, haciéndole ver la perfidia de su primer ministro. La narración concluye con la muerte trágica del valido gracias a la intervención de una mujer fuerte, de la misma forma en que según algunas voces críticas, había transcurrido en Castilla, donde el cambio de actitud del monarca, tomando de nuevo las riendas del gobierno que durante años había depositado en las de su valido don Alvaro de Luna, lo habían atribuido algunos de sus contemporáneos a la influencia de su nueva esposa, la madre de la Reina Católica, Isabel de Portugal⁷³.

Lo que son evidentes coincidencias entre la ficción y la historia, fueron explotadas por sus contemporáneos en clave propagandística, celebrando la caída maldita del va-



Fig. 9. Escena paradisíaca (bulto de Isabel de Portugal).

lido y el retorno del poder a las manos de su natural soberano. El Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, quien había militado en el bando contrario al Condestable en la lucha por el poder abierta entre don Alvaro y un sector de la nobleza castellana, había dejado escrito un poema dedicado “A la reyna Isabel de Portugal”, en el que este episodio histórico se narraba en este sentido político y tipológico:

*La diestra verecunda,
Ester, Reyna muy serena
leo ser muger segunda
que libró pueblo de pena
contra la tiranía
de Hamán, el mal privado,
a quien galardonado
muy conforme a su maldad
[...]
El señor Dios reservó
para vos la quarta gracia,
la qual en vos ynfundió.
con una temprada audacia,
omillmente como Ester,
combidastes al león
a la dulce colación
y muy sabroso comer”⁷⁴*

El sepulcro de los Reyes en la Cartuja no es, ciertamente, una obra de propaganda, lo cual no resta para que en la elaboración del programa iconográfico se decidiera la colocación de un *exemplum* que, a través del Antiguo Testamento, hacía coincidir la paz política del reino con el descanso que merecidamente disfrutaban sus pasados monarcas, fundiendo así en un solo discurso la narración histórica y la profética como solo la alegoría bíblica permitía hacerlo.

Con este último argumento, la iconografía del sepulcro profundiza en el tema del *descanso* espiritual, ahora



Fig. 10. León devorando un escudo.

desde su reverso –la armonía política o la concordia del reino–, abundando en las virtudes de los reyes desde su particular interpretación de los acontecimientos contemporáneos. La paz de los finados, espiritual e inseparablemente política cuando nos referimos a la de los monarcas, es por lo tanto el tema principal, y su expresión más rotunda las palabras del introito de la liturgia que la tradición atribuía al sacerdote Esdras.

Requiem aeternam dona eis

Como advirtiera Harold Wethey, la figura de Esdras es en la iconografía completamente infrecuente, por no decir inédita⁷⁵. Su escultura es una de las más bellas de todo el sepulcro. Se trata de un hombre joven, con una larga melena cayendo sobre los hombros, que sujeta en la mano derecha un gran cáliz y en la izquierda una abultada bolsa⁷⁶. El sentido del segundo de estos atributos es claro. Debería referirse a los tesoros que Artajerjes le entregó para que reconstruyera el templo de Jerusalén (Es 8, 9-20)⁷⁷.

El primero resulta más enigmático, y nos remite, como viera el mismo investigador americano, al libro al que la figura mítica de Esdras debía su popularidad en la Edad Media. No el libro canónico, sino el apócrifo conocido como 4 Esdras⁷⁸, el relato de un viaje de ultratumba en el que se contienen siete visiones proféticas, en la última de las cuales Esdras, después de haber traspasado las puertas del infierno que guardaban feroces leones, se refiere al don de la profecía recibido, con estas palabras: “... una voz me llamó y dijo: bebe lo que yo te doy a beber; y entonces abrí mi boca y he aquí que él me proporcionó una *copa llena* como si fuese con agua pero su color era de fuego y yo lo tomé y bebí; y después mi corazón entendió y la sabiduría creció en mi pecho, pues mi espíritu fortalecía mi memoria” (4 Esd 15, 38-40).

El cuarto libro de Esdras, ocasionalmente incorporado a la Vulgata de Jerónimo⁷⁹, es uno de los textos más influ-

yentes en la configuración del género literario del viaje al más allá con tan amplio desarrollo en el periodo medieval⁸⁰. De acuerdo a quienes se han ocupado de la transmisión litúrgica y literaria de este texto, 4 Esdras tuvo desde la alta Edad Media un especial predicamento en España, formando parte del antiguo antifonario de León (s. X)⁸¹ y siendo leído en la Baja Edad Media –en latín pero también en su traducción romance⁸²– muy en particular en un contexto profético-apocalíptico⁸³. Su violenta imaginería infernal sobre cuyos temas volveremos más tarde, unida al tema narrativo de un viaje de ultratumba, es semejante a la de otros libros que proliferan en esta época, en ocasiones convertidos ya al género novelesco⁸⁴.

Los atributos de la escultura prueban el conocimiento del texto, y no solo de su tradición legendaria o de su libro canónico. Sin embargo, el motivo de su incorporación al sepulcro pudo ser más simple. 4 Esdras, o al menos una breve pero significativa sección del mismo, era un texto perfectamente conocido para cualquier cristiano, ya que algunas de sus líneas habían sido extraídas del apócrifo en fecha temprana, para formar parte de la celebración funeraria más importante de la Iglesia: la Misa de Réquiem. En el introito, cada vez que se celebraba esta misa, las primeras palabras en pronunciarse eran las de 4 Esdras (34-35)⁸⁵. En nuestra opinión, la incorporación de su autor a la iconografía no puede significar otra cosa que el deseo de indicar que los bultos funerarios no representaban los cuerpos de sus difuntos, sino los cuerpos “vivos” en su descanso eterno, y que el escultor quiso subrayar un estado que solo indirectamente puede ser clarificado a través de la escultura.

Para concluir con este aspecto, una prueba de que el sepulcro representa a los difuntos en el estado de bienaventuranza lo constituye la colocación a los pies de los yacientes de dos parejas de animales; en el lado del rey Juan II se trata de una pareja de leones enredados en un inocente juego⁸⁶, mientras que en el de la Reina se ha utilizado otro tema de la iconografía paradisíaca, la representación de la calma, del cese de toda violencia en la escena apocalíptica de la reconciliación de las bestias salvajes. Esta iconografía cobra sentido a la luz del conocido texto del Deuteronomio (Is 11, 6-9)⁸⁷:

*Serán vecinos el lobo y el cordero,
y el leopardo se echará con el cabrito,
el novillo y el cachorro pacerán juntos,
y un niño pequeño los conducirá [...]
el león, como los bueyes, comerá paja.
[...]*

El grupo escultórico a los pies de Isabel de Portugal está basado en esta iconografía que puede encontrarse en otros sepulcros españoles del siglo XV⁸⁸, si bien Siloé ha reinventado el motivo tratándolo con una extraordinaria

libertad, introduciendo un niño que juega con la cola de un león mientras que éste hace lo propio con un perro que le está lamiendo las patas.

En cualquier caso, la representación de la *beatitud* de los cuerpos no es tan solo apuntada indirectamente, sino que, de acuerdo a nuestra hipótesis, es la imagen que mueve la concepción del sepulcro en su conjunto. Para entender más correctamente esta última idea, tal vez no esté de más recordar los particulares vínculos que el cuerpo como objeto de la representación, y la escultura como modo de expresión, mantenían en el género específico de la escultura funeraria. Para ello, nos vemos obligados a abrir un paréntesis y recordar algunos lugares comunes del pensamiento escatológico.

III.3. *El cuerpo resucitado: la metáfora de la escultura*

Si el reposo, como hemos visto, no era un tema introducido por el Cristianismo, sino la herencia reelaborada de un tema de la religiosidad pagana, el sentido de este “sueño” o “descanso” había cobrado en su seno un significado completamente distinto a causa de la introducción de una creencia nueva, no solo ajena, sino diametralmente contradictoria con el dualismo del pensamiento greco-latino: la resurrección de los muertos⁸⁹. “El cuerpo amortalizado” –escribía Franz Cumont– “aparecerá a partir de ahora sumergido en un letargo temporal, del que le sacará la gran revivificación de la humanidad. Será entonces reunido de nuevo con el alma de la cual había sido separado, y como el durmiente que recobra la conciencia de sí mismo, el hombre resucitado será restablecido en su integridad”⁹⁰.

En los últimos diez años, los historiadores han vuelto con renovadas fuerzas e ideas sobre un problema que por un lado cuestiona la tradición dualista platónico-cartesiana de la filosofía occidental, y por otra, desde una antropología más moderna que ve en el ser humano una unidad psico-somática, entronca con preocupaciones contemporáneas relativas al cuerpo como el lugar donde reside la persona y desde el que se construye la identidad⁹¹. De un lado los filósofos del “nuevo pensamiento” han trabajado desde esta dimensión “encarnada” del individuo, enfatizando y revalorizando el componente hebreo sobre el helenístico en la historia de la cultura; por otra parte, historiadores como la medievalista Caroline W. Bynum han cuestionado la tradicional representación de la Edad Media apegada a una espiritualidad obsesionada por el rechazo del cuerpo y la salvación del alma, sustituyéndola por una imagen más plural y heterogénea pero siempre “profundamente convencida de que la persona es su cuerpo”⁹².

La historia del pensamiento escatológico es un suceder de las más variadas metáforas orientadas a apre-



Fig. 11. León con cráneo.



Fig. 12. León con cabeza humana.

hender el misterio de la resurrección de la carne⁹³. En ella queda manifiesto que “la atención dada a la continuidad material y estructural del cuerpo mostró una remarcable persistencia incluso allí donde implicaba incoherencias filosóficas, equívocos teológicos u ofensa estética”⁹⁴. La pregunta de 1 Cor 15, 35: *Quomodo resurgent mortui? Qualive corpore venient?* – “¿cómo resucitarán los muertos? ¿Con qué cuerpos?” – fue respondida por el mismo san Pablo con una metáfora biológica, comparando la resurrección con una semilla germinada. En la escolástica, sin embargo, aunque la metáfora paulina siguió siendo comentada, fue progresivamente reemplazada por una imagen nueva en la que subrayaba la continuidad material del individuo. La metáfora que se repite incesantemente en los siglos XII y XIII para comprender el proceso de la resurrección del cuerpo, dice que de la misma manera en que el escultor que destruyera o fundiera una escultura podría volver a recomponerla a partir de la misma materia, del mismo modo, en el día del Juicio, toda la materia perteneciente a los cuerpos ahora descompuestos será de nuevo reintegrada en un cuerpo inmortal que resultará, no obstante, materialmente idéntico al cuerpo originario.

La “metáfora de la estatua” planteaba varias dificultades que fueron objeto de apasionada discusión y que han quedado recogidas en la iconografía medieval. Una se refiere al destino de aquella materia que se hubiera transformado ya en un nuevo cuerpo, en concreto, los restos humanos que hubieran sido devorados por animales y, por lo tanto, eran al mismo tiempo, por así decirlo, materia de dos cuerpos distintos. Un caso extremo de esta macabra casuística que no dejaron de plantearse los teólogos de la escolástica, era el del canibalismo, pero existían otras dificultades no tan extraordinarias que también ocuparon su tiempo, como el de los infantes nonatos o los niños muertos en corta edad.

La “metáfora de la estatua” se remonta al *Aglaophon* de Metodios, pero la fuente fundamental que explotaron

los escritores del siglo XII fue *San Agustín*, particularmente el tratado de escatología que contiene el libro XXII de “La Ciudad de Dios”⁹⁵. Agustín rechaza la metáfora paulina de la “semilla” y enfatiza con la alegoría de la estatua la continuidad somática del individuo a través de la resurrección; compara así a Dios con un escultor que modelara la forma del cuerpo y luego, a partir de la misma materia, volviera a juntarla evitando ahora cualquier tipo de defecto o fealdad (*La Ciudad de Dios*, XXII, xix)⁹⁶. Dejaremos para más adelante las cualidades de este cuerpo, para tan solo señalar la insistencia del Obispo de Hipona en la correspondencia formal entre uno y otro cuerpo a través de la estatura (*statura*)⁹⁷, en cuya medida se asegura la correspondencia somática.

Pero aunque la “metáfora de la estatua” se remonte a la patrística, gozó de su verdadero desarrollo en los siglos XII y XIII, coincidiendo por lo tanto con el auge de la escolástica y, por supuesto, con el gran desarrollo de la escultura funeraria monumental⁹⁸. Los teólogos de la primera generación del escolasticismo universitario mostraron en la primera mitad del siglo XII una clara preferencia por las metáforas de reunificación e inmutabilidad abandonando al mismo tiempo las alegorías orgánicas y biológicas de raíces paulinas. Este interés, como se ha hecho notar recientemente, corre paralelo al nuevo papel que tendrá el cuerpo de tres dimensiones en los talleres de las catedrales medievales⁹⁹.

A fines del siglo XI, *Anselmo de Laón* († 1117)¹⁰⁰ recoge buena parte de los tópicos agustinianos en un largo comentario, que en torno a las célebres palabras de Job [19, 26] – “me vestiré de mi piel y en mi propia carne veré a Dios” (... *circumcidabor pelle mea et in carne mea videbo deum*) – contesta a algunas de las preguntas que ocuparán la discusión escatológica en los dos siglos siguientes: la estatura y la edad de los cuerpos resucitados. Ni los tópicos ni las respuestas son originales, aunque sí lo es la insistencia con la que el escolástico utiliza la comparación de la estatua para subrayar que la continuidad de la

sustancia del cuerpo no la asegura la identidad de la forma, sino la equivalencia de la materia¹⁰¹.

El desarrollo más amplio lo encontramos algo más tarde, en una de las obras capitales de la escolástica medieval, no solo por la importancia que dedica al tema y la minuciosidad con que se extiende en cada uno de sus detalles, sino sobre todo por tratarse de uno de los textos más extendidos geográficamente en Europa. *Pedro Lombardo* (1100-1153), cuyas *Sententiae* fueron libro de texto en todas las universidades europeas, incluidas por supuesto las españolas, dedica a este problema íntegramente las distinciones 43-45 del IV libro de estas "Sentencias". Concretamente en el capítulo dedicado a la "edad y estatura de los resucitados", después de tratar los aspectos habituales de la edad, la altura y el sexo, clarifica sus afirmaciones haciendo uso de esta metáfora plástica¹⁰². Así pues —dirá el Lombardo— de la misma manera que la estatua de metal que hubiera sido fundida al fuego, o triturada en polvo, o mezclada en una nueva masa, puede ser rehecha por el artista empleando la misma cantidad de materia, y ninguna partícula se perdería, de tal manera que podría reconstruirse con la misma forma que tenía originariamente; de la misma forma Dios, artista maravilloso, restituirá toda la carne que hubiera formado nuestro cuerpo, sin despreciar la más leve partícula, pelo por pelo, uña por uña...¹⁰³.

Ya en la primera mitad del siglo siguiente, *Hugo de San Víctor* (1096-1141) reutiliza la comparación poniendo el énfasis en la refundición de la escultura como la posibilidad de conservar toda su "sustancia" (empleando el término en sustitución del cuerpo), pero haciendo desaparecer cualquier deformidad que empañara su belleza¹⁰⁴. Por último, semejantes ideas encontramos en otros autores como *Pedro de Capua* († 1242)¹⁰⁵ y, más adelante, en *Alberto Magno* y *Tomás de Aquino*, aunque la nueva generación de maestros de la escolástica señalaría la insuficiencia de esta metáfora para ajustarse al nuevo vocabulario filosófico¹⁰⁶.

La mayor parte de los textos que acabamos de citar siguieron siendo leídos muchos años después de su redacción, aunque la tesis que comparaba la resurrección de los muertos a la reconstrucción de una estatua, fuera progresivamente abandonada a favor de otras imágenes alegóricas más complejas y sofisticadas. Sea como fuere, el discurso de la escatología escolástica resulta un camino históricamente apropiado para comprender la peculiaridad de la escultura funeraria y muy en concreto el vínculo estrecho que mantenía con el cuerpo. Ya se refirieran a esculturas de metal fundidas, a figuras derretidas de cera o a esculturas de piedra reducidas al polvo, todos ellos coincidían en hacer de la maleabilidad de la materia por el divino artista, la imagen desde la que pensar el destino incierto del individuo mortal. Sobre la base de esta identidad, y sin necesidad de recordar al espectador la dimensión propiamente escultórica del monumento¹⁰⁷, los cuer-

pos en relieve de las tumbas estaban revestidos de connotaciones que no se agotan en la mera representación de la persona fallecida.

En tanto que monumento escultórico o arquitectónico, la tumba es el lugar en el cual ejercitar la memoria del difunto, y así, es el punto sobre el que giran las elaboradas formas de la rememoración litúrgica de la persona fallecida¹⁰⁸; sin embargo, esto no debe impedirnos ver que al mismo tiempo, el lenguaje plástico, ya fuera su soporte la piedra o el metal, representaba la ansiada permanencia de la persona en la conservación de su cuerpo, continuidad que la representación escultórica mantenía, no solo en el parecido formal del retrato, sino fundamentalmente en la identidad de su tamaño o en la correspondencia de su escala.

III. 4. *Mors*, i.e., morsus

La insistencia con la que los textos de la escolástica imaginan la salvación o la vida eterna en la continuidad del cuerpo y, sobre todo, en su *integridad* —esto es, en la reunificación de su materia— encuentra su reverso en la representación de la muerte como la experiencia de su *fragmentación*¹⁰⁹, la cual se mostraba insistentemente como un proceso digestivo. La muerte (*mors*) —como diría Honorio Augustodunensis— recibió su nombre de la palabra *morsus* (morder)¹¹⁰.

El interés escolástico por la integridad del cuerpo, se corresponde con una importancia —desconcertante para el lector y el espectador contemporáneos, aunque en absoluto trivial en su contexto— dedicada a la fortuna del cuerpo terrestre una vez ha sido abandonado por el alma. Los mismos tratados de los siglos XII y XIII que hemos comentado anteriormente invierten el mismo tiempo y atención que dedicaran al proceso de la resurrección, en otros problemas como el canibalismo, la suerte del cuerpo que hubiera sido devorado por las fieras y otros problemas similares. Honorio de Autún, una vez más, lo plantea en uno de los tratados más importantes de la escatología escolástica, en el siguiente diálogo entre un maestro y su discípulo¹¹¹:

— *Discipulus*: Si un lobo devorara a un hombre, y su carne se convirtiera en su propia carne, y luego el lobo fuera comido por un oso, y el oso devorado por un león, ¿cómo podrá resurgir entonces [el cuerpo] del hombre?

— *Magister*: Aquella carne que perteneció al hombre resurgirá, y la que es de la bestia, permanecerá; ... De tal modo que lo que hubiera sido devorado por las bestias, por los peces o por las aves, miembro a miembro les será restaurado, para que ni un solo cabello perezca."

Las fuentes iconográficas, y no solo las especulaciones teológicas, confirman que entre los siglos XII y XV se fue generando la idea de que la condena era un proceso de eterna devoración y digestión, en definitiva, de eterna partición del cuerpo. Esta analogía aparece dominada fundamentalmente por una imagen, la del cuerpo *masticado* entre las fauces del infierno.

Las dos evidencias más importantes que tenemos coinciden en el sepulcro de la Cartuja de Miraflores: de un lado la litúrgica y de otro la propiamente iconográfica. Comencemos por la segunda. En la base del sepulcro, a cada uno de los dieciséis lados de la estrella, están dispuestas otras tantas esculturas de leones, un tema enormemente frecuente en la escultura funeraria. Algunos de ellos están penosamente deteriorados, pero la mayoría se encuentran en un estado aceptable de conservación.

Pueden dividirse en cuatro grupos. El primero son leones que están deshaciendo entre sus fauces unos escudos con sus filacterias. El sentido de este conjunto no ofrece dificultad, aunque no parece haber precedentes en la escultura funeraria. La imagen entronca con la ritualización de los funerales de los reyes Trastámara, ya que se trataba de una representación bien extendida del duelo por la muerte del rey. Disponemos de varias evidencias, la más concreta de las cuales se refiere a la conmemoración del fallecimiento de Juan II en la ciudad de Arévalo en 1454. En aquella ocasión, se repitió la ceremonia acostumbrada, celebrando el llanto por la muerte del monarca procediendo a la destrucción de sus armas, más en concreto, sus escudos, tras lo cual se colocaron los del nuevo rey, mostrando con este proceso de destrucción y restitución, al mismo tiempo el *llanto* por el deceso, y la *alegría* por la continuidad dinástica¹¹². Del paralelo entre la fortuna del cuerpo del rey y el de la institución política a la que representa nos ocuparemos más adelante.

El segundo grupo son leones que devoran a otros animales, en un caso lo que aparenta ser la pierna de ciervo; otro tritura entre sus mandíbulas el pedazo de un animal indentificable y un tercero se disputa un hueso con un perro. Los dos grupos restantes son sin duda los más violentos. Dos de los leones están comiendo los restos de un cadáver humano: uno de ellos sostiene entre sus garras una calavera pelada sobre la que corretea una lagartija; la cabeza que sostiene el siguiente tiene todavía la piel sobre el cráneo, a través de su boca entreabierta puede verse su lengua rígida y en lo alto de su frente la herida profunda que le ha causado la muerte. A diferencia de otros sepulcros en los que se utiliza esta iconografía, los leones de la Cartuja adquieren carácter monumental ya que los fragmentos humanos están tratados a gran escala, poniéndose de inmediato en relación con los cuerpos de los yacentes.

El cuarto y último grupo es el menos frecuente, por no decir inédito, en la escultura funeraria hispana. Uno de ellos es un niño desnudo de corta edad que intenta evitar

la dentellada de un león; el otro es una leona que está empezando a devorar el cuerpo de un niño apenas nacido; el animal sostiene su cabeza entre las garras delanteras mientras muerde con sus mandíbulas uno de sus diminutos pies.

Aunque no he sabido encontrar otro ejemplo de escultura funeraria en el que se repita la iconografía de este último grupo (aquel en el que los leones devoran el cuerpo de niños) el de los leones carnívoros es uno de los motivos más comunes del repertorio iconográfico funerario desde la cultura antigua oriental. Lo que no son idénticos son los significados que se asocian a una iconografía que aparece de forma casi ininterrumpida a lo largo de casi dos milenios en todo el arco mediterráneo y que, por lo tanto, irá adaptándose a creencias funerarias diversas sobre las que se superpone finalmente el proceso de cristianización. Extendido al compás de la romanización en toda Europa, pero especialmente frecuentes en la Galia, en el norte de la península italiana y en Hispania—donde recientemente se han documentado setenta y tres piezas exentas¹¹³—los leones funerarios experimentaron luego un transitorio olvido para resurgir con fuerza en la escultura monumental a partir del siglo XI¹¹⁴.

En cuanto a las imágenes de leones *andrófagos*, leones que en la escultura ibérica sostienen entre sus patas cabezas cortadas de una forma más parecida a las esculturas de Gil de Siloé que a otros prototipos medievales—lo que no hace imposible que fuera ésta su fuente directa—su origen también está en la antigüedad mediterránea, de donde se tomarían luego los modelos que, con nuevos significados¹¹⁵, habrían de retornar en la Edad Media¹¹⁶. Aunque el tema podría haber sido excepcional en la provincia de Burgos¹¹⁷, sí aparecen esporádicamente en otros lugares de la geografía española¹¹⁸ pero nunca con el dramatismo y la virulencia que les diera Gil de Siloé en este sepulcro.

El sentido escatológico de los leones *andrófagos* sobrevivió a la antigüedad en la cultura popular de la Edad Media. Como ha escrito Bakhtin, en la cultura popular, en torno a la imagen de la boca abierta “gravitan las imágenes de la muerte, de la destrucción y de los infiernos”¹¹⁹ y las fauces por sí solas son uno de los signos más frecuentes de la iconografía infernal¹²⁰. No obstante, no es este el único significado posible. En el Occidente cristiano el tema adquirió, no uno, sino distintos significados abiertos que no pueden ser fijados y ordenados con los principios clasificatorios de la ciencia moderna¹²¹, sino que dependen más bien de la ubicación de estas esculturas, de su contexto religioso o profano y de las referencias litúrgicas o literarias que puedan activarse en función de éstos¹²². Dicho de otra manera, su significado no está preestablecido textualmente, sino abierto a su lectura, en nuestro caso en la palabra litúrgica confiada a la comunidad de monjes cartujos¹²³.

La elección de este tema para una tumba, nos acerca de un lado a las raíces escatológicas más remotas de esta imaginería, y de otra a la ansiedad característicamente cristiana relativa al futuro de la persona en la conservación de su cuerpo. Esto explica que la imagen se convirtiera en un lugar común de la liturgia de los funerales, donde aparece tanto en la misa como en el oficio de difuntos, este último compuesto fundamentalmente por textos del salterio y del libro de Job¹²⁴. En primer lugar, se encuentra recogido en uno de los momentos más importantes de la Misa de *Requiem*, la antífona del ofertorio:

Domine iesu christe rex glorie: libera animas omnium fidelium defunctorum de manu inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas thartarus, ne cadant in obscura tenebrarum loca, sed signifer sanctus michael, representet eas in lucem sanctam...["... libra a las almas de todos los fieles difuntos de las penas del infierno y del lago profundo; líbralas de la boca del león; no las trague el abismo ni caigan en las tinieblas, que san Miguel las conduzca a la luz santa..."]¹²⁵

El texto recuerda la oración del Salmo 22 (*Salva me de ora leonis* ...; "sálvame de la boca del león") y otra lista larga de oraciones que formaban parte del Oficio de Difuntos recogido en el Breviario Romano, en el cual el tema de la androfagia se repite al menos otras cuatro veces¹²⁶: con el Salmo 7 (*Libera Domine, animam eius ... sicut liberasti Daniele de lacu leonum*); en el Cántico de Ezequías (Is 38, 13): *sperabant usque ad mane, quasi leo sic contrivit ossa mea*, y también en la antífona *Nequando rapiat ut leo animam meam, dum non est qui redimat, neque qui salvum faciat*¹²⁷.

El cuarto y último texto es la antífona *Ne tradas bestiis* ... –"no entregues a las bestias las almas que se te han confiado"– preces que, además de figurar en el Oficio de los difuntos, pueden ser relacionadas directamente con el caldo de cultivo espiritual en el que se gestó nuestro sepulcro. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un pequeño códice en 8.º, en vitela, con letra del siglo XV, firmado por un cierto *Johannes Leo monachus domus Beate marie de Miraflores*, que recoge detalladamente las constituciones que regían en esta Cartuja. En el capítulo xlvii –*De sepultura defuncti*– se dice que la antífona *Ne tradas bestiis* debía ser recitada por la mañana por el coro de los monjes, en el momento en que rodeaban el cuerpo del muerto antes de darle entierro, terminando los monjes cartujos sus oraciones con el ya comentado *Requiem aeternam*, para después tomar el cuerpo y transportarlo hasta su túmulo¹²⁸. El descanso y la muerte eterna en las fauces de las bestias infernales formaban de este modo el cierre de una elaborada liturgia que podía comprender la

recitación de todo el salterio.

Los límites de estos temas no se agotan en la liturgia y en la imaginería, sino que aparecen extendidos en la literatura vernácula. De todos los ejemplos posibles nos interesa uno muy particular. Los textos del Oficio de Difuntos están enhebrados en uno de los libros incunables que, como se ha hecho notar recientemente, ofrecen una imaginería escatológica más completa, el *Cordial* de Dionisio Rijkel († 1471), más conocido en España como "el Cartujano"¹²⁹. El libro, traducido por Gonzalo García de Santamaría (perteneciente a la misma familia de conversos burgaleses) e impreso por Hurus en Zaragoza (1494) el año siguiente al de la terminación del sepulcro de Miraflores, contiene en el capítulo dedicado a la "Postrimeria de la pena infernal"¹³⁰ un verdadero elenco de citas bíblicas entre las que predominan todo tipo de metáforas digestivas que identifican a la muerte con una mandíbula que despedazara, tragara y digiriera los cuerpos de los finados. El Cartujano concluye este repertorio fantástico con su traducción libre de las elocuentes palabras de Isaías 56, 9: *Todas las bestias del campo, e todas las de la selva venid a tragar y despedazar...*¹³¹.

Al *Cordial* de Dionisio Rijkel cabe añadir a título anecdótico el ejemplo de uno de los poetas de mayor crédito en la corte de la Reina Católica, por otra parte el responsable de haber exhumado el cuerpo de la Reina Isabel de Portugal en 1504 en Arévalo para trasladar su cuerpo a Burgos¹³². Nos referimos a Juan de Padilla (1468-1520), también conocido como "el cartujano" por razones obvias, el cual, en su muy divulgado "Triunfo de los doce apóstoles" (Sevilla, 1521), describe el infierno como *doce bocas infernales ... por las cuales doce bocas se atormentan doce géneros de pecado...*¹³³ Aunque no tenemos constancia documental de quiénes fueron los responsables del sepulcro¹³⁴ y en qué medida el escultor gozó de libertad para sugerir los temas que debían ser representados, no creo aventurado afirmar que esta iconografía del sepulcro entronca con una espiritualidad característicamente cartujana.

En resumen, interpretados desde esta perspectiva litúrgica los dieciséis leones que rodean a los yacentes nos acercan al principio rector de todo el monumento. Si estamos en lo cierto, el escultor se propuso representar el estado de gracia eterna en la forma en la que la imaginación escatológica de su tiempo la había representado: no como la salvación de su alma inmaterial, sino como la conservación del cuerpo del difunto en la restauración de la carne, es decir, como habría de producirse en el Juicio Final. El significado que persigue hacer explícita la escultura es entonces la exaltación de la *integridad* de sus cuerpos.

Para ello Gil de Siloé dispuso dos estrategias complementarias. Una la acabamos de comentar. Consiste en subrayar que el propio lenguaje de la representación –la es-



Fig. 13. León con niño.

cultura— reproduce el proceso de la reconstrucción del cuerpo previo a la visión beatífica. Esto lo consigue contraponiendo los bultos serenos de los yacentes a otros cuerpos, de semejante tamaño, triturados entre las fauces de los leones. El cuerpo mortal, despedazado, digerido, imperfecto y percedero, se opone así a los cuerpos eternos, indivisos, incorruptibles, hermosos e imperecederos de Juan II y su esposa Isabel de Portugal.

Llegados a este punto, el lector será probablemente de la opinión de que el sentido último del sepulcro sigue estando rodeado de una cierta ambigüedad. La tesis de este artículo es precisamente que fue la conciencia de esta ambigüedad la que el escultor quiso superar y que esta es la razón que explica la extraña forma del sepulcro. Para superar esta indefinición, Gil de Siloé intentó clarificar a qué cuerpo se referían las esculturas, debía entonces mostrar cuál era la verdadera apariencia de los cuerpos resurrectos.

III.5. Cuerpos celestes

A lo largo de los siglos XIII y XIV, la teología se introdujo en un apasionado debate en torno, no al lugar físico en que moraban las almas de los justos, sino al sentido último de la salvación y al momento desde el cual los muertos habían de empezar a disfrutarla. La discusión que enfrentó a las órdenes religiosas durante casi un siglo, fue finalmente cerrada por Benedicto XIII en 1336 con la Constitución *Benedictus Deus*, dedicada a poner paz entre los representantes de las distintas opiniones que, sobre los pasos de san Agustín, habían ido acumulándose en el intento de interpretar y clarificar el conocimiento de Dios como una forma de “visión”, esto es, que habían intentado determinar el significado de la llamada “visión beatífica”¹³⁵. La iglesia estableció entonces lo que habría de ser centro indiscutido de la escatología durante los siglos siguientes: que las almas beatas, desde el momento mismo de su muerte, ascienden al cielo y pasan a engrosar

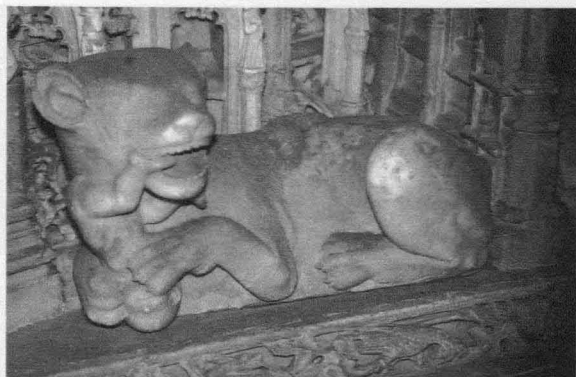


Fig. 14. Leona con niño.

las filas de los bienaventurados en el paraíso celeste, donde disfrutaban del descanso eterno; que el estado de gracia consiste en la eterna contemplación de la divina esencia en el rostro de Dios, *cara a cara* (1 Cor 13, 12), y que esta visión es un acto intuitivo, sin mediación de criatura alguna¹³⁶.

Uno de los aspectos más debatidos de la polémica, el cual no encontré por cierto una formulación definitiva en la *Benedictus Deus*, fue la diferencia que debía producirse en la visión de las almas separadas, y la de esas mismas almas una vez que se hubieran reunido con sus cuerpos después de la parusía, es decir, si el reencuentro de las almas con sus cuerpos habría de mejorar su visión de Dios, enriqueciéndola cualitativamente, en la profundidad de su conocimiento, o extensivamente, ampliando los contenidos de la verdad contemplada. La opinión con mayor número de adeptos afirmaba que existiría alguna diferencia de grado y que la visión de los bienaventurados sería más perfecta después del Juicio, como solo habría de ser perfecta la beatitud después de la hora de la resurrección.

De la misma manera en que el conocimiento de Dios sería más profundo y perfecto, ensanchando la similitud entre la persona y el objeto de su conocimiento, de semejante forma, el cuerpo glorioso que experimentara la visión celestial no había de ser el mismo, sino un cuerpo transformado, análogo de alguna forma al lugar en el que tenía que habitar, la esfera etérea situada más allá de las estrellas fijas¹³⁷.

Para dar respuesta a este problema tenemos que volver, una vez más, sobre uno de los textos fundamentales de la escatología de todos los tiempos. En 1 Cor 15, 35-57, Pablo había puesto los fundamentos de este aspecto de la imaginación escatológica¹³⁸. En respuesta a la comunidad de los corintios, apegados todavía a una antropología dualista propia de la cultura griega a la que pertenecía este grupo de colonos, Pablo insistía en reivindicar un modelo antropológico “totalizante”, en el

que el ser humano es cuerpo, *sôma*, y por tanto, todo él es objeto de la redención¹³⁹.

Lo que nos interesa, sin embargo, no es el contexto original de sus palabras, sino la fortuna que tuvo en la historia la metáfora que Pablo había puesto a sus interlocutores corintios para responder a la pregunta “¿de qué modo van a resucitar los muertos?”: *No toda carne es igual* –responde engarzando unas sobre otras las imágenes–, *sino que una es la carne de los hombres, otra la de los animales, otra la de las aves, otra la de los peces. Hay cuerpos celestes y cuerpos terrestres; pero uno es el resplandor (“claritas”) de los cuerpos celestes y otro el de los cuerpos terrestres. Uno es el resplandor del sol, otro el de la luna, otro el de las estrellas. Y una estrella difiere de otra en resplandor. Así también en la resurrección de los muertos*. La metáfora paulina imagina la existencia inefable de estos cuerpos en forma de estrellas, algo así como una inaprensible corporeidad pneumática, que iba a alimentar la imaginación escatológica en la alta Edad Moderna.

Primus homo de terra, terrenus: secundus homo de caelo, caelestis (1 Cor 15 47), dice la Vulgata. La creencia de que los difuntos se han de convertir en estrellas tenía profundas raíces en la antigüedad¹⁴⁰ y había dejado su testimonio en su iconografía¹⁴¹. Por otra parte, la metáfora de los cuerpos celestes se encuentra ya en la apocalíptica judía¹⁴². En cualquiera de los casos, los cuerpos celestes –o “cuerpos espirituales” como afirma paradójicamente la carta a los Corintios– y muy particularmente, su comparación a cuerpos etéreos, brillantes como estrellas, es sin lugar a dudas la imagen más importante de la representación de los cuerpos resucitados¹⁴³.

No es difícil rastrear su presencia en el imaginario escatológico, desde la escolástica a la literatura de espiritualidad en lengua romance. El Aquinate, en la *Summa contra gentiles*, donde se contiene uno de los más importantes tratados de escatología de toda la Edad Media, después de decir que no tendría sentido afirmar la humanidad de la persona si no es vestido de su carne y de sus huesos, se planteó el problema específico de la *qualitate corporum glorificatum*. Su respuesta fue que los cuerpos habrían de resurgir como cuerpos “espirituales”, no porque estén compuestos de espíritu, y sean por tanto inmateriales, que es –dice– un error ampliamente extendido, sino porque, en la nueva creación que supondría el ser resucitados, habrían de adquirir las características de los cuerpos celestes: su impassibilidad, su dignidad y, por su puesto, su claridad¹⁴⁴.

En la España de 1500 la comparación de los cuerpos resucitados con estrellas luminosas surge tan pronto como es discutida la naturaleza de estos cuerpos¹⁴⁵. Existe, sin embargo, una obra que nos parece pertinente traer a colación en este momento. El primer motivo es que el tratamiento es inusualmente explícito. La segunda razón es que nos consta que la reina Isabel la Católica, responsable

personal de la construcción del sepulcro de su padre, era especialmente aficionada a su lectura. Esto último lo sabemos porque en 1493 –el año en que Gil de Siloé estaba dando término a su trabajo– urgía en una carta dirigida a su confesor, el jerónimo fray Hernando de Talavera, para que un escribano terminara lo antes posible la copia del libro que estaba realizando por orden suya en latín y romance¹⁴⁶. La tercera y última razón es que su autor es el célebre Ludolfo de Sajonia (1295-1377), el tercero de los autores que se conocían entonces con el sobrenombre de “el Cartujano”, una vez más, por razones obvias¹⁴⁷.

En la *Vita Christi*, y en palabras del traductor de su obra el poeta fray Ambrosio de Montesino, Ludolfo de Sajonia había descrito de la siguiente manera la naturaleza de los cuerpos pneumáticos:

*El dote primero del cuerpo es claridad. Mas en dos maneras es dicha alguna cosa clara. La primera quando se trasluze toda como el vidrio, o cristal que descubren todo cuerpo que está detrás dellos. La segunda es quando alguna cosa es luzia [sic] e resplandeciente, assi como las estrellas que son claras e muy resplandecientes o como el oro, o la plata muy luzidos, mas no se parece lo que está debaxo dellos. Y esto sabido es de notar que el cuerpo glorificado será claro y refulgente en estas dos maneras, ca será claro e transparente a manera de cristal y será luzio e resplandeciente a manera de oro luzidísimo o de estrella muy relumbrante o de sol en excessiva manera refulgente de manera que todo cuerpo glorificado será siete vezes tan claro como el sol es agora y el ánima será siete vezes más clara que el cuerpo, la qual revistiéndoselo de nuevo como propia vestidura, resplandecerá por todos los miembros corporales como resplandece el sol por el cristal.*¹⁴⁸

En mi opinión, la construcción del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal con la forma de una estrella no es fruto (o al menos no necesariamente) como se ha afirmado en alguna ocasión, de una suerte de sacralización del monarca, sino más bien de una representación *ad litteram* de la forma con que la teología escolástica y la fantasía escatológica en su conjunto, habían intentado imaginar el aspecto de los cuerpos gloriosos. Creo que esto puede probarse complementariamente por la presencia de un símbolo sobre el que ha llamado la atención Joaquín Yarza: el halo que rodea la cabeza de Juan II. Resulta prácticamente imposible verlo desde la horizontal de los ojos de un espectador de mediana estatura, sin embargo, desde lo alto de las gradas del altar se hace evidente que la cabeza del rey descansa sobre un cojín en el que está perfectamente marcado en relieve un círculo que envuelve su cabeza. Si queremos responder a esta cuestión, debere-



Fig. 15. Vista del sepulcro desde las gradas del altar.

mos tornar una vez más sobre las fuentes de la escatología escolástica.

Aunque la teología había afirmado desde el siglo XIII que *todos* los cuerpos resucitarían de idéntica forma, no por ello pensaba que fuera a ser indiferente la naturaleza moral de cada persona. Siendo indiscutible que la transformación de los cuerpos era resultado de la gracia, sin embargo, no a todos los hombres estaba reservado el mismo lugar en el paraíso. Tampoco sus cuerpos serían exactamente iguales. El cielo escolástico, pero también el de la fe popular, es un cielo jerarquizado. Además de la beatitud que habrían de compartir todos los resucitados, algunos se destacarían, siendo dotados de una corona de oro con la que se significaría una claridad especial.

Las distinciones teológicas referidas a las categorías de disparidad de las almas de los justos fueron progresivamente olvidadas, y con ellas las sutilezas que fue necesario introducir en la imagen para trasladar esta sesuda, refinada, y en muchos casos, bizantina discusión¹⁴⁹. Para entender el alcance del uso de este símbolo sobre la cabeza del monarca, no estará de más recordar algunos puntos fundamentales del, en ocasiones ambiguo, campo semántico de este signo escolástico.

La *aureola* había sido motivo durante siglos de una importante literatura¹⁵⁰. Los puntos de acuerdo fundamentales eran que junto a la beatitud esencial que compartían todos los santos, debía existir un signo que, sin implicar un grado diferente de bienaventuranza, indicara una recompensa particular, solamente merecida por aquellos que se hubieran destacado en la tierra con obras heroicas. En el lenguaje de la escolástica, ambas eran “coronas” doradas, la primera, compartida por todos los justos, significaba la beatitud que experimenta el alma en presencia del rostro de Dios; por su parte, aquellos destacados por sus obras, recibirían una *aureola*, esto es, una pequeña corona de oro extraordinaria¹⁵¹.

La distinción entre el *aurea* y la *aureola* ocupó por vez primera un lugar en los tratados de escatología en el siglo XIII, primero con Alberto Magno (*De novissimis*) y luego con san Buenaventura¹⁵², aunque el desarrollo más completo se encuentra de nuevo en el Aquinate¹⁵³. Todos los autores estudiados en la monografía más completa sobre este tema coinciden en la opinión de que la *aureola* es el signo que señala la contribución de la persona a la beatitud en el ejercicio pasado de sus virtudes. Para algunos, era el premio que recibían, en general, todas aquellas per-

sonas que hubieran realizado obras extraordinarias (*opere supererogationi*)¹⁵⁴. En opinión de Alberto el Grande, el *aura* la lucían quienes hubieran practicado la caridad –todos los justos– mientras que la *aureola* señalaba a aquéllos que se hubieran destacado en una virtud cardinal concreta¹⁵⁵. Algunos autores, sin embargo –por ejemplo Felipe el Canciller– llegaron a considerar la *aureola* como un signo de la gloria de los cuerpos, de todos los cuerpos, resucitados¹⁵⁶.

No siempre era posible distinguir entre el *aurea* y *aureola* en las artes plásticas. En principio, solo los santos –aquellos sobre quienes la iglesia se había pronunciado oficialmente en el sentido de que existían razones fundadas para creer que habían alcanzado por sus méritos el paraíso– debían ser premiados, y por lo tanto, reconocidos, con el *aurea*. Esta cualidad luminosa equivale a lo que reconocemos habitualmente como el “halo” o el “nimbo” que llevan los santos, y que no son sino las coronas doradas de su recompensa eterna. Cuando quería señalarse que eran dignos de una distinción particular, los artistas recurrieron, sobre todo en el siglo XV, al empleo de coronas doradas de orfebrería¹⁵⁷.

Aunque no existía ninguna legislación precisa al respecto, nimbos o halos estaban reservados a quienes la iglesia hubiera reconocido anticipadamente esta condición de santidad¹⁵⁸, y en esta forma estaba de alguna manera codificado en la cultura visual de la Castilla del siglo XV como en cualquier otro lugar de Europa. En la práctica, su empleo era mucho más indeterminado de lo que la iglesia hubiera deseado, lo que hacía frecuente que el salto del *beato* (aquel que era reconocido popularmente como quien había vivido en santidad), al de *santo* canonizado, fuera dado libremente por la devoción popular, o bien fuera utilizado con fines propagandísticos por la Iglesia o el Estado¹⁵⁹, con la simple extensión en el uso de este símbolo. Sea como fuere, en este terreno de sutilezas y ambigüedades, en el que el campo semántico del signo podía ser perversamente estirado con intereses en absoluto espirituales, su significado primario era el de la beatitud celestial, la misma que habrían de disfrutar quienes fueran admitidos a contemplar el rostro divino al final de los tiempos. “En un sentido u otro” –escribe Ernst Kantorowicz– “el *halo* siempre indicaba, un cambio en la naturaleza del Tiempo. Significaba que el individuo, persona o lugar aureolado, participaba también de una categoría del *Tiempo* diferente de la que determinaba la vida natural sobre la tierra tal como la entendía la mentalidad medieval”¹⁶⁰.

Al colocarlo sobre la cabeza de Juan II, rodeando la corona política que le había decorado en vida, se procedía evidentemente a sacralizar al monarca, parangonándolo con aquellos que oficialmente hacían ostentación de este símbolo, sin embargo, para reconocer el verdadero alcance de esta operación, debemos reconocer antes dos

cosas. En primer lugar que lo que se resaltaba era, ante todo, la categoría de “cuerpo beatífico” del rey, lo cual es, como intentamos probar, el interés que dirige todas las operaciones del escultor y del sentido de su sepultura. Y en segundo lugar, que el lugar en el que se permitía esta licencia es el de la escultura funeraria, un género que tradicionalmente franqueaba la barrera que reservaba al juicio (o los juicios) divinos, el destino último del individuo –su presencia o no, entre los que serían admitidos a contemplar la luz de su rostro– mostrando prematuramente el ascenso de su alma a los cielos o el eterno descanso de su alma.

Para recapitular con el largo rodeo que ya damos por concluido, creo, por tanto, que Gil de Siloé eligió el más inequívoco de los símbolos escatológicos. También pienso que la elección de esta forma fue el producto de una reflexión simbólica que es propia de su personalidad como escultor, pero que depende igualmente del extraordinario panorama artístico que se estaba viviendo en Burgos a finales del siglo XV. Uno de los rasgos peculiares, tal vez la más personal de las características de su estilo, es la búsqueda de principios organizativos a partir de los cuales estructurar la composición, subordinando luego a éste los detalles. Este elemento es, al menos en tres ocasiones, una metáfora de tipo orgánico.

Con independencia de la exquisitez y prolijidad de su trabajo –fruto sin duda de la calidad de un taller bien organizado– muchas de las obras de Gil de Siloé que están documentadas siguen este principio: el retablo de la capilla de la Concepción para el Obispo Luis de Acuña, lo genera la metáfora del árbol genealógico de Cristo con sus raíces en el cuerpo de Jesé (ca.1483-86)¹⁶¹; el retablo de la Cartuja de Miraflores (1496-99), nace del círculo angélico en la adoración del Cuerpo de Cristo; y el propio sepulcro de la Cartuja prende en la metáfora escatológica de la estrella.

Este es el mismo símbolo sobre el que giraba la Capilla de la Purificación de la Catedral, la capilla que en estos mismos años (1482-1494), levantaba Simón de Colonia para el Condestable Pedro Fernández de Velasco¹⁶². Hay que recordar que Gil de Siloé habría de colaborar en los retablos laterales. Por ello, parece lógico reconocer que la inspiración de estos dos grandes monumentos funerarios en un mismo símbolo soteriológico esté íntimamente relacionada, y que el proyecto de la gran bóveda transparente de Simón de Colonia supusiera un motivo de inspiración para nuestro escultor. Sin embargo, la grandeza “arquitectónica” de su sepulcro no puede ser reducida a este proceso de emulación.

El planteamiento de Gil de Siloé nace, según hemos visto, de la propia naturaleza del lenguaje funerario de la escultura, tal y como este se había desarrollado al compás de la imaginación escatológica. O dicho de otra manera, la radical originalidad de su resultado es producto de un

largo proceso en el que la escultura funeraria y las especulaciones teológicas en torno a la resurrección del cuerpo, se habían alimentado la una de la otra. Las dos habían evolucionado simbióticamente. Lo que hizo Siloé en la cartuja fue llevar hasta sus últimas consecuencias esta convergencia: hizo explícita la identidad entre el cuerpo y la escultura; construyó auténticos cuerpos celestes, superponiendo el sentido soteriológico de la escultura sobre la metáfora celeste de la teología escolástica. Ambos, el problema y su solución, pertenecen por igual derecho a la historia del arte, como a la historia de la teología, sin embargo, lo sustancial desde un punto de vista histórico-artístico, es que la dimensión semántica de las representaciones reside aquí en el lenguaje plástico, en el hecho de que se trate de una escultura y en la forma en la que Gil de Siloé exprimió la dependencia entre ella y el objeto de su representación¹⁶³.

Desde esta consideración se ilumina el sentido de todo el conjunto iconográfico. Los cuerpos de alabastro de los reyes, acompañados a sus pies por grupos de animales que retozan en un paradisíaco juego, lucen íntegros e incorruptibles sobre los cuerpos terrestres desmembrados. Son cuerpos inmortales. En el *aevum*, donde disfrutan perpetuamente de la visión beatífica, no se conoce la vejez ni la infancia, no existe el tiempo. Por ello, no hay signo alguno de su paso dibujado en sus rostros¹⁶⁴. Se encuentran serenos, plácidamente transportados a la calma de la eternidad.

Alrededor de la estrella, se encuentran los cuerpos terrestres. Pertenecen al tiempo y con él serán completamente destruidos. Son biológicos, tal y como nacen también mueren. Este es el significado de los dos pequeños niños que están siendo devorados por las mismas bestias salvajes que en la parte superior pacen tranquilas en el paraíso. El tiempo es representado con la muerte, y la muerte es presentada como un proceso de fragmentación, literalmente de digestión entre las mandíbulas infernales. Esta antítesis no queda reducida a un nivel iconográfico. La oposición entre el cuerpo-escultura resucitado y los cuerpos inferiores terrenales, se impone al espectador en la propia experiencia del sepulcro.

La gran estrella de alabastro se ubica en el centro del presbiterio, entre el altar mayor ligeramente elevado por unas gradas¹⁶⁵ y el coro de los padres. Dada su importante altura¹⁶⁶ el espectador apenas alcanza a ver los cuerpos de los reyes, que quedan sobre la línea de su horizonte. Desde el suelo, la mirada tampoco puede abarcar la forma del sepulcro. Los cuerpos serenos de los monarcas tan solo pueden ser contemplados desde un punto de vista —el altar— por lo tanto desde un lugar detenido espacial y temporalmente, mientras que el resto de su imaginería, incluyendo los dieciséis leones que lo custodian, rodean esta forma geométrica cuya aristada multiplicidad invita, y de alguna manera obliga al espectador, a recorrer en movi-

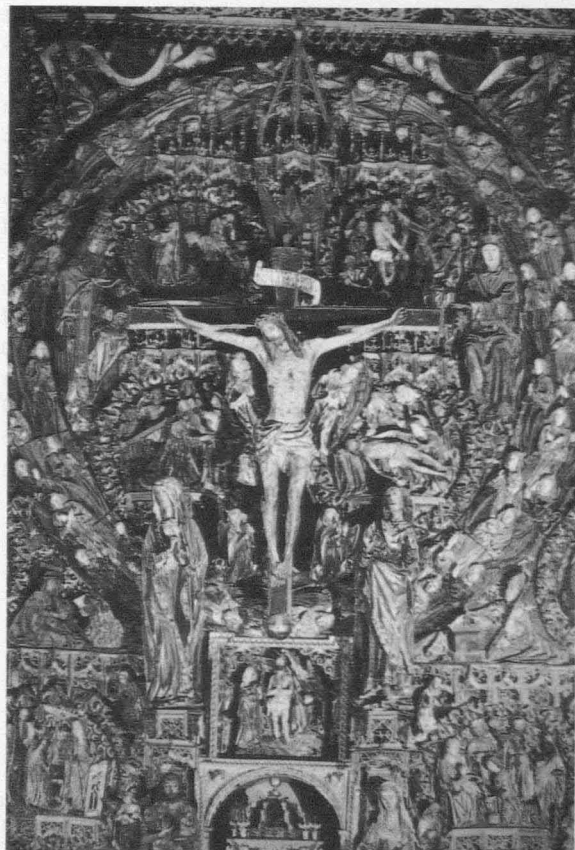


Fig. 16. *Retablo de la Cartuja*.

miento su perímetro. El sepulcro desarrolla una oposición formal al mismo tiempo que impone una forma de experimentarla. A los cuerpos celestes corresponde la contemplación estática desde una localización fija; a los cuerpos terrenos la visión móvil que vuelve consciente la contingencia de la mirada mortal.

* * *

IV. APÉNDICE: EL CUERPO POLÍTICO DE JUAN II

El análisis de los yacentes nos ha conducido inevitablemente a considerar una nueva dimensión política a la que parece necesario recurrir si queremos explicar los sepulcros en toda su extraordinaria singularidad. Hemos dejado esta cuestión para el final porque la pregunta que queremos responder no se satisface afirmando que los sepulcros son expresión propagandística del poder de la monarquía, una obviedad que, cuanto más repetida, menos explica. Más bien, quisiéramos aclarar cómo se articula esta idea en un determinado lenguaje, y cómo el contenido, el *qué* de la representación, conduce al escultor a experimentar una solución nueva que compromete

su estilo. Con la intención de evitar reducir su significado a la expresión ideológica, hemos procedido considerando el cuerpo de Juan II como al cuerpo normal de cualquier otro ser humano, pasando conscientemente por alto que se trata de un rey, y que el cuerpo del monarca es una de las metáforas más importantes que desarrollara el pensamiento político medieval en el marco de una teoría corporativista del poder.

En esta teoría descendente de la autoridad, el rey es la cabeza del cuerpo de su estado y, siguiendo hasta su extremo este mismo razonamiento, se convierte, metonímicamente, en la encarnación de la monarquía a la que representa¹⁶⁷. La relación del rey con su reino a través de la metáfora de su cuerpo puede entenderse a su vez de dos maneras: o bien la pertenencia del monarca a ese organismo significa que el rey es una parte del reino y que los miembros restantes son igualmente imprescindibles para su gobierno. O bien, desde una perspectiva personalista —por ejemplo tal y como se recoge de forma clara y contundente en las *Partidas*— el rey es “corazón” de su pueblo porque es, ante todo, el “vicario” de Cristo en la tierra¹⁶⁸. El poder que disfruta el rey —afirma esta segunda teoría organicista del poder— lo obtiene directamente de Dios.

En estas coordenadas jurídicas e institucionales, se hace posible entender las connotaciones que pudieron adquirir las esculturas de la Cartuja para la sociedad castellana del tránsito de la centuria. Los cuerpos de los reyes están representados con todas sus *regalia*, elementos que desempeñaban un papel menor en las ceremonias del estado, pero que tenían un indudable valor simbólico en la literatura y en las artes plásticas¹⁶⁹. Ambos portan solemnes coronas¹⁷⁰. El rey, además, tiene sobre su pecho un imponente collar formado por círculos entrelazados dentro de los cuales se alternan los castillos y los leones de su heráldica. El medallón que colgaba de la cadena ha sido arrancado, por lo que no existe acuerdo entre los historiadores acerca de si era el de la orden de la *Escama* que este rey había fundado, o de alguna otra orden caballeresca¹⁷¹. Aunque hoy también ha desaparecido junto con la mano que lo sujetaba —lo hemos recordado en el análisis material del sepulcro¹⁷²— el más destacado de sus atributos regios era el cetro, signo estricto de la justicia y, en general, de la realeza.

Las coronas están seriamente mutiladas pero eran de un tamaño inusualmente grande. Sus cabezas, orientadas hacia el altar, quedan debajo de las tres coronas de la peculiar trinidad que Gil de Siloé esculpió en el centro del retablo: las tres personas de la Trinidad, perfectamente individualizadas y —lo que podría ser un caso único en la iconografía trinitaria¹⁷³— con las tres coronas diferentes (la corona de pasión en la de Cristo, la pontificia en la del padre y la imperial en la del Espíritu Santo). Al igual que en la teoría política y en la literatura propagandística del reinado de los Reyes Católicos —de una forma más explí-

cita si cabe— el *Reino de Dios* está siendo colocado especularmente como modelo del gobierno de los monarcas en la tierra.

El encubramiento de los cuerpos inmortales como cuerpos reales, eleva a los monarcas a la inmortalidad divina al mismo tiempo que celebra indirectamente la dignidad que representan, su cuerpo político. Este significado surge de una trama de oposiciones binarias: cuerpos enteros en la parte superior y cuerpos desmembrados en la inferior; escudos resquebrajados en la base y escudos policromados con las armas de Castilla, León y Portugal, en los extremos norte y sur de la estrella; rasgos de inmortalidad en los cuerpos de los soberanos y de caducidad en los que son víctimas de las fieras terrenales. La desaparición de los cuerpos terrestres y la inmortalidad de los celestes revestidos de sus regalia (cetro, coronas, etc.) predica entonces necesariamente la continuidad inquebrantable de la monarquía.

Esta comparación trae inmediatamente a la memoria el recuerdo de la teoría política conocida como de los “dos cuerpos del rey”. Aunque su fundamento estuviera presente en el solo reconocimiento de que la monarquía permanecía por encima del relevo de sus actores, esta metáfora no era utilizada en Castilla, ni como teoría política, ni como expresión ceremonial y litúrgica, al contrario que otros países que, caso de Inglaterra y Francia, celebraban los funerales de los monarcas mostrando, mediante el uso de efigies o maniqués, que los cuerpos mortal y glorioso del rey se correspondían con el cuerpo de carne del rey y el cuerpo político de la monarquía que no conocía la muerte¹⁷⁴. Esta ritualización extrema de los funerales y la liturgia de sacralización de la realeza que les acompañaban¹⁷⁵, en concreto la unción y la coronación, concedían a la muerte del rey un significado político que resultaba imprescindible para la continuidad de estas monarquías europeas. Fruto de este marco ritual e institucional había nacido en el siglo XV una tipología de sepulcro en el que la duplicidad del *corpus fictus* y el cuerpo real eran contrastados como esculturas totalmente independientes y superpuestas¹⁷⁶.

En Castilla, donde no se habían desarrollado ni los ritos sacralizadores de las monarquías vecinas, ni su compleja liturgia funeraria¹⁷⁷, la muerte del rey tenía un carácter fundamentalmente ejemplarizante. Su muerte cristiana servía para recordar el papel de los monarcas como vicarios de Dios en la tierra¹⁷⁸.

La singularidad de la solución de Gil de Siloé depende sin duda de una situación institucional diferente a las monarquías francesa e inglesa, lo que llevó a la creación de una forma completamente original que no volvería a ser repetida, ni en España, ni fuera de ella. En nuestro caso, podemos reconstruir el sentido interno del sepulcro de los Reyes Juan II e Isabel de Portugal las condiciones más o menos verosímiles acerca de las intenciones del escultor y

de sus clientes. Más difícil, si no imposible, es hacer lo propio con las lecturas abiertas de esta obra en el contexto político de los Reyes Católicos.

En cualquier caso, sí que podemos recordar que el sepulcro de la Cartuja nació en un clima histórico muy determinado. En el tramo final de la Guerra de Granada, se elevaba el tono de las voces que veían la monarquía española desde una perspectiva providencialista¹⁷⁹; para un sector determinado, incluso con claros tintes mesiánicos. Paradójicamente, la ausencia de una tradición litúrgica en el ceremonial de la monarquía castellana, se correspondía con una fuerza inversamente proporcional dedicada a señalar el carácter sagrado de la monarquía. Esta tendencia tenía dos extremos bien diferenciados. El primero, cronológicamente, se situaba en el propio reinado de Juan II Trastámara, un monarca condenado de forma sistemática por los historiadores de su tiempo, acusado de haber permitido el debilitamiento de la monarquía en beneficio de las

fuerzas centrífugas ejercidas por la nobleza¹⁸⁰. Puede parecer curioso, pero fue esta debilidad la que motivó una importante campaña de restablecimiento de la dignidad real, cuya expresión artística a título póstumo es el sepulcro que ahora estudiamos y cuyo monumento literario por excelencia es el *Laberinto de la fortuna* de Juan de Mena, no casualmente, una de las obras de lectura favorita de su hija, la Reina Católica¹⁸¹.

Desde este otro extremo temporal, en plena guerra por concluir la santa cruzada de la reconquista, la decisión de la reina de construir semejante mausoleo para sus progenitores tan solo puede entenderse como una operación de restablecimiento de la memoria maltrecha de su padre en beneficio de la pujante monarquía católica, con la convicción cada vez más profunda de que, como le hubiera escrito Juan de Mena a su Señor en el *Laberinto*, era cierto que:

... rey de la tierra vos fizo el del cielo¹⁸²

NOTAS

- Entiendo este término de forma análoga a como lo ha venido utilizando su más destacado defensor en la historia del arte, el medievalista Hans BELTING. Véase su reciente puesta al día en: "Zu einer Anthropologie des Bildes", en Hans Belting & Dietmar Kamper, ed., *Der Zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000, pp. 7-10.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., 1999¹⁹, p. 5.
- FRIED, Michael, "Art and Objecthood", *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago-Londres, 1998, pp. 166-167. Los ensayos de R. Krauss y M. Fried comparten una deuda profunda con la fenomenología de Merleau-Ponty, que ha sido recientemente analizada en un magnífico capítulo ("The Phenomenological Turn") del último libro de: POTTS, Alex, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale, 2000, pp. 207-234.
- La bibliografía sobre el sepulcro y la Cartuja es extensa, pero se ha quedado anticuada: CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, IV, Madrid, 1800, pp. 377-379, da por primera vez el nombre del escultor y los pagos de su trabajo. ARIAS Y MIRANDA, Juan, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1843, no es fácil de encontrar, véase BNM U/9974. ASSAS, Manuel de, "La Cartuja de Miraflores", *Semanario Pintoresco Español*, xxii, 1857, pp. 153-153 y 395-398. *Ídem.*, *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, Monumentos arquitectónicos de España. Monumentos de Estilo Ojival, Madrid, 1884. DE LA RADA Y DELGADO, Juan de Dios, "Sepulcro de Don Juan II en la Cartuja de Miraflores", *Museo Español de Antigüedades*, III, 1874, pp. 294-324. AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Burgos, Barcelona, 1888, pp. 763-789. La monografía más importante, conteniendo la transcripción de los documentos conservados hoy en el AHN (hoy, AHN Clero, Libros 1048-1061 y pergaminos, carpetas 257-261) es la de: TARÍN Y JUANEDA, Francisco, *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1896. Sobre el escultor, sigue siendo imprescindible: WETHEY, Harold, *Gil de Siloe and his School*, Cambridge Mass., 1936, pp. 24-55. PROSKE, Beatrice Gilman, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, pp. 57-91. Véase además: SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, *La Cartuja de Miraflores*, León, 1973 y, más recientemente: GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203-216, que se ocupa fundamentalmente de los aspectos iconográficos.
- "... la yglesia ... bien alta e ancha por quanto ... ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas e en medio della la sepultura del Rey ... e entre las gradas e sepultura a de haver algún espacio por algunas ceremonias que acostumbamos faser a la grada del altar ...": TARÍN Y JUANEDA, F., *Op.cit.* En su testamento, el monarca dejaba la responsabilidad en manos de sus herederos: "...Otrosi mando mas ochenta marcos de plata para faser dos lámparas de plata que ardan noche e día delante del altar donde será la dicha mi sepultura la qual mando que sea fecha de la manera e obra que los mis testamentarios entendieren que comple faciendo encima della su tumba, e que de mi cámara se de un paño de oro para poner encima della e la cubrir": "Testamento del Rey de Castilla don Juan II", en *Memorias de don Enrique IV de Castilla*, II, Real Academia de la Historia, Madrid, 1835-1913, pp. 111-125.
- Lo cuenta en la *Anacephalosis*. Citado por: RADA Y DELGADO, J., "Sepulcro de Juan II", *art.cit.*
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, José Antonio Barrio, ed., Madrid, 1998, pp. 173 y 175.
- La reina y el príncipe don Juan pararon en Burgos camino de Vitoria, fueron recibidos el 15 de mayo: SERRANO, L., *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (desde 1451 a 1492)*, Madrid, 1943, pp. 209-211. Volvieron en noviembre de 1487, después de la toma de Málaga, *ibid.*, p. 245.
- TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 2.^a ed., Burgos, s.f., p. 56, citando a Leone le Vasseur, *Ephemerides Ordinis Cartusiensis*, I, p. 8

- ¹⁰ En un cuaderno con extractos del libro becerro de la Cartuja, en el año 1486: "Por el mes de mayo el maestro Gil, padre de maestro Siloe, delineo el sepulcro de los Reyes y el Infante D^o Alonso": citado por WETHEY, H., *Gil de Siloe and his School*, p. 122. Ya en Ponz y Ceán Bermúdez.
- ¹¹ Véase más abajo: DOMÍNGUEZ CASAS, n. 21.
- ¹² TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, ed.cit., p. 198. El documento de finiquito (2-VIII-1493) citado por Tarín y Juaneda cifra el coste en las siguientes partidas: por la "delineación" (1486 mrs); alabastro (158.252 mrs); mano de obra (442.667 mrs). Estas cifras difieren sensiblemente de las dadas por A.Ponz y Ceán Bermúdez, para quienes el precio de la traza fue 1340 mrs y el total, no 602.405, sino 629 mil mrs.
- ¹³ TARÍN Y JUANEDA, J., *La Real Cartuja de Miraflores*, ed.cit., p. 65.
- ¹⁴ En la bibliografía reciente véase, apud: VALDEÓN, Julio, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1988, la contribución de Juan Antonio Bonachia y Hilario Casado, especialmente, pp. 317-345, con bibliografía.
- ¹⁵ Joaquín YARZA, al igual que Beatrice G.Proske, y a diferencia de H.Wethey, supone la realización de este retablo entre 1483 y 1486, inmediatamente antes de entrar a trabajar en la Cartuja: *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000. Esta hipótesis encuentra su apoyo documental en la noticia del contrato de la Capilla de fray Alonso de Burgos del Colegio de San Gregorio de Valladolid, donde se dice del retablo perdido que fue contratado por los maestros "Diego de la Cruz y Maestre Guilles ... en la misma forma que el retablo que habían hecho en la Iglesia Catedral de la Ciudad de Burgos": ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, Manuel M.^a de Hoyos, ed., Valladolid, 1928, p. 87. La fecha de este retablo es, sin embargo, incierta.
- ¹⁶ El documento en: ARRIBAS, F., "Simón de Colonia en Valladolid", *B.S.A.A.*, II, 1933-34, pp. 154-157. GÓMEZ MORENO, M., "A propósito de Simón de Colonia en Valladolid", *A.E.A.*, 19, 1934, pp. 181-184. Gómez Moreno lo identificaba a su vez con el "maestro Gil" documentado en Toledo en el concurso del retablo mayor en 1498, pero ahora sabemos que este es "Gil de Ronça": Cfr. AZCÁRATE, J. M., «El maestro Gil del Retablo Mayor de Toledo», *Miscelánea de Arte*, CSIC, Madrid, 1982, pp. 52-53. También defiende esta tesis: BRANS, L., "El origen flamenco de Gil de Siloe", *A.E.A.*, 19, 1946, pp. 237-239. *Idem*, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, págs. 162-163.
- ¹⁷ El documento es el contrato con los curas de la parroquia para la realización de un retablo de talla: LÓPEZ MATA, T., *El barrio y la iglesia de San Esteban*, Burgos, 1946, pp. 103-104.
- ¹⁸ Ya en: MAYER, August L., "El escultor Gil de Siloe", *B.S.E.E.*, XXXI, 1923, pp. 253-257.
- ¹⁹ YARZA, Joaquín, *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, p. 37.
- ²⁰ Nicolás de la Yglesia, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados y verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen y Madre de Dios María señora nuestra*, Burgos, 1659. Véase acerca de este libro: "Sobre un libro de la Cartuja de Miraflores", *Boletín de la Institución Fernán González*, 102, 1948, pp. 34-38.
- ²¹ Carta fechada en Burgos el 25 de mayo de 1489, en: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 107 y p. 185 n.519.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ ARIAS DE MIRANDA, Juan, *Apuntes históricos*, p. 45 y 112. Las tropas del José Bonaparte saquearon el monasterio "intacto desde su fundación" el 10 de agosto de 1808. Este autor también refiere el proyecto de Napoleón de transportarlos íntegros a Francia, después de su visita a la ciudad el 10 de diciembre de 1808: *ibid.*, p. 95. También, TARÍN Y JUANEDA, F., *La real Cartuja de Miraflores*, pp. 263-270.
- ²⁴ Lo visita y describe en estos años: Arias de Miranda, Juan, *Apuntes históricos*, pp. 112-114.
- ²⁵ ASSAS, Manuel, *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, p. 8, recuerda haberlas visto todavía enteras en su primera visita a la Cartuja en 1825.
- ²⁶ WETHEY, H., *Gil de Siloe*, p. 31
- ²⁷ Representa al apóstol Santiago: GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy, "Una estatua de la Cartuja de Miraflores", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 49, 1934, pp. 125-132 refiere con todo detalle su sustracción. También, WETHEY, H., *Gil de Siloe*, pp. 31-32. Hoy se encuentra en *The Cloisters Collection*, 1969 (69.88). Véase en <http://www.metmuseum.org/collections>
- ²⁸ D. Antonio PONZ, se refiere tan solo a 9 esculturas (en lugar de 12), ello sin contar los evangelistas: *Viaje de España*, t. IX-XIII, Madrid, 1988, pp. 571-572.
- ²⁹ "... El día de la Purificación, del año de 1645, se puso esta santa Imagen en el altar maior, para adornarle con ella en tan gloriosa festividad. Y siendo ya tiempo de restituirla a su nicho, me cupo la dichosa suerte, de tomarla en las manos, para llevarla a su primer asiento. [...] Entre estos discursos, resolví una acción casi temeraria, que sola la devoción pudo intentarla, y darle el fin que ha tenido. La resolución, de no bolver la Imagen al sepulcro; y con ocasión de aderezar unas puntas que tenía quebradas, la corona la llevé a la celda, y en ella probé la mano (nueva temeridad) porque sin aver jamás pintado al óleo, ni desleído, o templado colores para encarnar, sin saber lo que me hacía, di nueva vida a la estatua, que dentro del sepulcro ostentava su viveza. Colocose en el nicho otra, que en el sepulcro mismo estava esperando se desocupase este lugar, pues estava allí arrimada, sin tener correspondencia ...", Nicolás de la Yglesia, *op.cit.*
- ³⁰ Las mediciones de TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, p. 349, son: 158 cm el zócalo, sin el cornisamiento. El eje mayor de la estrella 481 cm, y el menor 372 cm.
- ³¹ Así lo recogen por ejemplo: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-1939, Bd.III/1, p. 42. WETHEY, Harold E., *Gil de Siloe*, p. 25. PROSKE, Beatrice Gilman, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, p. 66. BIALOSTOKI, Jan, *L'Art du XV^e siècle. Des Parler à Dürer*, París, 1993, p. 245. Entre nosotros: ARCO, Ricardo del *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 342. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD de LASARTE, *Escultura Gótica*. *Ars Hispaniae VIII*, Madrid, 1956, p. 347. Esta tesis ha sido recientemente discutida por: RÖLL, Johannes, "Burgos und Burgund - Zu Werken des Gil de Siloe", en *Gotische Architektur in Spanien*, Christian Freigang, ed., *Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung*, Madrid-Frankfurt, 1999, pp. 289-300. Aunque comparto la insatisfacción del prof.Röll con esta hipótesis orientalista, y también creo que nuestro sepulcro se encuentra estilísticamente más próximo al desarrollo para-arquitectónico de algunos sepulcros bajo-medievales, no creo -como se verá más adelante- que la voluntad de estilo sea condición suficiente para explicar la adopción de esta forma.
- ³² YARZA, Joaquín, *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 59; *Idem*, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", en: Rucquoi, A., ed., *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 267-291.

- ³³ PANOFKY, Erwin, *Tomb Sculpture*, Nueva York, 1992, p. 51
- ³⁴ PANOFKY, E., *Op.cit.*, p. 57
- ³⁵ *Ibidem*. La destrucción masiva de escultura funeraria francesa obligaría a ser más cautos acerca de la invención concreta de este motivo. Cfr. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève, 1975, pp. 109-117.
- ³⁶ MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1995², p. 400. Ha sido destacado por: BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin-Nueva York, pp. 268-281, donde se discuten algunas excepciones centroeuropeas. La opinión de los estudiosos es, por lo demás, unánime; véase comentada en: ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1992³, pp. 203-205. Se ha señalado la temprana aparición de este modelo en la escultura funeraria de la Península Ibérica con los "durmientes" de la Catedral de Santiago: MORALEJO, Serafín, *Escultura Gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, pp. 17-18. Para el caso español, véase ahora: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura del siglo XIII en Castilla y León*, Tesis doctoral en microfichas, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, p.164 y 165-210, que desarrolla la distinción entre "yacentes explícitos" y "pseudo-yacentes".
- ³⁷ CUMONT, Franz, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, pp. 351-455.
- ³⁸ NTEDIKA, Joseph, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IV^e-VIII^e s.)*, París, 1971, pp. 200-201
- ³⁹ Cfr. BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996, pp. 50-55. RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, Madrid, 1956, I, pp. 983-994
- ⁴⁰ "Testamento del Rey de Castilla don Juan II", en *Memorias de don Enrique IV de Castilla*, II, Real Academia de la Historia, Madrid, 1835-1913, pp. 111-125.
- ⁴¹ PANOFKY, E., *Op.cit.*, p. 45.
- ⁴² Esta fórmula estuvo muy presente desde la propia concepción de nuestro sepulcro, indirecta, pero también directamente ya que, como explicaremos dentro de unos instantes, el propio autor de estas celeberrimas palabras fue incluido en su iconografía. *Vid infra*.
- ⁴³ RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 977-979. Para 4 Esdras véase la bibliografía más abajo.
- ⁴⁴ Enoch y Elías; Abraham de la Ur de los Caldeos; Job; Isaac en su sacrificio; Lot; Moisés del faraón; Daniel del foso de los leones; tres jóvenes hebreos; Susana; David de Goliath; Pedro y Pablo de la cárcel. Desde la antigüedad, como ya observara André Grabar, se habían esculpido en los sarcófagos las imágenes de estas mismos ejemplos de divina intercesión, claramente con idéntico sentido liberador: GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, pp. 20-21.
- ⁴⁵ "... per sensum allegoricum habentur quae sunt credenda, quod pertinet ad fidem. Per sensum anagogicum, quae sunt speranda, quod pertinet ad spem. Per sensum vero tropologicum quae sunt agenda, quod pertinet ad charitatem...".
- ⁴⁶ FRYE, Northrop, *The Great Code. The Bible and Literature*, Nueva York, p. 81.
- ⁴⁷ Sobre la utilización de la "figura" en términos políticos durante el Reinado de los Reyes Católicos, véase: CÁTEDRA, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su consolatoria de Castilla*, Salamanca, 1989, pp. 54-57.
- ⁴⁸ VALLES, Joseph de, *Primer Instituto de la sagrada religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, martires de Inglaterra, y Generales de Toda la orden*, Madrid, 1663, p. 416.
- ⁴⁹ Para sus fuentes en la iconografía francesa, véase ahora: GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pp. 208-210.
- ⁵⁰ GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Op.cit.*, p. 206.
- ⁵¹ Una excepción es el sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora, donde aparece el árbol de Jesé con los patriarcas del Antiguo Testamento, y Sansón en una de las jambas. Véase ahora: TEJEDOR MICÓ, Gregorio J., "Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora", *B.M.I.C.A.*, LIII, 1993, pp. 29-70.
- ⁵² RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 985-986
- ⁵³ De acuerdo a esta interpretación alegórica los acontecimientos de la Escritura son "tipos" o "figuras" que han de cumplirse en el tiempo de Jesús y en el de su Iglesia. La dificultad que nos presenta la tipología es que es un instrumento de la hermenéutica, no un listado de "prefiguraciones" como tienden a mostrar los diccionarios de iconografía cristiana al uso; es decir, el problema es cómo saber con qué sentido concreto, de acuerdo a qué fuente de la exégesis bíblica, fueron seleccionadas las figuras. Para precisiones sobre la fuente que proponemos véase más adelante.
- ⁵⁴ FROELICH, Karlfried, "Always to keep the Literal Sense in Holy Scripture means to kill one's own soul. The State of Biblical Hermeneutics at the Beginning of the Fifteenth Century", en Earl Miner, ed., *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*, Princeton University Press, 1977, pp. 20-48. SMALLEY, Beryl, "The Bible in Medieval Schools", en *The Cambridge History of the Bible*, II, G.W.H.Lampe, ed., Cambridge, 1969, p. 219. Más en extenso: ídem, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Basil Blackwell, 1984³, señala además el carácter visual de esta figura retórica: p. 246.
- ⁵⁵ REINHARDT, Klaus, "Das Werk des Nicolaus von Lyra im Mittelalterlichen Spanien", *Traditio*, xliii, 1987, pp. 321-358. Entre los libros que se encontraban de libro disposición en el coro de la Catedral, según un inventario de 1487, figura un "Nicolás de Lyra sobre el salterio": SERRANO, Luciano, *Los Reyes Católicos y la Ciudad de Burgos*, p. 259. También en el inventario *post mortem* del Obispo Luis de Acuña, un "Nicolao sobre la bruvia": LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, "La biblioteca de D.Luis de Acuña", *Hispania*, XX, 1960, pp. 81-110.
- ⁵⁶ Sobre la familia, véase el estudio clásico de: CANTERA BURGOS, Francisco, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos*, Madrid, 1952.
- ⁵⁷ REINHARDT, Klaus, "Das Werk des Nicolaus von Lyra im Mittelalterlichen Spanien", *art.cit.* Este autor ha destacado el intento de Pablo de Santa María de superar a Nicolás de Lyra, elaborando -con su mayor dominio de la lengua hebrea- una relación más íntima entre el N.T. y el A.T., y reconociendo en el segundo mayor número de contenidos cristológicos. Aunque habían pasado más de cincuenta años desde su composición, las glosas del *burguense* seguían siendo autoridad indiscutible en España de la segunda mitad del siglo XV, además de comparecer impresas con frecuencia junto a las *postillae* de Nicolás de Lyra en el aparato de las biblias impresas en los dos siglos siguientes, lo que las hacía fácilmente asequibles.

- ⁵⁸ Cito por: *Bibliorum sacrorum cum glossa ordinaria, primum quidem a Strabo Fuldensi collecta, nunc vero novis Patrum, cum graecorum, tum latinorum explicationibus locupletata, annotatis etiam iis qua confuse antea citabantur et postilla Nicolai Lyran, additionibus Paulis Burguensis, ac Matthiae Thoringi replicis* ... Paris, 7 vols., 1590, I, p. 271.
- ⁵⁹ *Ibid.*, IV, p. 1503.
- ⁶⁰ "Descensam [su cautiverio en la cisterna] Hebraei exponunt in foveam vel sepulchrum. Catholici autem melius exponunt, dicentes in infernum, i, ad limbum sanctorum patrum, qui est superior pars inferni", *Ibid.*, I, 382.
- ⁶¹ "per descensum Samsonis in Gazam significatus fuit descensus Christi ad inferos, secundum beatum Gregor & plures doctores alios [...] *Dormivit autem Samson usque ad medium noctis et inde*. Per hoc autem Christi resurrectio fuit figurata, quae fuit secundum communem opinionem doctorem in aurora, & sic in secunda medietate noctis, nam dies sequens incipit ab ortu solis. Est enim dies latior solis super terram. *Apprehendit ambas portas fo*. Qui Christus resurgens infernum fegit & spoliavit patribus ibi detentis & deduxit eos usque ad montem patriae coelestis", *Ibid.*, II, p. 255.
- ⁶² "*Mittatur in lacum leonum*. Quia condemnati ad mortem, illuc proiciebantur. Hoc enim edictum videbatur facere ad firmitatem regni et monarchie, in quantum per hoc homines inducerentur ad tantam reverentiam et timorem regis, quod non auderent petere aliquid ab alio etiam a Deo. Et ideo rex qui erat novus monarcha consensit nesciens eorum fraudem. Simile edictum fecit Assuerus ad suggestionem Aman, ut habetur Ester iii et ii quia quasi zelans pro pace regni impetravit fieri edictum de destructione Iudaeorum, et cum hoc impetravit aliud edictum fieri ne aliquis accederet ad regem infra triginta dies in hoc simulans zelare pro regis magnitudine, ex cuius reverentia nullus auderet ad eum accedere in tanto tempore, sed hoc faciebat ne aliquis infra hoc tempus ad regem accederet qui liberationem Iudaeorum impetraret", *Ibid.*, IV, p. 1567.
- ⁶³ Véase una completa presentación de la exégesis y tradición iconográfica en: Laura P. GNACCOLINI-Luisa TOGNOLI BARDIN, "*Liber Ester multipliciter Christi et Ecclesiae sacramenta in mysterio continet*. Note sull' iconografia medievale del libro biblico di Ester", *Arte Cristiana*, lxxxvii, 791, 1999, pp. 117-130. Centrado en la fortuna de este tema de "iconografía política" en el arte flamenco del siglo XV, véase el ejemplar estudio de: FRANKE, Birgit, *Assuerus und Ester am Burgundenhof. Zur Rezeption des Buches Ester in dem Niederlanden (1450-1530)*, Berlin, 1998, para su exégesis tipológica especialmente, pp. 9-23. Para su tradición iconográfica medieval, véase además: CHRISTE, Yves, "Le Livre d'Ester dans les Bibles moralisées et les vitraux de la Sainte-Chapelle -I^{er} Partie", *Arte Cristiana*, lxxxix, 802, 2000, pp. 411-428; *idem*, "Le Livre d'Ester ... II^{ème} Partie", *Arte Cristiana*, 2001, pp. 17-22.
- ⁶⁴ El tema ha sido ampliamente tratado por Birgit FRANKE, *Assuerus und Esther am Burgundenhof...*, op.cit. Para su actualidad política en relación con los enlaces Hispano-Austriacos, tanto en documentos literarios, tapices como en celebraciones palaciegas, su capítulo "Burgundia -Austria - Hispania: Frauengeschichte(n)": *Ibid.*, pp. 103-130.
- ⁶⁵ Encontramos, por ejemplo, tapices con la historia de Ester y Asuero en las colecciones de la Reina Católica, los cuales fueron vendidos en Arévalo en su testamentaria en 1505: De la Torre y del Cerro, Antonio, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, 1968, p. 269. También en su interpretación mariológica, en uno de los "paños de oro", serie probablemente tejida para celebrar los esponsales de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla: Paulina JUNQUERA DE VEGA & Concha HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, Paño I: "Dios envía el ángel Gabriel a la Virgen María", p. 2. Otro ejemplar semejante de esta serie en la Seo de Zaragoza, donde también se conserva la magnífica colección de cuatro colgaduras con la historia completa, que perteneció al arzobispo don Alonso de Aragón (1479-1520) -hijo ilegítimo de Fernando el Católico-: Eduardo TORRA ARANA, Antero HOMBRIÁ TORTAJADA y Tomás DOMINGO PÉREZ, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1985, pp. 97-121. Esta última serie fue probablemente un regalo de la corte borgoñona. Para su iconografía: Birgit FRANKE, *Assuerus und Esther*, pp. 75-102.
- ⁶⁶ Para este y otros aspectos de la dimensión política de los sepulcros, véase el apéndice de este mismo artículo.
- ⁶⁷ *Pontificale ad usum burguensis ecclesiae*, BNM., Ms., Vitr 18-9. Además de las iniciales, contiene tres miniaturas a media página, incluyendo la del donante. Véase, con bibliografía reciente: Reyes y Mecenaz, cat. Exp., Toledo, 1992, p. 364.
- ⁶⁸ Para su biografía: LÓPEZ MARTÍNEZ, N., "Don Luis de Acuña, el Cabildo de Burgos y la reforma (1456-1495)", *Burgense*, 2, 1961, pp. 185-317. YARZA, J., *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la Capilla del Obispo Acuña*, Burgos, 2000, pp. 17-29.
- ⁶⁹ *Ibid.*, ff. 117-118v^o
- ⁷⁰ *Pontificale romanum*, Roma, 1497, ff. 76-90 (BNM I/2497). No es el único caso de un pontifical romano hecho para una iglesia castellana que contenga estos ritos, véase por ejemplo en el manuscrito romano hecho para el obispo de Plasencia Agustín Patrizzi Piccolomini en 1486 (BNM. Ms. 6145).
- ⁷¹ "Concede Domine auctoritatem regiminis, consilii, magnitudinem, sapientia, prudentia et intellectus, habundanciam religionis ac pietatis, custodiam. Quatenus mereatur benedici et augmentari in nomine, ut Sarra [sic] visitari et fecundari, ut Rebeca contra omnium muniri viciorum monstra, ut Iudith in regimine regni eligi, ut Hester ut quam humana nititur fragilitas benedicere celestis pocius intimi roris repleat infusio, et que a nobis eligitur et benedicatur in reginam a te mereatur obtinere in premio eternitates perpetue", *Ibidem*.
- ⁷² La referencia a David no necesita más comentario. Aparece repetidas veces en el *ordo* de la coronación del Pontifical de Acuña, f. 112, f. 112v^o, f. 113v^o. Pero es la imagen universal del rey ungido. Cfr. GIL DE ROMA, *Regimiento de Príncipes*, Sevilla, 1494, f. 176: "David ... que por mandamiento de Dios fue untado e consagrado por Samuel para que fuese rey" [1 Re 16].
- ⁷³ Para el alcance de esta opinión entre sus contemporáneos: ROUND, Nicholas G., *The Greatest Man Uncrowned. A Study of the Fall of Don Alvaro de Luna*, Londres, 1986, pp. 40-43.
- ⁷⁴ Íñigo LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de Santillana, *Obras completas*, A.Gómez Moreno & M.P.A.M. Kerkhof, ed., Barcelona, 1988, pp. 345-347. Véanse estos versos comentados en su contexto político en: GUADALAJARA MEDINA, J., "Álvaro de Luna y el anticristo. Imágenes apocalípticas en don Íñigo López de Mendoza", *Revista de Literatura Medieval*, II, 1990, pp. 183-205.
- ⁷⁵ WETHEY, H., *Gil de Siloe*, p. 38.
- ⁷⁶ Varios autores han señalado su belleza y peculiar modelado. Con estas razones, Manuel GÓMEZ-MORENO supuso que podría tratarse de una obra temprana de Felipe Bigarny: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983, p. 42.
- ⁷⁷ WETHEY, H., op.cit., *ibidem*. Gómez Bárcena, op.cit., p. 207.

- ⁷⁸ La referencia exacta de la cita litúrgica es 4 Esdras 2, 34-35: "Ego Esdras [...] ideoque, vobis dico gentes; quae auditis et intelligis expectate pastorem vestrum, requiem aeternitatis dabit vobis: quoniam in proximo est ille qui in fine seculi adveniet. Parati estote ad premia regni, quia lux perpetua lucebit per vobis per aeternitatem temporis..." Cito por la edición latina *Esdrae* iii, Antverpiae, haeredes Arnoldi Bircmanni, 1569. En el relato completo, Esdras, guiado por siete ángeles, desciende al infierno, cuyas puertas están protegidas por leones que escupen llamas por su boca, siendo luego conducido a su interior: WAHL, Otto, *Apocalypsis Esdrae. Apocypsis Sedrach. Visio Beati Esdrae*, Leiden, J. P. Brill, 1977, para la edición original. Hay también traducción española: Peradejordi, Julio, *Apocalipsis de Esdrás*, Barcelona, 1987. El texto se data en el s.I de nuestra era y es un producto tardío del judaísmo antiguo: ALONSO DÍAZ, José, *En lucha con el misterio. El alma judía ante los premios y castigos y la vida ultraterrena*, Santander, 1967, pp. 107-114. HIMMELFARB, Martha, *Tours of Hell. An Apocalyptic form in Jewish and Christian Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1983, pp. 24-26 y 160-167, para su relación con los viajes medievales al infierno: pp. 37-40. Para el género, es fundamental: COLLINS, John J., *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, Cambridge, 1998², pp. 1-42, en especial sobre 4 Esdras, pp. 195-212.
- ⁷⁹ Aunque se repite que el libro era muy leído y que figuraba regularmente como apéndice de la Vulgata (LE GOFF, Jacques, *La naissance du purgatoire*, Paris, 1981, pp. 56-60) no lo encontrado en ninguna de las biblias incunables que he manejado para el presente trabajo. Vid.infra.
- ⁸⁰ Véase sobre este género: CAROZZI, Claude, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIII siècle)*, École Française de Rome, 1994. Para la contribución de 4 Esdras a la iconografía medieval del infierno: MINOIS, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona, 1994, págs.99-100 y 114.
- ⁸¹ BROU, Dom Louis, "Le IV^e Livre d'Esdras dans la liturgie hispanique et le Graduel Romain *Locus iste* de la Messe de la dédicace", *Sacris Erudiri. Jaarboek voor Goldsdienstwetenschappen*, IX, 1957, pp. 75-109. HAMILTON, Alastair, *The Apocryphal Apocalypse. The Reception of the Second Book of Esdras (4 Ezra) from the Renaissance to the Enlightenment*, Oxford, 1999, p. 23.
- ⁸² Los apócrifos de Esdras están contenidos por ejemplo en una de las pocas biblias en romance manuscritas que se nos han conservado, el Ms I-I-8 de la Biblioteca de El Escorial: *Biblias medievales romanceadas. Biblia medieval romanceada judío-cristiana. Versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV, sobre los textos hebreo y latino*, José Llamas, O.S.A., ed., 2 vols, Madrid, 1950, I, p. xxxix. El final del siglo XIV y el siglo XV han sido calificados por Margherita MORREALE como de "ferviente actividad" en la producción de biblias en romance: "Vernacular scriptures in Spain", en *Cambridge History of the Bible*, G.W.H.Lampe, ed., Cambridge, 1969, pp. 465-491.
- ⁸³ COHN, Norman, *En pos del Milenio*, Madrid, 1997⁶, p. 21-22. GUADALAJARA MEDINA, José, *Las profecías del anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996, pp. 64-67. En España es bien conocido el uso profético que Cristóbal Colón hiciera de 4 Esdras y su intento de justificar la canonicidad de este texto. Así consta en su "Libro de las Profecías", y en las anotaciones a la "Historia" de Aeneas Silvio Piccolomini, realizadas antes de 1481. No deja de sorprender que fuera un cartujo, el Padre Gorricio, el confidente y redactor final de la primera de estas obras: *The "Libro de las profecías" of Christopher Columbus. An "en face" edition*, Delno C.West & August Kling, ed., University of Florida Press, 1991, p. 88. Véase además: MILHOU, Alain, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, 1983, *passim*. Las referencias a la lectura de 4 Esdras en España, aun reconociendo el autor el papel que primordial que tuvo este país en la recepción del texto, no son demasiado abundantes: HAMILTON, A., *The Apocryphal Apocalypse*, pp. 26-29.
- ⁸⁴ Es el caso de la *Visión de Tundal* (escrito en Irlanda en el siglo XII) que aparece en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503 -por lo tanto no necesariamente en el de la Reina Isabel, sino tal vez adquirido por su padre-: SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, 191-C: "un libro, de mano, que se dize 'Del Tungaño'". El libro no fue impreso hasta 1508, aunque no se conoce ningún ejemplar de esta edición, y de nuevo en Toledo - *Historia del virtuoso cavallero don Tungano y de las grandes cosas que vido en el ynfierno, en el purgatorio y en el parayso*, Toledo, 1526. De este último existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de París (agradezco a Fernando Bouza la ayuda prestada en su localización). Para la versión castellana manuscrita, hemos visto el manuscrito, con grafía del siglo XV, aunque desgraciadamente en muy mal estado, de la Catedral de Toledo, 99-37 (olim 17-6): *Libro de Tündalo ...* [Expl.: *visión de un caballero de yvernía*]. Sobre el mismo: Carozzi, Claude, *Le voyage de l'âme ...*, Roma, 1994, *passim*. Para las relaciones entre 4 Esdras y la "Visión de Tundal", véase además: COULIANO, P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, Madrid, 1993, pp. 224-230.
- ⁸⁵ Véase nota 78.
- ⁸⁶ Así interpreta también la escena: WETHEY, H., *Gil de Siloe*, p. 27.
- ⁸⁷ El padre TARÍN Y JUANEDA, con su peculiar retórica, aunque no acierta a identificar el significado del tema, sí reconoce su sentido: "... en fingido juego, retozan un niño, un león y un lebre, como si la inocencia, o el amor, el indomable valor y la lealtad, se hubiesen unido en amigable consorcio": *La real Cartuja de Miraflores*, ed.cit., p. 200. También WETHEY, H., Op.cit., *ibidem*.
- ⁸⁸ Por ejemplo el sepulcro de Diego de Anaya en la Capilla Anaya en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca.
- ⁸⁹ La creencia en la resurrección de los muertos no es patrimonio cristiano, sino que está unida desde sus orígenes al pensamiento apocalíptico judío, el cual se remonta al libro de Daniel de mediados del siglo II a.c. Como veremos más adelante, las metáforas veterotestamentarias fueron igualmente asimiladas por el Cristianismo. Aunque con conclusiones ampliamente debatidas, véase como obra de conjunto: COHN, Norman, *El cosmos, el caos y el mundo venidero. Las antiguas raíces de la fe apocalíptica*, Barcelona, Crítica, 1995. Una visión contraria, más ponderada en: COLLINS, John J., *The Apocalyptic Imagination*, especialmente, pp. 29 y ss.
- ⁹⁰ CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, p. 363
- ⁹¹ Véase una clarificadora presentación del problema en: BYNUM, Caroline W., "Why all this Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective", *Critical Inquiry*, 22, 1, 1995, pp. 1-33. Con una perspectiva histórica, permiten sin embargo seguir el debate abierto en la teología contemporánea: KÜNG, Hans, *¿Vida eterna?*, Madrid, 2000, pp. 185-199. ZACHARY, Hayes, *Visions of a Future. A Study of Christian Eschatology*, Collegeville, Minnesota, 1987, pp. 155-177.
- ⁹² BYNUM, C. W., "Material Continuity, Personal Survival and the Resurrection of the Body: A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts", en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Zone Books, N.Y., 1991, pp. 239-297. De la misma autora, sobre la resurrección de la carne: *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Columbia University Press, N. Y., 1995. Por su parte, Aaron GUREVICH resalta en su análisis de los viajes ultramundanos de la Edad Media, no tanto la recuperación del cuerpo cuanto el carácter copóreo de las almas: ídem., *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, 1988, pp. 141 y ss. Para una evaluación más actualizada del estado de la cuestión: C. W. BYNUM & Paul FREEDMAN, *Last Things. Death and the Apocalypse in the*

- Middle Ages, University of Pennsylvania Press, 2000, introducción: pp. 1-17. Con otras fuentes, pero semejantes conclusiones: BOUREAU, Alain, "The Sacrality of One's Own Body in the Middle Ages", en: *Corps Mystique, Corps Sacré: Textual Transfigurations of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Françoise Jaouën & Benjamin Sempé, ed., Yale University Press, 1994, pp. 5-17.
- ⁹³ Sobre la "imaginación escatológica" véanse los ensayos de Clifford R. BACKMANN, Anna HARRISON, Harvey STAHL y Claudia RATAZZI PAKKA, recogidos en: *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, citado en la nota anterior. Para el lugar de la escatología en las grandes síntesis escolásticas: VIOLA, Coloman, "Jugements de Dieu et Jugement Dernier. Saint Augustin et la scolastique naissante (Fin XI^e-milieu XIII^e siècles)", en *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, Werner Verbeke, et al., ed., Leuven University Press, 1988, pp. 242-298.
- ⁹⁴ BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, p.11
- ⁹⁵ BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, pp. 94-104
- ⁹⁶ "Como si se hiciera un vaso de barro y, reducido de nuevo al mismo barro, se hiciera de nuevo otro igual; no sería necesario que la parte del barro que había estado en el asa tornara al asa, y la que había formado el fondo tornara a formar el fondo, con tal de que todo volviera al todo, es decir, que todo aquel barro, sin pérdida de parte alguna, tornara a todo el vaso ... No digo esto como si pensara que algún cuerpo ha de perder algo que tenía por naturaleza; quiero poner de relieve que si algo había nacido deforme (no ciertamente por otro motivo que para demostrar también la condición penosa de los mortales), ha de tornar en tal suerte que, salvada la integridad de la sustancia, desaparezca la deformidad. Si puede el artista humano fundir de nuevo una estatua (*statuam potest artifex homo...*) que por cualquier causa había salido deforme y hacerla hermosísima, sin desaparecer nada de la sustancia, sino sólo la fealdad; y si había algo deforme en la primera figura, no conveniente con la proporción de las partes, y puede el artista quitarlo o separarlo de donde lo había puesto, no totalmente, pero sí distribuyéndolo y mezclándolo con el conjunto, evitando la deformidad y conservando la cantidad ¿Qué hemos de pensar del artista omnipotente?", San AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, Madrid, 1988⁴, BAC, II, pp. 905-906
- ⁹⁷ *La Ciudad de Dios*, ed.cit., XXII, xv, pp. 897-898
- ⁹⁸ BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, pp.121-155 y 229-271. HEINZMANN, Richard, *Die Unsterblichkeit der Seele und die Auferstehung des Leibes. Eine problemgeschichtliche Untersuchung der fröhscholastischen Sentenzen und Summenliteratur von Anselm von Laon bis Wilhelm von Auxerre*, Aschendorff, Münster Westfalen, 1965. Véase asimismo: NOLAN, Kieran O.S.B., *The Immortality of the Soul and the Resurrection of the Body according to Giles of Rome*, Studium Theologicum "Augustinianum", Roma, 1967.
- ⁹⁹ FLYNN, Tom, *The Body in Sculpture*, Londres, 1998, p. 46
- ¹⁰⁰ HEINZMANN, Richard, *Die Unsterblichkeit der Seele und die Auferstehung des Leibes*, pp. 148-155
- ¹⁰¹ HEINZMANN, R., *Op.cit.*, p.153
- ¹⁰² Magistri PETRI LOMBARDI, *Sententiae in IV Libris Distinctae*, Roma, Spicilegium Bonaventurianum, V, 2 vols., 1981, vol.II, Libro IV, Distinctio XLIV, Cap.1. "De aetate et statura resurgendum", pp. 516-528. Cfr.BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, pp. 121-126
- ¹⁰³ "Sed quemadmodum si statua cuiuslibet solubilis metalli igne liquesceret, vel contereretur in pulverem, vel confunderetur in massam, et eam vellem artifex rursum ex illius materia et quantitate reparare, nihil interesset ad eius integritatem quae particula materiae cui membro statuae redderetur, dum tamen totum ex quo constituta fuerat, restituta resumeret: ita Deus, mirabiliter atque ineffabiliter artifex, de toto quo caro nostra existerat, eam mirabili celeritate restituet; nec aliquid attinebit ad eius reintegrationem utrum capilli ad capillos redeant et ungues ad ungues, an quidquid eorum perierat mutetur in carnem et in partes alias corporis revocetur, curante Artificis providentia ne quid indecens fiat. Indecorum quippe aliquid ibi non erit, sed quidquid futurum est, hoc decebit; quia nec futurum est si non decebit", *Ibidem*.
- ¹⁰⁴ "Si enim statuam potest artifex homo (quam propter aliquam causam deformem fecerat) conflare et pulcherrimam reddere ita ut nihil substantiae sed sola deformitas pereat, ac si quid in illa forma priore indecenter exestabat, nec parilati partium congruebat, non de toto unde decerat amputare atque separare, sed ita conserpere universa atque miscere, ut nec foeditatem faciat nec minuat quantitatem, quid de Omnipotente sentiendum est?" Hugo de SAN VÍCTOR, "De modo resurrectionis", en *De Sacramentis Christiana Fidei*, Patrologia Latina. 176, pp. 605-606. Cfr. HEINZMANN, R., *Die Unsterblichkeit der Seele*, p. 159
- ¹⁰⁵ *De Resurrectione*, editado por: HEINZMANN, R., *Die Unsterblichkeit der Seele*, pp. 202-207
- ¹⁰⁶ BYNUM, C.W., *The Resurrection of the Body*, pp. 238-239
- ¹⁰⁷ No parece existir ningún ejemplo de escultura funeraria, y en mi opinión tampoco es necesario que se diera semejante juego meta-lingüístico, por el cual un escultor señalara explícitamente al espectador que éste se encontraba frente a una escultura, y no frente a su referente.
- ¹⁰⁸ Véase ahora: Elisabeth VALDEZ DEL ÁLAMO & Carol STAMATIS PENDERGAST, *Memory and the Medieval Tomb*, Cambridge, 2000, especialmente la introducción, pp. 1-15. El tema fue tratado extensamente por: COHEN, Kathleen, *Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley, 1973, *passim*.
- ¹⁰⁹ Para el temor a la fragmentación del cuerpo en la Baja Edad Media, y particularmente sobre la legislación encaminada a evitar su desmembramiento para enterrar un único cuerpo en varios santuarios: BROWN, Elisabeth A.R., "Death and the Human Body in the Later Middle Ages: the Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse", *Viator*, 12, 1981, pp. 221-270
- ¹¹⁰ Citado por: BYNUM, C.W., *Resurrection and Redemption*, p. 198
- ¹¹¹ "D. Aliquando lupus devorat hominem, et caro hominis vertitur in suam carnem: lupum vero ursus, ursum leo devorant; quomodo resurget ex his homo? -M. Quod caro fuit hominis, resurget; quod bestiarum, remanebit ... Sive ergo membratim a bestiis, sive a piscibus, sev a volucris devorentur, omnes in resurrectione reformabuntur in tantum ut nec capillus de eis pereat": HONORIO DE AUTUN, *Elucidarium sive dialogus de summa totius christianae theologiae*, en Patrologia Latina, 172, pp. 1164. Acerca de la contradictoria importancia del cuerpo en el *Elucidarium*, véase: CAROZZI, C., "Structure et fonction de la Vision de Tnugdál", en *Faire Croire: Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Roma, 1981, pp. 223-234. GUREVICH, Aaron, "The *Elucidarium*: Popular Theology and Folk Religiosity in the Middle Ages", en *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, 1988, pp. 153-175; en concreto sobre su relación con las artes plásticas: pp. 161 y 168.
- ¹¹² "... y luego jueves siguiente vino una carta del señor Rey don Enrique de cómo el su padre Señor e Rey don Juan era fallecido e tenia por bien de mandar se hiciesen llantos e alegrías según la costumbre de sus antecesores, y se hicieron de esta manera. Sabado noche, anocheciendo, tres cla-

mores y domingo de mañana despues de maytines otros tres clamores e luego juntos a la Plaza del Palacio Real [...] presente Gomez Tello por alguacil mayor con un caballero enjergado con todos los caballeros enjergados y enlutadas capas con un pendon en la mano que tenia el alguacil con las armas del fallecido Rey don Juan, y a sus lados cuatro hombres con escudos de las dichas armas, e todos así juntos comenzaron a mesar muy bravamente y hacer muy grandes llantos y Gomez Tello comenzo a dar golpes con uno de dichos escudos encima de los cujillos hasta que le quebró y diciendo estas palabras: ¡Ay de mi buen Rey y Señor! Fueronse por la ronda de la plaza de san Miguel y en los cujillos, quebró el segundo escudo dicho alguacil por la via dicha, y así, fueron todos haciendo gran llanto antes de que entrasen en la iglesia, quebrando el cuarto escudo sobre unas piedras redondas y todos así juntos se encontraron en la iglesia sobre unas piedras redondas y todos así juntos se entraron en la iglesia". A la salida de la misa, "salieron a dar gritos y alaridos en señal de alegría [...] Y así subieron haciendo muchas alegrías por la via de San Martín y la Ronda y llegaron a la Torre de Alcocer y subieron a la cerca el Alguacil y dos escuderos con las armas de don Enrique y colocaron el dicho pendón con dichos escudos e desde la puerta dieron voces diciendo ¡Castilla, Castilla, por el rey don Enrique!". El texto completo en: MONTALVO, Juan José, *De la historia de Arévalo y sus sexmos*, Avila, 1983, pp. 222-223. También en: MARTÍN, Jose Luis, "El rey ha muerto. ¡Viva el rey!", *Hispania*, 1991, pp. 5-39, apéndice I. En la Crónica de Juan I, la villa de Écija celebra las exequias del rey, mandando "buscar dos escudos de las armas pintadas del dicho señor Rey para quebrar": *Crónicas de los Reyes de Castilla*, BAE LXVIII, Madrid, 1877, p. 158. El gesto se ha interpretado también en este caso como de continuidad dinástica: BERMEJO CABRERO, Jose Luis, *Máximas, principios y símbolos políticos. Una aproximación histórica*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1986, p. 77. Aunque no se refiere a este ritual concreto, véase para las ceremonias funerarias de los Trastámara: NIETO SORIA, J.M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp. 97-118, con un análisis de la función de las *regalia* durante los funerales de Juan II en Valladolid.

¹¹³ PÉREZ LÓPEZ, Inmaculada, *Leones romanos en España*, Madrid, 1999.

¹¹⁴ Los temas venatorios, las luchas de animales salvajes y la de hombres con animales tienen un valor apotropaico y son frecuentes en sepulcros romanos, habiendo sido adaptados por ser "psicológicamente muy próximos de los que los iconógrafos cristianos esperaban de cualquier imagen de cualquier imagen de la liberación de Noé o de Daniel, que se rememoraban con la esperanza de contemplar la misma salvación concedida a un contemporáneo, muerto o vivo": GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, pp. 25-26. F. KLINGENDER ubica su reaparición en Europa en la escultura italiana, en el último tercio del siglo XI, extendiéndose desde las iglesias normandas del sur hacia el norte, no sólo como motivo funerario, sino fundamentalmente como tenantes de púlpitos y en los portales de las iglesias: *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Cambridge Mass., 1971, pp. 276-294.

¹¹⁵ En la Antigüedad, los leones *andrófagos* parecen haber estado vinculados a creencias escatológicas y por lo general formaban parte de monumentos funerarios. Algunos autores han enfatizado su valor apotropaico, mientras que la mayoría se inclinan a identificarlos como representación de las fuerzas divinas que dominan a la muerte. Véase, Lunn BØRGE, "On the Symbolism of severed animal Heads", *Latomus*, xxii, 2, 1963, pp. 252-260. OLMOS, R., "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales", en *idem.*, ed., *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Zaragoza, 1996, pp. 85-98. PÉREZ LÓPEZ, I., *Leones romanos en Hispania*, pp. 22-23.

¹¹⁶ De acuerdo al trabajo extensivo de M. RENARD el tema alegórico de "las fieras andrófagas es conocido desde el siglo II antes de nuestra era en todo el arco mediterráneo, desde España a la Italia septentrional, habiéndose fijado sus raíces a lo largo de las últimas décadas de la época celta en la región del delta del Rhône": *idem*, "Des sculptures celtiques aux sculptures médiévales. Fauves androfages", *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*, Bruselas, 1949, pp. 277-293. El tema de la *androgafa* aparece ya en España en la patera ibérica de Santisteban, con un significado posiblemente funerario: Beatriz de GRIÑO y Ricardo OLMOS, "La patera de Santisteban del Puerto (Jaén)", en *Estudios de Iconografía I*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1982, pp. 20-21. Agradezco la noticia a la Dra. Carmen Sánchez. Para las esculturas romanas exentas en España: PÉREZ LÓPEZ, I., *Op.cit.*, p. 19. Para sus fuentes antiguas y su continuidad en la Edad Media, el artículo de M. Renard arriba citado; además, DEONNA, W., "Sauriens et batraciens", *Revue des Études Grecques*, xxxii, 1919, pp. 132-148, clarifica los orígenes de uno de los temas más comunes de la iconografía infernal medieval. Para la presencia de este tema en el románico francés y sobre todo, para su significado en el nuevo contexto cristiano: DEONNA, W., "Salva me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre a Genève", *Revue Belge de philologie et d'histoire*, xxviii, 1950, pp. 479-511.

¹¹⁷ Los leones sí son tenantes habituales de la escultura funeraria burgalesa. Más próximos a los de la Cartuja son, por ejemplo, los del sepulcro de Gómez Manrique, hoy en el Museo Provincial de Burgos.

¹¹⁸ El foco más espectacular es sin duda el de Toledo, todos ellos del siglo XV: Santo Domingo el Antiguo, Catedral, etc.

¹¹⁹ BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1990⁴, p. 305

¹²⁰ Cfr. SHEINGORN, Pamela, "Who can open the Doors of his Face? The Iconography of Hell Mouth", en Clifford Davidson & Thomas H. Seiler, ed., *The Iconography of Hell*, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1992, pp. 1-19. LIMA, Robert, "La gueule de l'enfer: Iconographie de la damnation dans le théâtre de l'époque médiévale", en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Les Cahiers de Conques, 1, 1995, pp. 205-218. Sus orígenes se remontan a los primeros beatos: YARZA, J., *El descensus ad inferos* del Beato de Gerona y la escatología musulmana", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1988, pp. 76-93.

¹²¹ Véanse las iluminadoras páginas dedicadas a los límites metodológicos de esta interpretación simbólica de: KLINGENDER, F., *Animals and Thought*, pp. 328-336 y la clasificación de P. BLOCH en el *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, III, Herder, Rom-Wien, 1971, pp. 112-119

¹²² SETTIS, Salvatore, "Iconografía dell'arte italiana, 1100-1500: una linea", en *Storia dell'arte italiana*. Vol. 3, *L'Esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 192-193, divide el tema fundamentalmente en dos grupos, aquellos con un valor apotropaico, por ejemplo su presencia en las fachadas —así en la Catedral de Pisa, con una inscripción del Sal 21, 22, sobre la que volveremos— o en el mobiliario litúrgico, concretamente en los púlpitos, como alegoría de Cristo.

¹²³ Hago más las palabras de Michael CAMILLE, aplicadas a este mismo ejemplo de la androgafa: "In oral cultures meanings have to be constantly re-enacted. They are not made *ex nihilo*, but constructed out of lived codes and conventions and only then imposed upon others", apud "Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art", en *Iconography at the Crossroads*, Brendan Cassidy, ed., Princeton, 1993, pp. 43-57 [p. 51]

¹²⁴ RIGUETTI, M., *Historia de la liturgia*, I, pp. 979-983. Binski, P., *Medieval Death*, p. 53.

¹²⁵ La fórmula puede variar ligeramente de unos misales a otros, esta cita es del: *Missale ecclesie mixtum alme ecclesie toletane*, Toledo, Petri Haghenbach alemán, 1499. El texto es anónimo y, en ocasiones se ha señalado su evidente tono "pagano", aunque, como afirma Riguetti, se encuentran distintas expresiones bíblicas análogas: *Historia de la liturgia*, I, pp. 987-988.

- ¹²⁶ Cfr. DEONNA, W., "Salva me de ora leonis", *art.cit.*
- ¹²⁷ Tomo los textos del *Breviarium romanum ex decreto sacros. conc. trident. restitutum*, Madrid, 1798, vol.I., pp. 155-171.
- ¹²⁸ "In crastino [...] missa cunctis cantata presentibus stanti dicimus [...] sepelitur hoc modo: stat chorus iuxta corpus et sacerdos indutus alba cum stola et manipulo a dexteris [...] incipit alta voce et aspergit corpus et thurificat crucem et corus et subdit. Et ne nos iudicas, a porta inferni, dominus vobiscum. Oremus. Dominus vite dator. Responsorium credo qua redemptor. Kiri eleyson, christe eleyson. Kyrieleyson... aspergit et thurificat, et ne nos iudicas. Precem ne intres in iudicium. Dominus vobiscum. Oremus dominus. Responsorium ne abscondas me. Kyrieleyson... aspergit et thurificat, et ne nos iudicas, precem ne tradas bestiis [...] Responsorium ne intres, Kyrieleyson... et ne nos iudicas. Precem Requiem eternam. Dominus vobiscum. Oratio fac quibus [...] domine. Finita oratione portatur ad thumulum". *Constitutionum ordinis cartusienensis*, BNM. Ms.570, ff. 61v-62. Son un desarrollo, más prolijo y completo de las constituciones originales, Cfr. *Guigonis carthusiae majoris prioris quinti consuetudines*, "xiii. Quomodo tractandus sit qui moritur", en *Patrologia Latina*, CLIII, 631-760, p.658.
- ¹²⁹ CAMPORESI, Piero, *The Fear of Hell. Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass., pp. 9 y ss. Para las obras de espiritualidad cartujana leídas en España: GÓMEZ, Ildefonso M., *La Cartuja en España*, Salzbúrgo, 1984, pp. 270-271. CANTERA MONTENEGRO, Santiago, *Los Cartujos en la religiosidad y la sociedad españolas: 1390-1563*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 80-158.
- ¹³⁰ "O quanto sera el espanto de los demonios, que aparecieran en forma de crueles animales. Onde leemos a xi de la sabiduria. Porque fazian acatamiento, e honrra a las sierpes mudas, e bestias, les embiaste muchidumbre de animales mudos muy espantables, para vengança, porque supiesen que por donde peca el hombre es tormentado. Ca no era imposible tu mano omnipotente, que creo el mundo de materia no vista, poner en ellos, e embiarles muchedumbre de ossos, leones osados o bestias innotas de nueva specie, llenas de saña, o resollantes vapores de fuego, lançantes fumo de fedor, o espantables centellas, e purnas de los ojos, cuya herida no solamente los podria desterrar, mas aun la vista matar de mideo. Todo esto esta ende Job xvi. Mi enemigo me miro con espantables ojos. Iten el mismo en el postrero capitulo. Su sternudo es un resplandor de fuego, e sus ojos como parpados del alba, de su boca proceden lamparas encendidas como tiedas [sic] de fuego, de sus narizes sale humo, assi como ollas encendidas e servientes. [...] Segundo ellos son crueles en effecto a xvi ca. de Job. Aynto e recogio su furia contra mi, e menazandome, dio voces contra mi regañando sus dientes, abrieron sobre mi sus bocas e retrayendome los beneficios, e mercedes a mi fechas, firieron mis carrillos, e fartaron mis penas. Onde en un psalmo dize David. Abrieron sobre mi su boca, assi como el león que rebata, e brama En el xxii del Eccle. Los dientes de aquel, dientes de león, que mata las almas de los hombres. Aquí se dize a.v.ca de la i epistola de san Pedro. Que el dyablo como león bramante busca enderrodar a quien trague. Ca en el día postrimero los dyablos seran convidados para tragar los peccadores. En el lvi de Ysayas. Todas las bestias del campo, e todas las de la selva venid a tragar y despedaçar...": DIONISIO RUKEL CARTUJANO, *De Quatuor novissimis. Libro de las quatro cosas postrimeras, conviene a saber de la muerte, de las penas del infierno, e del juyzio e de la gloria celestial. El qual libro llaman muchos cordial*, Zaragoza, 1494, f° vii v°-f° iv. Para su recepción en España: CANTERA MONTENEGRO, Santiago, "Aproximación al pensamiento y la obra de Dionisio Cartujano y su influencia en España", *Isidorianum*, 8 (1999), pp. 563-583.
- ¹³¹ *Ibidem*
- ¹³² TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, 2.ª ed., Burgos, s.f., p. 71.
- ¹³³ *Cancionero castellano del siglo XV. I*, NBAE, t. XIX.
- ¹³⁴ Poco sabemos de los dos priores del monasterio durante las obras del sepulcro: Juan Termino (1483-1487) y Pedro Capillar (1487-1491), monje de Grenoble, de quien el padre Tarín hace un elogio de "erudito y buen teólogo", basándose en que fue requerido por el Obispo de Burgos Luis Osorio para que le ayudara a solventar un problema de herejía en Briviesca referido a las palabras de la consagración: TARÍN Y JUANEDA, *La Real Cartuja*, pp. 146-147.
- ¹³⁵ Véase en: DENZINGER, E., *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona, 1995⁴, pp. 180-181.
- ¹³⁶ El trabajo fundamental es el de: TROTTMANN, Christian, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École Française de Rome, Roma, 1995. Véase también: BURTON RUSSELL, Jeffrey, *A History of Heaven. The singing Silence*, Princeton University Press, Princeton, 1997, especialmente pp. 125-150, con un resumen más asequible de la polémica. WICKI, Nikolaus, *Die Lehre von der Himmlischen Seligkeit in der mittelalterlichen Scholastik von Petrus Lombardus bis Thomas von Aquin*, Freiburg, 1954, es más interesante para aspectos formales puntuales, y concretamente iconográficos. Las dos "historias del cielo" bibliográficamente al uso, resultan más útiles para una lectura sociológica que histórica, teológica o filosófica: COLLEEN McDANNELL & BERNHARD LANG, *Historia del Cielo*, Madrid, Taurus, 1990. DELUMEAU, Jean, *Une Histoire du paradis. Le jardin des délices*, París, Fayard, 1992.
- ¹³⁷ Véase, sobre este aspecto, fundamentalmente en relación a la continuidad entre el pensamiento griego y la patrística: TAZI, Nadia, "Los cuerpos celestes: varias etapas en la vía hacia el Paraíso", en *Fragments para una Historia del cuerpo humano*, Michel Feher, ed., vol.II, Madrid, Taurus, 1991, pp. 519-552.
- ¹³⁸ Para la exégesis de 1 Cor 15 en la patrística: ALTERMATH, François, *Du corps psychique au corps spirituel. Interpretation de 1 Cor 15, 34-49 par les chrétiens des quatre premiers siècles*, Tübingen, 1977.
- ¹³⁹ Para las distintas teorías vigentes en la interpretación del pensamiento de sus oponentes: HOLLEMANN, Joost, *Resurrection & Parousia. A Tradition-Historical Study of Paul's Eschatology in 1 Corinthians 15*, Leiden, E.J.Brill, 1996, pp. 35-48.
- ¹⁴⁰ Véase: CUMONT, Franz, *Lux Perpetua*, París, 1949, cap.III "L'immortalité céleste", pp. 142-188.
- ¹⁴¹ S'JACOB, Henriette, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden, E.J.Brill, 1954, pp. 166-167, se refiere a la presencia de lunas crecientes y estrellas en algunos ejemplares de escultura funeraria ibero-romana. Además de la tumba de Juan II e Isabel de Portugal, recoge otros tres ejemplos medievales: la tumba de Alfonso Ansúrez y un sarcófago en el muro exterior de la Iglesia de S.Feliú de Girona.
- ¹⁴² Los maestros brillarán como brilla el firmamento, Y los que enseñaron a la multitud la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad. [Dn 12, 3]
- ¹⁴³ Sobre la calidad luminosa y transparente de los cuerpos resucitados, véase: CAMPORESI, Piero, *The Incorruptible Flesh. Bodily mutation and mortification in religion and folklore*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 25-35, sobre fuentes de los siglos XVI y XVII.
- ¹⁴⁴ "Spirituale quidem corpus resurgens erit: non quia sit spiritus, ut quidam male intellexerunt, sive per spiritum intelligatur spiritualis substantia, sive aer aut ventus: sed quia erit omnino subiectum spiritui; sicut et nunc dicitur corpus animale, non quia sit anima, sed quia animalibus passionibus subiacet, et alimonia indiget [...] ita eius corpus sublimabitur ad proprietates caelestium corporum, in quantum erit clarum, impassibile, absque dif-

- fulcultate et labore mobile, et perfectissime sua forma perfectum. Et propter apostolus dicit resurgentium corpora esse caelestia, non quantum ad naturam, sed quantum ad gloriam [...] ita gloria resurgentium corporum excedit naturalem perfectionem caelestium corporum, ut sit maior claritas, impassibilitas, firmior, agilitas faciliior et dignitas naturae perfectior [...]”: TOMÁS DE AQUINO, *Summa contra gentiles*, en *Opera Omnia*, Roma, 1930, vol.IV, p. 273. Existía traducción española en la biblioteca del alcázar de Segovia, hoy desconocida: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros*, 152-C, p. 59
- 145 Entre los libros que figuran en la biblioteca del alcázar de Segovia –SÁNCHEZ CANTÓN, *Op.cit.*, 166-C, p.61–, el tema está por ejemplo en: Fray Lope FERNÁNDEZ DE MINAYA, *Espejo del alma*, Fernando Rubio O.S.A., ed., B.A.E., 171, Madrid, 1964, citando libremente *Sap 3*, 7-8: “Resplandecerán los justos así como el sol e serán ligeros así como centellas en cañaveral [*fulgebunt iusti, et tanquam scintillae in harundinetis discurrent* ...], juzgarán las naciones del mundo e serán señores de los pueblos e el señor dellos reinará”, *ibid.*, p.238. Especialmente rica la imaginaria celeste en: GÓMEZ GARCÍA, *Carro de dos vidas*, [1.ª ed., Sevilla, 1500], Andrés Martín, Melquíades, ed., Madrid, 1988, pp. 297-300: “De la claridad del reyno celestial”.
- 146 “[4 de diciembre 1493] mandad a Logroño que no alce la mano del Cartujano, ansi con su romance y el latín juntamente, como yo le dixé, hasta acabarlo”. Citado por: SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Libros, tapices y cuadros*, p. 60.
- 147 Para la recepción de su obra en España y para los avatares de su publicación: CANTERA MONTENEGRO, Santiago, *Los Cartujos en la religiosidad y la sociedad españolas*, pp. 88-145.
- 148 Ludolfo de SAJONIA, *Vita Christi*, [4 vols] [Expl.: interpretado de latín en romance por el reverendo padre Fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores. Por mandado de los catholicos ... fernando y doña Isabel reyes de España... Sevilla, Jacome Cromberger, 1551], vol.IV, fº 260 vº. La edición príncipe en 4 volúmenes la imprimió Estanislao Polono, Alcalá de Henares, 1502-1503.
- 149 Los trabajos fundamentales sobre la iconografía del halo y la corona, son los de: HALL, Edwin & UHR, Horst, “Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting”, *The Art Bulletin*, lx, 2, June 1978, pp. 249-270. De los mismos autores: “Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction in Late Gothic and Renaissance Iconography”, *The Art Bulletin*, lxxvii, december 1985, pp. 567-603.
- 150 El tema ha sido exhaustivamente tratado por: WICKI, Nikolaus, *Die Lehre von der Himmlischen Seligkeit in der Mittelalterlichen Scholastik von Petrus Lombardus bis Thomas von Aquin*, Freiburg, 1954, pp. 298-318.
- 151 La fuente de esta extraña distinción está en la lectura de Beda el Venerable de Éx 25, 25, donde la Vulgata distingue la decoración de la mesa del tabernáculo entre el *labrium aureum* (borde dorado) con una *coronam*, y un segundo remate consistente en una *coronam aureolam*. Cfr. WICKI, N., *op.cit.*, pp. 299-300.
- 152 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 209. En origen, la *aureola* fue discutida como un atributo propio de las vírgenes, acerca de cuyo brillo espiritual había escrito san Agustín en el *De Virginitate*, sin embargo, más adelante fue ampliado hasta incluir a otras dos categorías de personas: los mártires, y por último los doctores.
- 153 HALL, Edwin & UHR, Horst, “Aureola and Fructus”, p. 251.
- 154 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 303.
- 155 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 304.
- 156 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 302.
- 157 Véanse los trabajos de Edwin HALL y Horst UHR arriba citados. Uno de los mejores ejemplos para analizar esta distinción es precisamente el “Retablo de Miraflores” de Rogier van der Weyden, depositado en la Cartuja desde que fuera donado por Juan II en 1445.
- 158 Para la diferencia entre *sancti* y *beati* y los abusos en la utilización de signos distintivos: VAUCHEZ, André, *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1988, pp. 99-120.
- 159 Un ejemplo contemporáneo en España, el de Pedro de Arbués, tanto en el sepulcro de Gil de Morlanes como en el epitafio de Pedro de Épila, que comienza “Aurea si cuiquam debentur certa merenti...” (Si a quien se le merece se le deben coronas de oro...). Véase sobre ambos: RICO CAMPS, Daniel, “La imagen de Pedro de Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón”, *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 107-119.
- 160 KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, (1.ª ed., Princeton, 1957), Madrid, 1985, p. 90, discute además el tema del halo imperial: *ibid.*, pp. 85-92.
- 161 Véase ahora: YARZA, J., *El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000.
- 162 Para el significado de su tipología y su bóveda calada: Felipe PEREDA y Alfonso R. G.de CEBALLOS, “Coeli enarrant gloriam dei. Arquitectura, iconografía y liturgia en la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos”, *Annali di Architettura*, 9, 1997, pp. 167-34. Para los retablos de Siloé en esta capilla: ESTELLA, Margarita, *La imagerie de los retablos de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1995.
- 163 En términos semióticos, podría decirse que estas esculturas funcionan *indexalmente*, mantienen con sus referentes una relación de identidad que está más próxima a la de una máscara mortuoria, que al parecido que proporciona un retrato.
- 164 Cfr. MÁLE, É., *L’art religieux de la fin du Moyen Age*, pp. 400-401.
- 165 La existencia de este acusado desnivel estaba determinada desde un inicio: Cfr. n. 5.
- 166 La base se levanta a ca. 160 cm sobre el nivel del suelo original, lo que se corrige ligeramente porque el sepulcro está ligeramente hundido en la pavimentación del siglo XIX que hoy cubre la iglesia.
- 167 Como introducción general: LE GOFF, Jacques, “¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media”, en *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, III, Michel Feher, et al., ed., Madrid, Taurus, 1992, pp. 13-26. La metáfora es frecuente en los tratados de política castellanos del siglo XV, por ejemplo Mosén DIEGO DE VALERA, *Cirmonial de príncipes*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, BAE, 116, Madrid, 1959, p. 187; o en Rodrigo de AREVALO, *Suma de Política*, *Ibid.*, p. 283. Comentados en: BENEYTO, Juan, *Los orígenes de la ciencia política en España*, Madrid, 1976, pp. 131-133. El tópico ha sido analizado más extensamente por: NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988, pp. 90-97, donde, dentro de los usos de este mismo principio, se clarifica el sen-

tido de estos textos distinguiendo dos tendencias, una "personalizadora", centrípeta que es la que nos interesa, y otra "transpersonalizadora" que tiende a corresponsabilizar a los súbditos del gobierno del reino. Véase también en: MARAVALL, J.A., "La idea de cuerpo místico en España antes de Erasmo", en *Estudios de Historia del Pensamiento español. Edad Media*, Madrid, 1983, pp. 181-199. Desde una perspectiva más antropológica también ha tratado el tema Carmelo LISÓN TOLOSANA, aunque su estudio se centra en los Austrias: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias*, Madrid, 1992, especialmente pp. 76 y ss. También: CIVIL, Pierre, "Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'état dans quelques représentations de Philippe II", en *Les Corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Agustín Redondo, ed., París, 1992, pp. 11-29, discute su proliferación en un marco institucional que, a diferencia del de Francia o Inglaterra, no desarrolló la teoría sacralizadora del "doble cuerpo".

- 168 Como se dice en las *Partidas* [Cito por la edición corregida por el doctor Montalvo por encargo de los RR.CC.: Sevilla, 1491], vol.I, II, i, ley V: "Que cosa es el rey", *Vicarios de dios son los reyes* cada uno en su reino puestos sobre las gentes para mantener en justicia e en verdad quanto en lo temporal bien assi como el enperador en su inperio [...] E por ende lo llamaron coraçon e alma del pueblo. Ca assi como yaze el alma en el coraçon del onbre, por ella bive el cuerpo y se mantiene, assi en el rey yaze la iusticia que es vida e mantenimiento del pueblo de su señorio [...].
- 169 NIETO SORIA, Jose Manuel, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, p. 185-188.
- 170 No tienen estas ninguna fiabilidad histórica. Sobre las insignias de los reyes Trastámara: SCHRAMM, Percy E., *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, especialmente pp. 64-82.
- 171 De la primera opinión es: CARDERERA, Valentín de, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos*, Madrid, 1855-1864, xlviii. Juan de la RADA ("Sepulcro de Juan II...", *art.cit.*) se inclina por la de la Razón.
- 172 La mano derecha actual es una restauración como puede verse por el dibujo de: CARDERERA, V., *Iconografía española*, op.cit.
- 173 En nuestra opinión este es uno de los aspectos más enigmáticos de la iconografía de la Cartuja, estando a la espera de una respuesta satisfactoria. WETHEY, H., (*Gil de Siloe and his School*, p. 73) y B. G. PROSKE (*Castilian Sculpture*, p. 476, n. 75) ya señalaron que era el único ejemplo conocido. Su punto de partida fue la iconografía conocida como "Trono de Gracia", la cual representa la entrega (o encomienda) del Cristo moribundo a su Padre (Cfr. Lc 23, 46). En esta iconografía, el Espíritu Santo es superpuesto a la imagen en forma de paloma. Sin embargo, Gil de Siloe recurrió también a otra iconografía. La segunda tradición empleada por el escultor flamenco es la de la "Trinidad antropomorfa" o "Triándrica", una de las más antiguas iconografías trinitarias, que algunos modelos aparecidos en estampa en Flandes a mediados del siglo XV habían desarrollado de una forma completamente original, articulándolo sobre la imagen de la *compassio patris*: el cuerpo de Cristo sostenido por el Padre y un Espíritu Santo antropomórfico. La operación de Siloe fue diferente; lo que hizo fue fundir los dos modelos anteriores: elaborar un "Trono de Gracia" en el que la cruz de Cristo es sostenida en un extremo por el Padre y en el opuesto por el Espíritu Santo. Pero hizo algo más, también individualizó las tres personas, colocando sobre sus respectivas cabezas coronas distintivas: la corona de la pasión en el Hijo, la triple corona papal en la del Padre y la Imperial en la del Espíritu Santo, todas ellas perfectamente identificadas. Esta distinción de las personas en el Reino de Dios, para la cual no existe fuente textual conocida más allá de las especulaciones joaquinistas relativas a la sucesión de tres *aetas* simbolizadas por cada una de las personas trinitarias, subraya de una forma completamente inédita la *maiestas* en clave política e indica la complementariedad entre su Reino y el de su vicario en tierra, el cuarto y último coronado de este espacio funerario: el Rey Juan II. Cfr. PAMPLONA, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 23-24. La bibliografía sobre el desarrollo medieval de la iconografía trinitaria es muy amplia, véase ahora: BOESPLUG, François y ZALUSKA, Yolanda, "Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1994, pp. 181-204, con una bibliografía exhaustiva. Agradezco la referencia a M.^a Cruz de Carlos.
- 174 El primero en comparar los dos ceremoniales, o más bien, la simplicidad de las pompas fúnebres de los Trastámara fue: MENJOT, Denis, "Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, M. Núñez y E.Portela, ed., Santiago, 1988, pp. 127-138, explica la simplicidad del ceremonial por la fortaleza de la monarquía, que no precisaba revalidar ceremonialmente la corona. El caso excepcional de su uso en la Farsa de Ávila es discutido en: MACKAY, Angus, "Ritual and Propaganda in Fifteenth Century Castile", *Past & Present*, 107, 1985, pp. 3-43. La ausencia de efigies en los funerales es interpretada por este autor en el mismo sentido que el anterior.
- 175 El estudio clásico sobre la realeza sagrada es el de: BLOCH, Marc, *Los reyes taumaturgos*, México, 1988. Véase un estado de la cuestión en: REVEL, Jacques, "La royauté sacrée. Éléments pour un débat", en *La Royauté sacrée dans le monde chrétien*, Alain Boureau & Claudio-Sergio Ingerflom, ed., París, 1992, pp. 7-17.
- 176 KANTOROWICZ, E.H., *Los dos cuerpos del rey*, pp. 392-408. Sirvió de base para el estudio más completo de: GISEY, Ralph E., *Le roi ne meurt jamais. Les obseques royales dans la France de la Renaissance*, París, 1987, *passim*. Para el caso inglés, véase: BINSKI, Paul, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Yale University Press, New Haven and London, 1995. Un repaso general a la duplicidad del cuerpo en la escultura funeraria con particular atención a los ejemplos italianos: BERTELLI, Sergio, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florencia, 1990, pp. 189-207.
- 177 La discusión sobre este aspecto se ha polarizado en los últimos años. La posición que enfatiza la existencia de signos litúrgico-sacralizadores entre los Trastámara, en: NIETO SORIA, J. M., "La monarquía Bajomedieval castellana ¿Una realeza sagrada?", en *Homenaje al profesor Torres Fontes*, Murcia, 1987, vol.II, pp. 1225-1237; ídem, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988; ídem, *Ceremonias de la realeza*, op.cit. Más recientemente, del mismo autor: "La realeza", en *Orígenes de la monarquía hispánica*, op.cit., pp. 25-62. En el extremo contrario: RUIZ, Teófilo F., "Unsacred Monarchy: the Kings of Castile in the Late Middle Ages", en *Rites of Power. Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*, Sean Wilentz, ed., University of Pennsylvania, 1985, pp. 109-144 (antes en *Annales E.S.C.*, 3, 1984, pp. 429-453). Una postura intermedia la representa: LINEHAN, Peter, "Frontier Kingship Castile 1250-1350", en *La Royauté sacrée dans le monde chrétien*, pp. 71-79; ídem, "review" del primer libro de J. M. NIETO SORIA arriba citado, en *Speculum*, abril, 1990, pp. 469-472. Un lúcido análisis de los términos de la discusión, con conclusiones personales de las que nos sentimos deudores: GUIANCE, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VI-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 279-324.
- 178 Han destacado este rasgo característico en la Castilla medieval: MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "La muerte del rey: la historiografía hispánica (1200-1348) y la muerte entre las élites", en *La España Medieval*, 1988, pp. 167-183. Guiance, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval*, pp. 323-324.

- ¹⁷⁹ CEPEDA ADÁN, José, "El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos", *Arbor*, 1950, pp. 177-190, es la introducción clásica al tema. Recientemente, con bibliografía: HERMIDA, J. S., "Cancioneros y profecía: algunas notas sobre el mesianismo durante el reinado de los Reyes Católicos", en *Via Spiritus*, 6, 1999, *Apocalipse e Sibilas: resistência política, propaganda e teatro em Portugal, na Época Moderna*, pp. 7-25.
- ¹⁸⁰ Lo bastante elocuentes las palabras del Bachiller Ciudadreal: "La consolación que me queda es que el fin lo ovo de rey cristiano, e bueno; e me dijo tres horas antes de dar el ánima: Bachiller Cibdareal, naciera yo fijo de un mecánico, e oviere sido fraile del Abrojo, e no rey de Castilla": Citado por SILIÓ, César, *Don Alvaro de Luna y su tiempo*, Madrid, 1942, pág. 274.
- ¹⁸¹ DEYERMOND, Alan, "La ideología del Estado Moderno en la literatura española del siglo XV", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Adeline Rucquoi, ed., Valladolid, 1988, pp. 171-193. GÓMEZ MORENO, Ángel, "El reflejo literario", en *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación*, Madrid, 1999, pp. 315-339.
- ¹⁸² MENA, Juan de, *Laberinto de la Fortuna*, John G. Cummins, ed., Madrid, 1990⁴, p. 161.

The Castle of La Calahorra: Its Courtyard conceived by a Florentine on the Work-site

Gustina Scaglia

Queens College, New York City

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Este artículo investiga la cronología y el papel de los dos arquitectos florentinos del Castillo de La Calahorra, con la forma única de su patio con bóvedas de arista en sus dos pisos, y en el anexo de su escalera axial.

ABSTRACT

This article inquires on the date of La Calahorra Castle as residence, the unique form of its courtyard with quadripartite vaults built on two stories, and its western annex for a staircase on central axis, and on its two Florentine architects.

Italian elements of antiquity for sepulchres, chapels, and castles in Spain were advocated by aristocrats who traveled to the Kingdom of Naples and assembled in Rome and the Vatican. They met bankers, merchants, agents of marble-quarries in Carrara, and shippers in Genoa who sent merchandise to Valencia, Cartagena and Málaga. In Rome, Alfonso de Paradinas founded (1450) S. Giacomo degli Spagnoli. By the order (1480) of Ferdinand II of Aragon the church of S. Pietro in Montorio replaced the older buildings. Tombs and chapels of at least two cardinals are in Sta. Maria sopra Minerva.

This article depends entirely on the wisdom of scholars in Spain to inquire on the date of La Calahorra as residence, the unique form of its courtyard with quadripartite vaults built on two storeys, a western annex for a staircase on central axis. There are questions about the names and origin of the architects and dates of their work. Proof of the Castle's construction on two storeys around the open space has been found in documents of 1499 published years ago in an essay suggested to me by Fernando Marías.

As impetus for the remarkable innovations at La Calahorra, two aristocrats guided a new direction on art and architecture. They were instrumental in arranging the import of marble from Carrara to build a part of the courtyard of the castle in the province of Andalusia conquered from the Moors¹. Íñigo López de Mendoza (1442-1515; second Count of Tendilla) requested the antique ("a la antigua" o "al romano") style for his commissions of chapels and funerary monuments in Spain². His journey to Rome (1485-86) involved the King of Spain's territories at the papal state Benevento near Naples, and he went to Florence where he met Lorenzo de Medici³. Probably at that time or soon thereafter, he was introduced to the banker, Martino Centurione of Genoa, whose export-import business was affiliated with Tommaso Lercario, owner of ships. The Catholic Monarchs (Ferdinand and Isabella) decreed (1493) the Centurione family naturalized Spaniards with trade privileges at Málaga where Martino Centurione resided in the large colony of Genoese settlers⁴. Transportation for finished pieces of Carrara marble went by ship from Carrara to the hegemony in Genoa

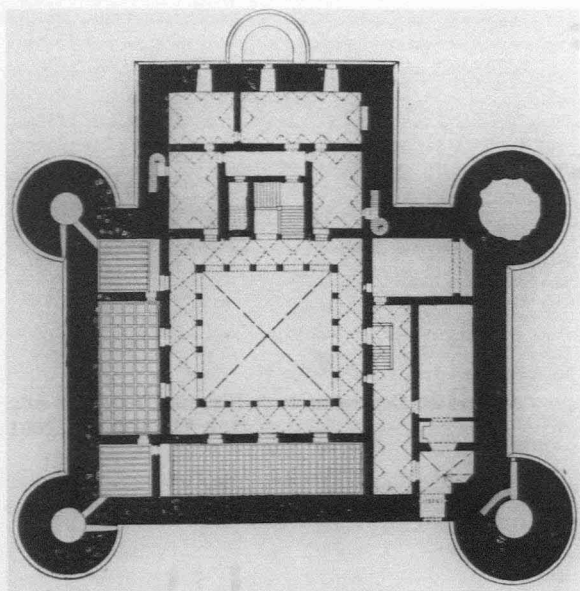


Fig. 1. *La Calahorra*, groundplan. (After V. Lampérez y Romea, "*La arquitectura civil Española*", vol. I, fig. 300).

where Centurione and Lercario prevailed for the commerce-route on the Mediterranean⁵.

LA CALAHORRA. ITS FOUNDER AND THE HEIR, RODRIGO DE MENDOZA

Cardinal Pedro González de Mendoza (1428-1495) made the first payment in Toledo (1491-92) for workmen to build a fort or castle on the hills of the Sierra Nevada in Andalusia, to the east of Granada ("gastos en la obra e labor de la fortaleza de La Calahorra")⁶. The Cardinal's first of three natural sons, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1473-1525), became the first Marquis of El Zenete (1492), Señor of El Cid (1492) by decree of his father⁷. He obtained his titles by deeds in the conquest (1489) of the Moors's territories, by his father's eminence, and he inherited La Calahorra.

A study by Fernando Marías tells that after the first construction in 1491 the final impulse to build occurred in 1501 when Rodrigo promoted the fort's conversion into his residence (figs. 1, 2)⁸. While the amount of construction was unknown, a residence was the whole structure on two storeys from its inception for Cardinal Mendoza: entrance-gate at east tower, central square for a courtyard, a western annex for a staircase to reach the salons of residence that extend to the outer walls and towers. The castle's foundation in 1491-92 was the structure we see today, excepting open space at the central square.

F. Marías considers the Italian courtyard with quadripartite vaults was designed after the Marquis returned

from his second voyage to Rome in 1506, the courtyard's symmetry derived from palace designs of Francesco di Giorgio or counterparts in Pavia, Ferrara, and in Rome on Palazzo della Cancelleria (1483-1517). However, the latter's rectangular courtyard with square vaults on one length, longer vaults on the other for two storeys in forward position of its halls was in construction when the Marquis was there⁹. Bramante designed some part of it when he came to Rome in 1503. The courtyard of the Ducal Palace designed by Luciano Laurana in 1464 in Urbino has five arcades on the shorter sides, six on the others, staircase in the left-hand corner.

Courtyards with quadripartite vaults on ground-arcade and an enclosed storey on the upper were built in Florence, Pienza, Milan; none in Siena and Naples¹⁰. Their staircases are in a corner of the square. Accordingly, La Calahorra was unique from its inception in 1491 when a Florentine architect designed its staircase on the axial-line of the square space, which received quadripartite vaults on both storeys in 1509-10 (figs. 1, 2). The architect in 1491 who designed a structure for its projection forward from the salon-walls on two storeys adapted a Spanish tradition of courtyards for palaces and monasteries. Probably Cardinal Mendoza had made some demands in 1491, since he had founded his Castillo del Cid two years earlier. Who conceived La Calahorra's innovations will be probed hereafter.

I accept the hypothesis generously suggested by F. Marías, in correspondence as a revision with helpful criticism of my previous one, that 1506 was the year when a Florentine architect whom I call the second one came to La Calahorra with the Marquis. On the work-site, he made a model of his two-storey project of the arcade and loggia with quadripartite vaults, adapting them to the annex existing for the staircase. His model replaced a project formulated (1499) with timber ceilings on brick piers on two levels. Making a model was the custom in Florence, Milan, and Rome decreed by guilds and authorities or else the pope for new St. Peter's by Bramante (1506). The Florentine's model for the courtyard was the sole means for Michele de Carlone to produce measured drawings of structural elements required in Carrara so finished pieces that Carlone ordered (1509-10) could be made for the upper loggia and stairway (fig. 2).

Quadripartite vaults were innovated by Filippo Brunelleschi (1377-1446) on principles of mathematics, whose advanced forms he learned from Paolo del Pozzo Toscanelli (1397-1482) and Ambrogio Traversari (1386-1439), the Camaldolese friar and teacher in the hermitage of Sta. Maria degli Angeli¹¹. Brunelleschi's courtyards with quadripartite vaults on round arches for the arcade only, rooms of residence being on the upper storey, staircase in a corner, are preserved as the Cortile del Ospedale degli Innocenti, ca. 1420, and Palazzo Busini, ca. 1430¹². His successors in Florence were Michelozzo di Bartolomeo, on Palazzo Me-



Fig. 2. La Calahorra, arcade, staircase and loggia on the courtyard. (After M. Gómez-Moreno in "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. I, fig. 47).

dici, 1444; Bernardo Rossellino, on Palazzo Piccolomini in Pienza, ca. 1460¹³. In Spain, the traditional Hispano-Moresque or Gothic rib-vault and pointed arches could not be prototypes of quadripartite vaults any more than those vaults prepared Brunelleschi's invention, which terminated the Gothic and established the Renaissance style.

The Florentine architect's journey with the Marquis in 1506 is hypothetical, but other Italians had been conducted to Spain twenty years earlier by his cousin. Íñigo López de Mendoza brought from Rome (1487) the antiquarian, Pietro Martire d'Angheria (1459-1526). He met Rodrigo de Mendoza on the battlefield in Baza (1489), opened a literary school for the Queen in Salamanca, served as orator at the court in Zaragoza (1492), and ambassador to Cairo (1502) by crossland journey to Venice and Pola where he indulged his pleasure taking transcriptions of Latin epigrams¹⁴. His most devoted student was Pedro Fajardo y Chacón (1477-d.1526), Marquis of Los Vélez, whose castle at Vélez Blanco on the mountains of Almería in Andalusia was in construction (1506-15) at the time of La Calahorra, some parts of its courtyard reconstructed in rectangular form in the Metropolitan Museum, New York (fig. 4). Pietro Martire was at Granada (1503) when La Calahorra

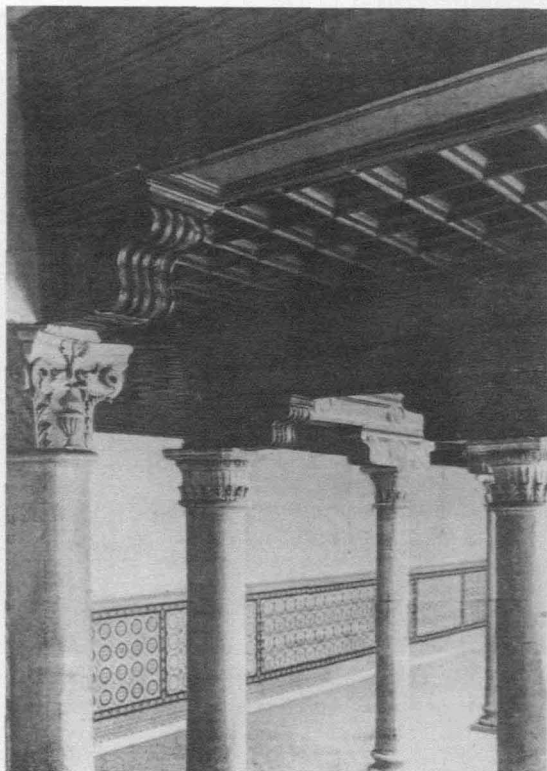


Fig. 3. Guadalajara. Monastery of La Piedad, Colonnade on loggia. (After M. Gómez-Moreno in "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. I, fig. 41).

was in construction. His friendship with the Marquis surely favored their meeting in 1506 when he returned from Rome with the Florentine architect of the courtyard.

Another humanist came from Sicily, Lucio Marineo Siculo. As a scholar of Greek and Latin, he went to Naples and Rome, then to Salamanca (1484) as professor in the college sponsored by the monarchs, and became a close friend of Pietro Martire¹⁵. A Florentine artist, Andrea Sansovino, was sent (1491) by Lorenzo de Medici to build a palace for the King of Portugal in response to the King's request. Arriving in Seville enroute to Lisbon, he made a statue of St. Martin¹⁶. Returning to Florence, he went to Portugal again in late 1490s, and carried his sketchbook home¹⁷.

LA CALAHORRA DESIGNED BY A FLORENTINE ARCHITECT IN 1491-92

To my mind, Cardinal Mendoza employed a Florentine architect in 1491-92, who designed the "fortaleza" as a castle-palace of two storeys around a square space for a courtyard and a western annex for the angular staircase (fig. 1). Questions of its form and how much was built in



Fig. 4. Vélez Blanco. Dolphin capital on the courtyard's arcade. Metropolitan Museum of Art, New York.

and after 1492 remained unresolved until 1997 when new documents came to light¹⁸. The items listed in a contract bearing the Marquis's name as employer, dated 18 January, 1499 in Zaragoza, are for new work on the castle. It corroborates my opinion that a first Florentine architect laid out the castle's foundation in 1491-92 as a rectangle with massive outer walls and four round towers, an entrance-gate on east, a square space for a courtyard, a western projection with an open-well for an angular staircase to reach the salons on west, east, north and south. Round towers are like those of many contemporary fort-residences in Spain¹⁹. Square towers are characteristic of forts, although they are features of Vélez Blanco²⁰.

The contract's details clarify the existence in 1499 of the inner walls of halls and salons on two storeys around a square space. The parts to be completed are all on center, in the staircase, halls, and salons. Among fifteen items to be made, a number of them, including so-called paths with brick-piers supporting timber ceilings, must duplicate those of Castillo del Cid, in Jadraque, province of Guadalajara, northwest of Madrid²¹. It was built (ca. 1489) for Cardinal Mendoza along the mountain slope. His son, Rodrigo, was Señor of El Cid (1492). Today, its internal divisions are a few lateral walls to external walls forming a long rectangle with half-round towers down the slope. Called a castle, its towers served as deterrents to strife like those of La Calahorra and other "castillo" and "palacio".

The contract of 1499 specifies each work to be made

and its location on each storey of the built-structure. At ground level: walls, stone foundation, and paths with brick piers as supports for timber ceilings; a handrail with gypsum traceries for a staircase; a door-frame; a large fireplace in the kitchen. On the upper loggia (fig. 2), the contract does not mention brick piers for paths, but timber coverings would be built, the staircase would have timber coverings, fireplaces would be made in three salons, door frames at the salons, one at the staircase, a hand rail on the staircase, a window frame, and wood-joists for hatch-covers.

On 18 February, 1499, all projects were postponed by a letter from Valencia (where the Marquis had residence while the castle was in construction) saying that Antón de Rabaneda, who supervised the project, awaits new orders from the Marquis "who is in Italy". Returning in 1500, he went to Rome again for two years (1504-06). No work was done on the courtyard and staircase until late 1509; the frames for windows and portals were made with figural reliefs in 1510-12. However, in 1502-03, Valencian workmen were building timber ceilings on three salons. No document has been found to learn what caused the Marquis to renounce the brick piers, timber ceilings, and gypsum hand rail.

Six years later, two orders on 22 December, 1509 and 8 May, 1510 by Michele de Carlone in the workshop include specifications and requirements about quantity of each piece in Carrara marble for the upper loggia and the staircase, its location on the salon walls, and a drawing with measurements of each piece. Parenthetically, my question about who designed La Calahorra's courtyard was initiated by a need to understand how Carlone could order Carrara marble by quantity, and make measured drawings of the capitals, columns, and balusters, when he had not seen Florentine vaults in context. He had worked exclusively on sculpture (1490, 1497, 1503, 1508)²². In Genoa, no palace had a courtyard or quadripartite vaults²³. Carlone studied the model for his orders.

The quantities cited hereafter are the orders, some duplicated: columns (24, 20); capitals (20, 24); pedestals under columns (4, 24); bases (24); balusters for loggia (380, 220) and for stairway (60, 20); pedestals for stairway (6); cornices on balusters (62); black-stone consoles-*peducci* (70, 24, 56); black-stone blocks (300)²⁴. Cornices on balusters (31) and *peducci* (24, 24) were delivered on 11 May, 1510. Documents must be lost for columns, capitals and others installed. An important fact is that round arches are not included in the orders to Carrara. Their smooth surfaces with squares carved on the under-sides (fig. 2) indicate the order for them is lost or else local stone was used.

The document of 1499 indicates that openings in the masonry for doors, windows, and the open-well existed. Then, in 1506, the second Florentine architect made his model with quadripartite vaults at both storeys of walls

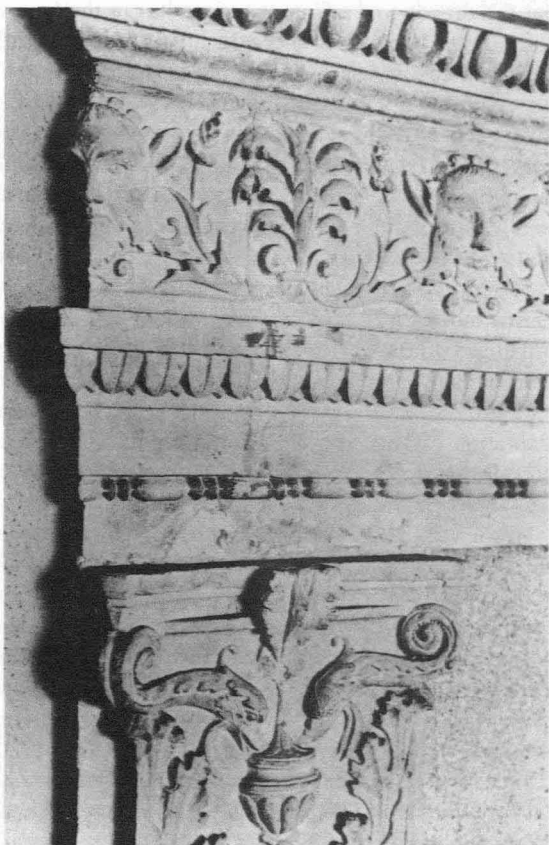


Fig. 5. La Calahorra. Dolphin capital on the fireplace now in the Palace of the Duke del Infantado. (After A. de Bosque. "Artistes italiens en Espagne", p. 444).

built in 1491-99. Symmetry was fundamental for both storeys in 1491 (figs. 1, 2). On the upper storey, a door in the salon on east is on the axial line to the central staircase on west (Salón principal de Occidente); on horizontal, a door from the corridor-hall on north is on line to a door on south (Salón de los Marqueses). Each door has two windows at its sides. All doors and windows are situated between the space of a vault flanked by consoles-*peducci*.

The square courtyard, which received quadripartite vaults and round arches on its arcade in late 1509, on its loggia sometime after June, 1510, is a first and singular departure from the rectangular shapes of courtyards with timber ceilings in Spain like that of Vélez Blanco reconstructed as rectangular²⁵. As stated, there are no Italian precedents for square courtyards with quadripartite vaults on two storeys in forward positions and a staircase on central axis. Palazzo della Cancelleria with staircases in corners was in construction when the Marquis was there and the Florentine came to La Calahorra workshop. The first Florentine had conceived the open-well and the staircase's



Fig. 6. Guadalajara. Portal of the Monastery of La Piedad before its loss of the pediment. (After F. Layna Serrano. "La Provincia de Guadalajara", fig. 42).

angular direction, which is called Spanish²⁶. The second architect who came in 1506 conceived two other elements for La Calahorra, unprecedented in Italy: baluster-railing of the staircase, and baluster-railing between the loggia-columns (fig. 2). Vélez Blanco also has them.

Lorenzo Vázquez of Segovia (active 1487-1515) was hired (at least in 1508) to continue the construction, but his work during one year is not recorded, probably at the courtyard²⁷. He built traditional timber ceilings, *mudéjar* railings for an angular staircase (not in an open-well), *mudéjar* railing between columns on the loggia in the Monastery of La Piedad (ca. 1507; 1520s) in the Mansion of Antonio de Mendoza (+ Oct. 1510) who was the son of Íñigo López de Mendoza, the Duke of Infantado. Vázquez built (ca. 1492-93) an angular staircase in the palace in Cogolludo (Guadalajara)²⁸. After working one year, the Marquis discharged and imprisoned Vázquez for misconduct (June, 1509) until Íñigo López de Mendoza, the second Count of Tendilla, interceded²⁹. He was freed, but it is not known whether he was reemployed.

LA CALAHORRA'S COURTYARD DESIGNED IN 1506, BUILT IN 1509-10

Five months later, the master sculptor Michele de Carlone arrived from Genoa before December, 1509 to build the upper loggia over the arcade built some months earlier by Spaniards (fig. 2). The transaction for finished parts to come from Carrara dated 22 December, 1509 in Genoa, includes the names of witnesses and transactors present in and absent from the notary's office³⁰: Martino Centurione (de Teramo in the valley of Lugano), "magister ad scultor" Michele de Carlone, who is not present because he is working for the Marquis of El Zenete. Michele de Carlone de Scharia (lifetime unknown) was born in the mountain-village, Val d'Intelvi at Como, where stone cutters went to Genoa for work controlled by the Centurione bankers. In all probability, the Marquis's business affairs in Valencia, Málaga or Rome (1499; 1504-06) led him to Centurione's acquaintance with Carlone who would come to finish the courtyard after Vázquez's dismissal six months earlier.

Using the Florentine architect's model of 1506, Carlone could calculate the size and quantity to order and measurements on drawings of columns, capitals, consoles-peducci, balusters and cornices for the loggia and staircase on 22 December, 1509 and 8 May, 1510. A small part of the order was delivered on 11 May, 1510. Then, in June, 1510, seven Lombard-Ligurian workmen and stone masons are named in the contracts to work here one year.³¹ In all probability, their credentials for building vaults had been reviewed.

At this point, I must acknowledge that some months before Carlone's arrival in December, 1509, Spaniards built the arcade's quadripartite vaults, the first work since 1499. The arcade-columns in position facilitated Carlone's work (fig. 2). According to F. Marías's hypothesis, the Marquis brought the Codex Escorialensis as his possession in 1506. As I have stated in a separate study of the Codex, an aristocrat could not buy an artist's sketchbook; it reached La Calahorra by the Florentine artist himself in late 1509³². Ten drawings in his Codex had been copied by Giovanbattista Brunelleschi (active in Rome, 1509-13, +1574) into his copybook (Codex A 78.1, Biblioteca Marucelliana, Florence) where he applied the date 20 May, 1509. Brunelleschi's copies include some from the Codex by a second or third hand, who had them from Giuliano da Sangallo's Libro; in turn, Sangallo's Libro has drawings copied from the Codex. Sometime after May, and some months before December, 1509, the Escorialensis Artist traveled here with his sketchbook. His death left his Codex in the workshop. We may recall Andrea Sansovino's safe return home twice from Portugal with his sketchbook.

The arrival-date of the Codex some months before December, 1509, not in 1506, is evidenced by the fact

that the drawing of a Composite capital in the Codex (fig. 7) had been reproduced in local stone by Spaniards for the arcade's sixteen capitals and four paired-capitals (fig. 2). The Florentine who made the courtyard-model in 1506 may have been on the work-site in 1509 to show Spaniards how to build the vaults, or else he had taught them earlier. Spaniards used local stone to make the arcade's columns and capitals, put them in position as supports of the vaults. They reproduced the model's round arches with Florentine motifs adapted from the antique: egg-and-dart and bead-and-reel mouldings, and rosettes on under-arches. Drawings of them are not in the Codex, but a prototype for them on the model of 1506 was an adaptation of Brunelleschi's initiative on church-colonnades in Florence by his successors like Antonio da Sangallo il Giovane³³.

Was it Vázquez or Rodrigo Díaz de Mendoza who decided for local stone in 1506 or 1509, then changed his mind to finish with Carrara marble? It is odd that local stone was not used for the vaults' black-stone *peducci* and blocks. The large order for them (70, 24, 56, 300) in December, 1509 and May, 1510 poses a problem, because the vaulted arcade was standing when Carlone sent his orders. A discrepancy between his order for balusters (380, 220) and a count of them in place on loggia-railing and stairway leads me to notice balusters (6 or 8) set on each of four window-frames (fig. 2)³⁴.

Following my comments about Carlone's non-experience for construction work, it must be reported that he may have seen in Milan the first vaults with round arches on columns for the arcade by Bramante (1497-99) on Chiostro Dorico and Chiostro Ionico of Sant'Ambrogio³⁵. When Carlone came to La Calahorra, its arcade was in place, and he worked with the model. Filarete's drawing of quadripartite vaults on columns for the arcade of Ospedale Maggiore in Milan has been claimed an influence on Carlone as designer of the two-storey La Calahorra, but the Ospedale was built after 1600³⁶. A final comment. La Calahorra's vault system was adapted once again (1545-58) for the double courtyard at Hospital Tavera, Toledo³⁷.

LA CALAHORRA'S BALUSTER STAIRCASE AND BALUSTER RAILING OF THE LOGGIA

Two features of La Calahorra and Vélez Blanco are contemporaneous innovations by the Florentine architect in 1506 without precedent in Spain or Italy: marble baluster railing on the angular staircase; marble baluster railing between loggia columns (fig. 2). In Italy, palaces have staircases straight up between walls. Some experience in Spain inspired the Florentine architect to put baluster railing

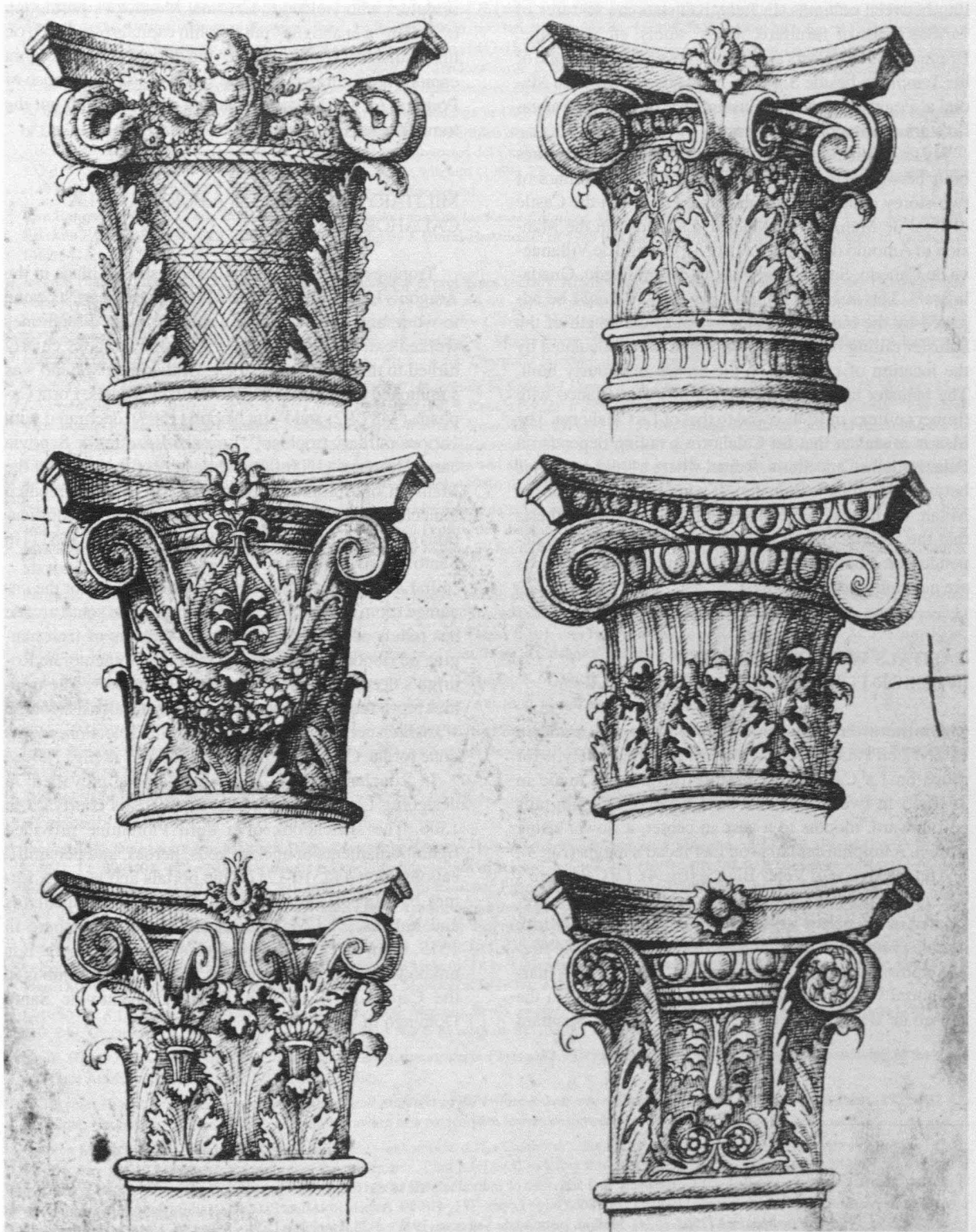


Fig. 7. "Codex Escurialensis", fol. 22 r. Six Composite capitals. (After H. Egger, "Codex Escurialensis" in facsimile, 1905-6).

ling between columns. In Italy, balusters are features of various types of furniture, tables, stools, etc. In Rome, Bramante put balusters as ornament over the colonnade of his Tempietto beside S. Pietro in Montorio. On Villa Medici at Poggio a Caiano, balusters are Giuliano da Sangallo's ornament along the terrace.

By tradition in Spain, a *mudéjar* railing was sometimes built between Hispano-Moresque columns or pillars of two-storey courtyards, for example (1473-80) the Castle of Real de Menzanares, Madrid; La Piedad in the Mansion of Antonio de Mendoza (fig. 3); Castillo de Villanueva de Cañedo, Salamanca; Palacio del Infantado, Guadalajara³⁸. The *mudéjar* railing's proportions could be adjusted by the building master, whereas the length of the baluster railing between columns had to be calculated by the location of columns on the arcade previously built. The baluster railing on the loggia of Vélez Blanco with timber ceilings must be owed to that of La Calahorra. The idea is mistaken that La Calahorra's railing depends on Palazzo della Cancelleria, Rome, where a solid parapet is between columns³⁹. Balusters at windows or balconies in Milan, Pavia, and Venice have encouraged an hypothesis that the architect of La Calahorra and Vélez Blanco depended on Lombard tradition. Contrarily, their contexts are not courtyards.

CAPITALS WITH DOLPHINS ON INTERIOR-FURNISHINGS IN THE CASTLE

Giuliano da Sangallo's dolphin capitals made in 1469-72 on Palazzo Pazzi-Quartesi was the archetype for those on La Calahorra's marble furnishings made in 1510-15 in two salons and the Chapel⁴⁰. Dolphin-tails coil upward, mouths to a vase in center, a flower rising from it. A dolphin capital is on La Piedad's loggia (fig. 3), one on the arcade of Vélez Blanco (fig. 4). La Calahorra's decorative furnishings with dolphin capitals have been relocated in the palace of the Dukes of Infantado, Madrid: marble portal from the Salón de Justicia, and marble fireplace now in the dining-hall (fig. 5)⁴¹. The Chapel's marble portal went to a private collector, and is now in the Museo de Bellas Artes de Seville⁴². In Toledo, Spaniard

sculptors who yielded to Cardinal Mendoza's promotion of Italian "a la antigua" put dolphin capitals (ca. 1503) on his sepulchre⁴³. Andrea Sansovino designed eight dolphin capitals on his drawing for the Tomb of Prince Alfonso of Portugal (d. 1491), commissioned on his arrival, but the tomb was never executed⁴⁴.

MILITARY TROPHIES ON A PORTAL OF LA CALAHORRA

Trophies as victory symbols had a special place in the Aragon's kingdom of Naples where Spaniard artists came to work, and Italians went by ship to Spain. Florentines worked extensively in Naples since the Aragons chiefly turned to them for works of art. Giuliano da Maiano was summoned to Naples (1485) to build city-gates, Porta Capuana (1487-92) and Porta Napoli (1509), decorated with various military trophies⁴⁵. Lorenzo Vázquez de Segovia carved trophies (1500-06) on pilasters of the portal of the Mansion of Antonio de Mendoza (fig. 6)⁴⁶. Domenico Fancelli (1469-1519) combined trophies and personifications of Virtues for the tomb of Infante Don Juan (1511) in Santo Tomás, Ávila⁴⁷.

In La Calahorra, the portal made in 1510-12 for the unnamed room sometimes called an armory on south arcade has reliefs of military trophies and clusters of fruit hanging on ribbons, motifs appropriate to commemorate Rodrigo's deeds in battle at Baza and Granada⁴⁸. The trophies reproduce a drawing in Codex Escorialensis (fol. 50 v^o), which is cross-marked to indicate its selection, as was done for the Composite capital on folio 22 r^o (fig. 7).

In conclusion, two Florentine artists prevailed in designing La Calahorra's plan in 1491, its courtyard in 1506. The sketchbook of a third Florentine provided figural ornaments of ancient gods, heroes, and personifications carved (1510-12) on the portals and window frames by Michele de Carlone and his team of Spaniards and Italians. The Marquis of El Zenete came here in 1515, if not in 1510, from his residence in Valencia. It is unknown that he ever resided in his castle. His tomb is in the Capilla de los Reyes in the Convento de Santo Domingo in Valencia.

NOTAS

¹ Biographic data, genealogical tables, lifetime dates, and activities of individuals are in the following: Cristina ARTEAGA Y FALGUERA. *La Casa del Infantado*. Madrid, Duque del Infantado (1940): I: 231-268 (Íñigo López, 381, 410-20. Ángel GONZÁLEZ PALENCIA and Eugenio MELE. *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza [1503-1574]*. Madrid, Instituto de Valencia (1941): 3-28. FRANCISCO LAYNA SERRANO. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid, Aldus (1942; 1993-96). Arthur S. ARTON. *Antonio de Mendoza, 1490-1552. First Viceroy of New Spain*. Russell & Russell (1927; 1967). Beatrice C. PROSKE. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. Hispanic Society of America, New York (1951). Erika SPIRAKOWSKY. *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza 1503/4-1575/9*. Austin and London, Univ. of Texas Press (1970). Helen NADER. *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350 to 1550*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press (1979).

- ² José María de AZCÁRATE. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanico. Escultura del siglo XVI*. Madrid, Ed. Plus-Ultra (1958): Vol. 13. A. de BOSQUE. *Artistes italiens en Espagne*. Paris, Le Temps (1965). pp. 365-366. Proske (n. 1): 298-303, and fig. 187; fig. 211. The executor of Pedro González de Mendoza's will was his nephew (Diego Hurtado [1443-1502], archbishop of Seville, second son of Diego Hurtado [1417-1479], who was Pedro's brother). Brief analysis of Íñigo López de Mendoza's role in bringing the Italian Renaissance style to Spain is presented by Fernando MARIAS. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus (1989).
- ³ Arteaga y Falguera (n. 1): I: 261 (visit of Pedro González de Mendoza in 1488/89). Palencia and Mele (n. 1): I: 6-14, 28. Íñigo López as the guest of Lorenzo de' Medici is cited by A. CONDORELLI in *Dizionario biografico degli Italiani*. (1994): Vol. 44: p. 532 (Domenico Fancelli). For the activities in Rome, see: F. de B. SAN ROMÁN. "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza". *Archivo español de Arte y Arqueología*. (1931): VII: 153-161. Sergio ORTOLANI. *S. Croce in Gerusalemme. Rome*. Marietti (1969): 22-23, 78. He tells about the time of Cardinal Pedro González when (1492) the tablet fixed on the Cross of the Crucifixion was discovered.
- ⁴ José Enrique LÓPEZ DE COCA. *El reino de Granada en la época de los Reyes Católicos*. Univ. Granada (1989): II: 26-39, 44-51, 93. Also see: M. FALOMIR FAUS (n. 8; 1990, p. 267) who cites the finding by J. Guiral-Hadziiossef in 1989 that the Centurione family was established in Valencia in 1462/64.
- ⁵ Jacques HEERS. "Gènes au XVe siècle. Activité économique et problèmes sociaux. Affaires et gens d'affaires". *École Pratique des Hautes Études*. (1961): XXIV: 93, 544-546. J. HEERS. *L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Aspects économiques et sociaux*. Paris, Presses Universitaires (1963): 164-166, and fig. 4. Christiane KLAUSCH-ZUBER. *Les maîtres du marbre Carrare, 1300-1600*. (École Pratique des Hautes Études. VIe section. Centre de recherches historiques, Vol. 25). Paris (1969): 108-149, and fig. 4. Arnold ESCH. "Roman Customs Registers, 1470-80. Items of Interest to Historians of Art and Material Culture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. (1995): Vol. 58: 72-87.
- ⁶ Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA. "El Castillo de La Calahorra". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1914): Vol. 22: 1-28, and pp. 15, y *La Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid, Ed. S. Calleja (1922): I: 283-287, and figs. 301-304. F. de B. SAN ROMÁN. "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza". *Archivo Español de Arte y Arqueología*. VII (1931): 157. M. GÓMEZ-MORENO. "Sobre el Renacimiento en Castilla. Hacia Lorenzo Vázquez". *Archivo Español de Arte y Arqueología*. (1925): I: 32-40, and figs. 47, 48. A fundamental study by Edward COOPER of documents, circumstances, and illustrations of groundplan and all structures standing in ruins has been translated; *Castillos señoriales de Castilla s. XV y XVI*. Madrid, Fundación Universitaria Española (1980): I: 603-611; II: figs. 640-646.
- ⁷ Pedro González de Mendoza was the son of Íñigo López de Mendoza y de la Vega (1398-1458). ARTEAGA Y FALGUERA (n. 1): 63, 68, 79, 102, 138, 150. LAYNA SERRANO (n. 2): 3-80, 85-93, 216-241. Cardinal Pedro's two natural sons by Doña Mencía de Castro were Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza; Diego Hurtado de Mendoza (?-1536/39), Count of Mérito; by Inz de Tovar, a third son, Juan Hurtado de Mendoza y Tovar. Also see: F. MARIAS (n. 8; 1990): 121-125.
- ⁸ Fernando MARIAS. *El largo siglo XVI* (1989): 260-261 y "Sobre el Castillo de La Calahorra y el Codex Escorialensis". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (1990): II: 117-129, esp. 126. Also see: Miguel Falomir FAUS and F. MARIAS. "El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (1994): VI: 101-108. Here is a change of Rodrigo's birthdate. M. FALOMIR FAUS. "Sobre el Marqués del Cenete y la participación valenciana en el Castillo de la Calahorra". *Archivo Español de Arte*. 250. (1990): 263-269.
- ⁹ C. L. FROMMELT. *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*. Tübingen, E. Wasmuth (1973): pl. 161-b.
- ¹⁰ Ludwig H. HEYDENREICH and Wolfgang LOTZ. *Architecture in Italy, 1400-1600*. New York, Penguin Books (1974).
- ¹¹ Giorgio VASARI. *Le Vite*. Milano, Club del Libro (1962): II: 247 (Life of Brunelleschi). Alessandro Dini Traversari. Ambrogio Traversari e i suoi tempi. Firenze, E. SEEGER (1912). Gustavo UZZIELLI. *La Vita e i tempi di Paolo del Pozzo Toscanelli*. Roma, Forzani & C. (1893). Piero SANPAOLESI. BRUNELLESCHI. Milano, Club del Libro (1962).
- ¹² SANPAOLESI (n. 11): figs. 80, 85.
- ¹³ HEYDENREICH and LOTZ (n. 10): pl. 11 and fig. 11); fig. 16.
- ¹⁴ Biographical data about Pietro MARTIRE: Diego CLEMENCIN. *Elogio de la reina Católica Doña Isabel. Memorias de la Real Academia de la Historia (1821)*: VI: 398-403, 482-489. Other details in: Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arte (1950): III: 308-9. R. ALMAGIÀ, in *Dizionario biografico degli Italiani*. (1962): III: 257-260. José LÉPEZ de Toro translated Pietro Martire's letters and published them in chronological order: Pedro MÁRTIR DE ANGLERIA. *Epistolario. Estudio traducción. Documentos inéditos para la historia de España*. Madrid, Góngora, S. L. (1952-55): Vols. 9-12 include letters to friends in Italy, to various Mendozas, and more than two-hundred to Pedro Fajardo y Chacón. Henry R. Wagner. "Peter Martyr and his Works". American Antiquarian Society. Proceedings. (1946): LVI: 239-288. Pietro Martire's coming to Spain with Íñigo López and his participation in the war at Baza are facts noted by Palencia and Mele (n. 1): p. 9. Also see a quotation from the letter of Íñigo López de Mendoza about Pietro Martire and Pomponio Leto in the publication of F. MARIAS (n. 8; 1989): 257.
- ¹⁵ Caro LYNN. *A College Professor of the Renaissance. Lucio Marineo Siculo among the Spanish Humanists*. Chicago, Univ. of Chicago (1937): 93, 110, 249. Clemencin (n. 14): 398-403. M. FALOMIR FAUS and F. MARIAS (n. 8): 103.
- ¹⁶ Guido BATTELLI. *Andrea Sansovino e l'arte Italiana della rinascenza in Portogallo*. Firenze, Seeber (1936): 5-11. Sansovino's drawing of the tomb of Prince Alfonso of Portugal (d. 1491) is in the Uffizi.
- ¹⁷ G. HAYDEN HUNTLEY. *Andrea Sansovino. Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press (1935): 32-41. He quotes Vasari who said he owns Sansovino's drawing of a palace with towers designed for the King of Portugal.
- ¹⁸ Carmen MORTE GARCÍA. "Pedro de Aponte en Bolea, y una noticia de La Calahorra". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. (1977): LXVII: 95-106, esp. pp. 103-106 for transcription of the documents. I am privileged to know this publication by the kindness of F. MARIAS, who found it confirmed his finding of Rodrigo's travel to Italy in 1499-1500.
- ¹⁹ V. LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1922).
- ²⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1922).
- ²¹ The contract's details clarify the existence in 1499 of the inner walls of halls and salons on two storeys around a square space. The parts to be completed are all on center, in the staircase, halls, and salons. Among fifteen items to be made, a number of them, including so-called paths with brick-piers supporting timber ceilings, must duplicate those of Castillo del Cid, in Jadraque, province of Guadalajara, northwest of Madrid. Francisco LAYNA SE-

- RRANO. *Castillos de Guadalajara*. Nuevas Gráficas (1933): 172-193. Also see: Cooper (n. 6). See slightly curved arches and timber ceilings on the following castles: LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1922). See groundplans and structural remains of these castles and others studied by E. COOPER (n. 6): I: 650-611; II, figs. 640, 641, 643 (La Calahorra); I: 341-348; II, figs. 275, 276, 277 (Vélez Blanco). FRANCISCO LAYNA SERRANO. *El Palacio del Infanzado en Guadalajara*. Madrid, Hauser & Menet (1941): pl. 19 (arcade and loggia facing the garden built in 1496 by Lorenzo de Trillo).
- 22 Biography of Michele Carlone in *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma (1977): XX: 382. Carlone made sculptures in Genoa on Palazzo di San Giorgio (1490), the portal of Palazzo Pallavicini (1503); at the Cathedral in Savona (1508). R. W. LIGHTBOWN. "Three Genoese Doorways". *Burlington Magazine* (1961): CIII: 412-417, and fig. 11. THIEME-BECKER. *Künstler-Lexikon*: VI: 8 (Michele Carlone).
- 23 F. Marías has suggested to me the Palazzo della Rovere in Savona. HEYDENREICH AND LOTZ (n. 10; pp. 138-40) discuss the design by Giuliano da Sangallo in 1490s and illustrate the facade, but do not refer to a courtyard. The building is now Palazzo Gavotti.
- 24 Hanno-Walter KRUFT. "Ancora sulla Calahorra: Documenti". *Antichità Viva* (1972) IX, 1: 35-45. There are some ambiguities about the counting. My citations include the requirement of drawings with measurements (documents 3, 4, 6, 7).
- 25 LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1922): I.
- 26 GEORGE KUBLER and MARTIN SORIA. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500-1800*. Penguin Books (1959): 2. CATHERINE WILKINSON. "La Calahorra and the Spanish Staircase". *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*. Paris, Picard (1985): 153-158.
- 27 Vázquez' design of the Mansion of Antonio de Mendoza, which includes the Monastery of La Piedad, is published by FRANCISCO LAYNA SERRANO. *Los Conventos antiguos de Guadalajara*. Madrid, Artes Gráficas (1943): pp. 183-210. F. LAYNA SERRANO. *La provincia de Guadalajara*. Madrid, Hauser & Menet (1948). Here is also a biography of Antonio de Mendoza, history of his Mansion, the founding and bequest of the Monastery.
- 28 Information given me by F. Marías. Compare the date 1500 by Lampérez y Romea (n. 6; 1922, p. 474) for Palacio de Cogolludo, Guadalajara, for D. Luis de la Cerda y Mendoza, first Duke of Medinaceli.
- 29 GÓMEZ-MORENO (n. 6): 33-34. A biography of Vázquez in THIEME-BECKER. *Künstler Lexikon*, XXXIV, p. 150.
- 30 KRUFT (n. 26): 35-45.
- 31 KRUFT (n. 26): 41-42.
- 32 My typescript is: "The 'Codex Escorialensis' Brought to La Calahorra by the Artist in Late 1509". It was the opinion of Hanno-Walter KRUFT ("Un Cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: La Calahorra". *Antichità Viva* (1969): VIII: 35-50) that Rodrigo brought it away in 1508 to use as a model-book for decorating his castle. Most recently, M. Faus and F. Marías (n. 8; 1994) have cited Rafael Moreira's suggestion that Andrea Sansovino brought the Codex to La Calahorra. Sansovino cannot have travelled with another artist's sketchbook.
- 33 SANPAOLESI (n. 11): pl. 42 (S. Lorenzo); pl. 61 (S. Spirito); pl. 99 (S. Domenico, Fiesole). HEYDENREICH AND LOTZ (n. 10): fig. 188 (Montepulciano, Madonna di S. Biagio by Antonio da Sangallo the Elder); pl. 12 (Pistoia, S. Maria delle Grazie by Michelozzo di Bartolomeo, ca. 1452). Rosettes on under-sides of arches made of Carrara marble appear on the remains of the courtyard of Palacio Vich, now in Museo de Bellas Artes, Valencia, illustrated by A. de BOSQUE (n. 2; pp. 455-6), by an Italian architect in the circle of Sangallo and Bramante for the ambassador to Rome, Jerónimo Vich.
- 34 Balusters on two windows beside the staircase and two beside the portal at south-arcade. See the longitudinal and cross-section elevations in LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1914): 19, 20. Photographs in KRUFT (n. 34): figs. 4, 6, 7, 17. Also see Marías's opinion (n. 8; 1990, p. 119) about the discrepancy.
- 35 Constantino BARONI. *Bramante*. Bergamo, Arti Grafiche (1944): pls. 82, 87. See Kruft's interpretation (n. 34; p. 43) of courtyards in Milan and Pavia.
- 36 KRUFT (n. 34): 43. The design of Filarete in 1457 was completed in 1624 by Francesco Richino, according to Baedeker's guidebook on Northern Italy (1906).
- 37 Damien BAYON. *L'Architecture en Castille au XVI^e siècle*. Paris, Klincksieck (1967): 128-130, 235, no. 47, pl. 35 (Toledo, Palace-Hospital Tavera). Marías (n. 8; 1992): pl. p. 88.
- 38 See castles listed in note 20.
- 39 KRUFT (n. 34): 43. FROMMEL (n. 9): pl. 161-b.
- 40 Heydenreich and Lotz (n. 10): fig. 13-f. Dolphin capitals are also on the Piccolomini altar in the Cathedral of Siena beside the relief of St. Francis by Pietro Torregiani (BOSQUE, n. 2: 385-398), on a console of Pal. Piccolomini and in Ospedale della Scala, Siena. Dolphins by Bramante are in the Canonica of S. Ambrogio, Milan, and S. Maria presso San Satiro. See: *La scultura decorativa del primo rinascimento. Atti del I. Convegno Internazionale di Studi*. Pavia, 16-18 Settembre, 1980. Roma, Viella (1983): Luisa GIORDANO. "Tipologia del capitelli dell'età Sforzesca: prima recognizione", pp. 178-206, and pl. LXXXIV, fig. 43. Christine DENKER. "I capitelli del Bramante Milanese", pp. 159-163, and pl. LXVIII, fig. 3.
- 41 BOSQUE (n. 2): 440 (Portal from Salón de Justicia); 442, 444 (fireplace from Salón de Justicia); 447 (window frame now in Monastery of St. Jerome, Granada). LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1914): 13-28, and unnumbered illustrations. Miguel Ángel LEÓN COLOMA. "Un programa ornamental italiano. La portada del palacio de La Calahorra". *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*. (1995): XXVI: 345-356. ROSA LÓPEZ-TORRIJOS. "Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español". *VI Jornadas de Arte. Le vision del mundo clásico en el arte español*. Madrid, Alpuerto (1993): 93-104.
- 42 BOSQUE (n. 2): pl. p. 438. I am indebted to F. Marías about the information that the portal is now in the museum.
- 43 See note 2, above. Dolphin capitals are also discussed by F. MARÍAS (n. 8; 1990): 126.
- 44 BATTELLI (n. 17): fig. 4. Sansovino's drawing is inscribed: "Andrea Contucci del San Sovino scult".
- 45 ROBERTO PANE. *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. Ed. Comunità (1977): Vol. 2: figs. 11, 12 (Porta Capuana); figs. 41, 42 (Porta Napoli). For the military trophies on the Monument of the Viceregent, Ramón Folch de Cardona, made in Naples and shipped to the Monastery church in Bellpuig, see: Pane, fig. 191; Marías (n. 8; 1992): pl. p. 79; (n. 8; 1989): 259.
- 46 ARTEAGA Y FALGUERA (n. 1): 223-224. GÓMEZ-MORENO (n. 6): fig. 42. The motifs were appropriate for Antonio who fought in Granada (1484).
- 47 MANUEL GÓMEZ-MORENO. *La escultura del Renacimiento en España. Barcelona*, G. Gili (1931): pl. 6. JESÚS HERNÁNDEZ PERERA. *Escultores Florentinos en España*. Madrid, Instituto D. Velázquez (1957): 8-13.
- 48 LAMPÉREZ Y ROMEA (n. 6; 1914): p. 19. He noted (p. 23) that these rooms could have functioned as an armory. Kruft (n. 26): figs. 6, 16 (mislabelled).

La memoria española de Francesco Paciotti: de Urbino al Escorial

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

En este artículo se trata de profundizar en las noticias que sobre sus relaciones con España y su estancia española de 1562 dejó el arquitecto e ingeniero urbinés Francesco Paciotti (1521-1591) tanto en su *Diario de la Biblioteca Universitaria de Urbino* como en otros documentos.

ABSTRACT

The Italian architect and military engineer Francesco Paciotti da Urbino (1521-1591) not only worked for Philip II in Flanders in the 1550s but travelled to Spain in 1562, where he designed at least two projects for the king and his sister, the Princess of Portugal. This paper tries to recover his memories of his Spanish journey from his own *Diary* and other documents.

Dado, como hemos señalado no hace mucho¹, el carácter básicamente nacionalístico de la historiografía arquitectónica y artística española, aunque se haya abusado en paralelo del uso acrítico de los paradigmas y modelos italianos como referentes obligados que explicaran y dieran lustre y prestigio a sus realizaciones de la época moderna, no son de extrañar algunos “olvidos” historiográficos, algunas veces verdaderas *damnationes memoriae*, que terminaban por no dar importancia a hechos que podían quizá resultar incómodos a algunas construcciones históricas erigidas por nuestros historiadores. El monumento más característico de esta época, el monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, no ha sido una excepción² ni, como veremos, su precipitado en la corte madrileña, la iglesia de las Descalzas reales. A pesar del peso del factor renacentista italiano, se ha visto aquella fundación filipina como el epítome de la arquitectura española, dándose por descontadas más que valoradas en profundidad sus evidentes deudas. Por ello, incluso la bibliografía escurialense de las últimas décadas ha mantenido con contadas

excepciones esta directriz³; se ha limitado a señalar el miguelangelismo genérico del primer arquitecto de su fábrica, Juan Bautista de Toledo, o el sangallismo del Patio de los Evangelistas, el carácter “vaticanista” de su templo o la presencia –solo aparentemente decisiva en un caso y despreciable en otro– de los italianos Francesco Paciotti y Giambattista Castello il Bergamasco, así como la a la postre innecesaria llegada de los proyectos para la basílica de los más importantes arquitectos italianos, de Palladio a Vignola. En este contexto no deja de ser curioso que el papel concedido al italiano menos prescindible –pero sí más criticable– por razones de evidencia documental, haya venido suscrito básicamente por George Kubler⁴.

La fuente principal para la biografía de Paciotti de este estudioso americano fueron dos textos del historiador de la arquitectura y la ingeniería militar Carlo Promis (1863)⁵ y del erudito del arte de los territorios farnesianos Ronchini (1865)⁶. Sin embargo, prescindió –o más probablemente no lograría tener acceso– de otras fuentes secundarias o más estrictamente documentales. Así queda-

ron en el olvido las noticias manuscritas de P. G. Vernaccia, las biografías dieciochescas de Carlo Grossi y Andrea Lazzari⁷, y el propio diario manuscrito del arquitecto e ingeniero urbinés, a pesar de que se había ya publicado a fines del siglo XIX⁸. Estas referencias han ocasionado la *lectura desde Italia*, más que desde España o Flandes, de las memorias de Paciotti, y que se hayan perdido algunas informaciones que no dejan de tener interés para nuestra historiografía.

Estas páginas estarán dedicadas al análisis del diario y a la recuperación de la memoria española, no siempre fidedigna en todos sus detalles, del “Pachote”⁹, como se le llamó castizamente en la España de mediados del siglo XVI.

Francesco Paciotti (Urbino, 1521-1591) –siempre supuesto “sobrino” del pintor y arquitecto Raffaello Sanzio de Urbino– fue hijo de Jacopo Paciotti, embajador del ducado urbinés ante el papa Adriano VI y tesorero del IV Duque de Urbino Guidobaldo II della Rovere (1538-1574); su madre fue Faustina di Leonardo della Rovere, hija de un hermano natural (Leonardo) del III Duque de Urbino Francesco Maria I della Rovere¹⁰.

Discípulo del arquitecto e ingeniero militar Girolamo Genga (1476-1551), durante sus trabajos en la Villa Imperiale de Pesaro, el joven Paciotto se trasladó a Roma hacia 1540-42, apareciendo allí relacionado con la Accademia vitruviana della Virtù del noble sienés Claudio Tolomei desde el comienzo de sus actividades; durante los diferentes años en que estas tuvieron lugar en la década de los cuarenta, formaron parte de ella personajes como el todavía *scriptor* de la Biblioteca Palatina y preceptor de los nietos del papa Paulo III Farnese Marcello Cervini¹¹, el sienés Luca Contile, Francesco Maria Molza, el teórico francés de la arquitectura Guillaume Philandrier, el perspectivo y arquitecto Jacopo Barozzi da Vignola, el doctor de Margarita de Austria Giuseppe Cencio, o dos españoles, el médico y matemático guadalajareño Luis de Luceña y el ingeniero Jerónimo Bustamante de Herrera, hermano del sacerdote y más tarde jesuita Bartolomé de Bustamante¹².

Paciotto trabajó desde 1542 estudiando las ruinas antiguas, por ejemplo las de las Termas Antoninas o de Caracalla, y el Septizonium, tarea a la que también se dedicó Vignola. Quizá otro u otros (como el humanista Annibale Caro y el propio Tolomei) de los miembros de la Accademia della Virtù, el estudioso de la arquitectura Alessandro Manzucoli da Bologna lo presentara al II Duque de Parma y Piacenza Ottavio Farnese en 1551, convirtiéndose desde entonces en profesor de matemáticas del futuro III Duque Alessandro Farnese (1545-1592) –nieto de Carlos V, como hijo de *Madama* Margarita de Austria, y de Paulo III–. No obstante, aunque se dedicara a esta actividad en Parma de 1553 a 1556, aparentemente el urbinés siguió al servicio del Estado Pontificio bajo Giulio III del Monte

(1550-1555)¹³ durante un año; de hecho, en sus memorias, Paciotto escribiría: “1551 Il Paciotto che scrive queste memorie ando a servire il Signor Duca di Parma partendosi dal servizio del papa”¹⁴. También colaboró, entre 1548 y 1551, al principio bajo la dirección del arquitecto pontificio Jacopo Melegghino (+1549), en la obra de los palacios apostólicos, de cuyas fábricas éste era comisario general desde 1537, un año antes de que se hiciera cargo de la basílica de San Pedro Vaticano.

De tales estudios serían testimonio sus perdidos escritos vitruvianos, redactados con Annibale Caro (1506-1566), y su planta de Roma. Como es sabido, cuando Caro escribió a Ottavio Farnese desde Roma, el 10 de abril de 1551, le indicaba que allí “tutti lo celebrano per rarissimo e risolutissimo, spezialmente nelle cose di Vitruvio ed universalmente per assai buon matematico”¹⁵. Según el también ingeniero militar Francesco de Marchi, Paciotti se había ejercitado muchos años midiendo diferentes antigüedades y de ahí la planta de Roma de 1557 y quizá el proyecto de una edición de un tratado vitruviano; un manuscrito, aparente “introducción instrumental” a sus comentarios sobre el *De architectura* de Vitruvio, en concreto sobre las técnicas de medición, diseño y representación, se conserva en la Biblioteca Universitaria Urbinate (B.U.U., Comune, b. 118, cc. 1-31); hasta ahora se había atribuido a su hermano menor, y también ingeniero militar, Orazio Paciotti (1525-1587), pero parece más probable obra del propio Francesco. La “*Vrbis Romae Forma*” de 1557, con privilegio pontificio de Paulo IV Caraffa y dedicado al Duque Ottavio, constituye el primer testimonio material de la relación de Paciotto y los Farnese y en su primera obra conocida¹⁶.

A pesar de que Leonardo Buffalini había trazado y publicado la primera “planta” –icnográfica, a la moderna– de la ciudad de Roma (Roma, 1551), probablemente sobre modelos franceses y el de la ciudad de Verona del libro de Torello Sarayna (Verona, 1540), Pirro Ligorio inauguró las imágenes modernas de *plantas con alzados o plataformas*, más que a vista de pájaro, tanto en su *situs* de la Roma moderna (1552) como en su pequeña *descriptio* (1553) o en su gran *imago* de la Roma antigua (1561), que dependían lógicamente de la planta de Buffalini. A aquellas representaciones de la Roma contemporánea, moderna, le siguió por lo tanto la *forma* de Francesco Paciotti, para el editor francés Antoine Lafréry¹⁷, quien trabajaba desde 1553 con el español Antonio Salamanca¹⁸.

Esta información procede de muy diferentes fuentes pero no puede olvidarse la que, de primerísima mano, emana del llamado *Diario* (B.U.U., Comune b. 165, ff. 151-200), redactado entre 1550 y 1591 por Francesco, y continuado más allá de esa fecha por su segundo hijo “Carlo Emanuele” (Turín, 16 de agosto de 1565), matemático y arquitecto militar y civil. No en vano, el primer folio del manuscrito comienza con las siguientes palabras

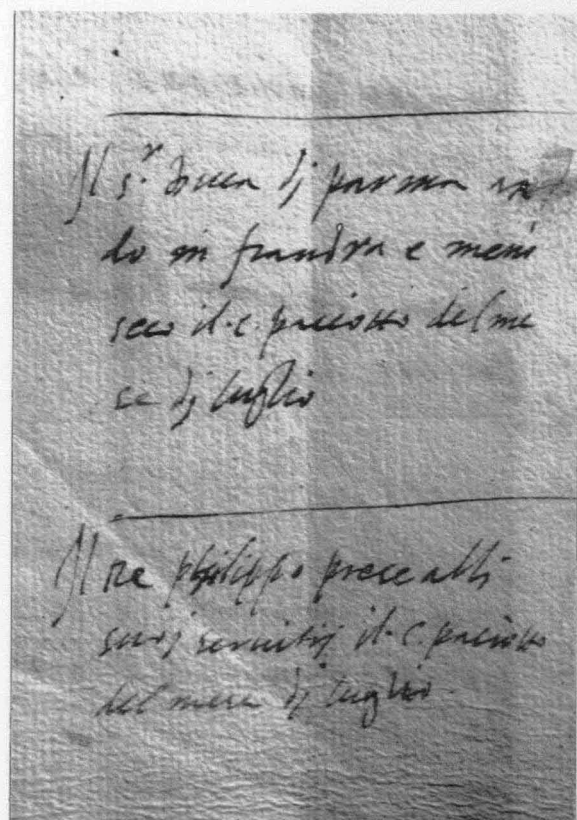
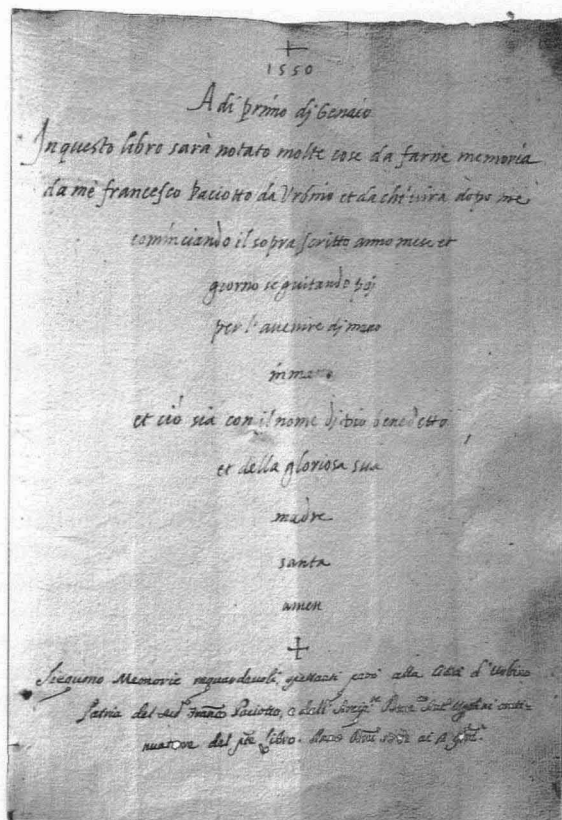


Fig. 1. Portada del "Diario" de Francesco Paciotti (fol. 151).

Fig. 2. "Diario" (fol. 163 vº).

(fig. 1): "1550 Al primo di Genajo. In questo libro sarà notato molte cose da farne memoria da me Francesco Paciotti da Urbino et da chi viva dopo me..."¹⁹. En realidad se trata de unos anales donde el ingeniero y arquitecto recogería en tercera persona —y con mayor o menor grado de detalle, de una forma que puede llegar a sorprendernos por completo, como veremos más adelante— diferentes acontecimientos de carácter público y privado, pero que le afectaban personalmente²⁰. La recopilación de esta información, sin embargo, parece haber seguido un ritmo temporal no inmediato a los acontecimientos reseñados. Así, por ejemplo, tras dar cuenta de que en 1553 había muerto su padre Jacopo Paciotti²¹, y de que en el mes de septiembre había nacido su primera hija —natural— Ottavia en la ciudad de Parma, de madre a la que no da nombre, y nacimiento al que seguiría en diciembre de 1554 de su primer hijo varón —también natural— de nombre Ottavio, recoge la noticia de la muerte también en 1554 de Andrea Vesalio "gran notomista mio amico grande"²². En realidad, se trata de un error de cronología, pues el médico y anatomista bruselés van Wesele (1514-1564), Conde Palatino desde 1556, no falleció, en la isla griega de Zante

(Zacynthos), hasta octubre de 1564, tras naufragar a su regreso de su peregrinación a Jerusalén. Debíó de conocer Paciotti al archiatra imperial, como veremos, desde su llegada a la corte de Bruselas, coincidir con él poco después, en julio de 1559, en París, y más tarde en Madrid, al haber acompañado el flamenco a Felipe II desde Bruselas a España en este mismo año de 1559 y allí permanecer a su servicio hasta su partida, en enero de 1564, hacia Jerusalén²³. En 1555 recogió la doble noticia de la elevación al solio pontificio del papa Marcello II Cervini, tras el fallecimiento de Giulio III, y la inmediata muerte del "amico e compagno" Marcello Cervini²⁴, a quien ya hemos visto como compañero de intereses arquitectónicos en el ambiente romano de la Accademia della Virtù.

En 1557 comenzó a recoger Paciotti noticias relativas a su quehacer profesional, al margen de su actividad como docente de los hijos de Ottavio Farnese²⁵; como es bien sabido, al menos Alessandro (1545-1592) fue su alumno de matemáticas y "pratica del disegno delle fortificazioni", hasta el momento en que partió hacia la corte de Bruselas en el otoño de 1556, para acompañar después a su tío Felipe II a Inglaterra y trasladarse finalmente a Es-

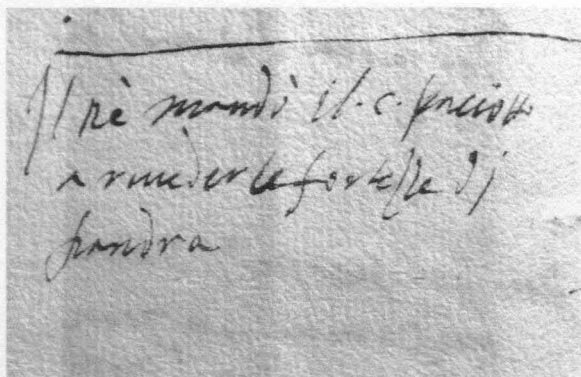


Fig. 3. "Diario" (fol. 163 v°).

pañía en 1559, donde proseguiría su educación bajo la dirección del maestro del Príncipe Carlos, Honorato Juan²⁶.

Según sus memorias, en 1557 –con ocasión de la guerra de Ferrara– había proyectado para el Duque de Parma un fuerte en Montecchio, fortificando también para su señor las villas de Scandiano, Correggio por orden del Conde Gerolamo da Correggio, y Guastalla por orden del II Marqués de Pescara Francisco Fernando de Ávalos, fábricas a las que habría que añadir la de Borgo San Donnino, actualmente Fidenza.

En 1558 comenzarían sus relaciones con España. El Duque de Parma Ottavio Farnese había pasado a Flandes llamado por Felipe II y a su llegada requirió la presencia de Paciotto, quien acudió en el mes de julio, tomándolo de inmediato el propio Felipe II, el 4 de julio, a su servicio²⁷ (fig. 2). Fue enviado para asistir como ingeniero al recién nombrado Duque de Saboya Emanuele Filiberto (1528-1580), al que acompañaba Ascanio della Cornia o della Corgna, gobernador de Castel della Pieve, y ser enviado a ver con ellos las fortalezas de Flandes [Arras, Tournai, Béthune, Gravelines] (fig. 3), para volver antes de fin de año de nuevo a Bruselas.

Aparentemente antes de acabar el año, Felipe II le hizo "ingegnier generale di tutta la Fiandra" (fig. 4), con un salario de 4.000 escudos y el regalo de una cadena de oro valorada en 1.000 escudos²⁸. Antes de que terminara el año, sin embargo, y tras el reconocimiento de las defensas y sitio de "Orlano" [que debiera ser Orléans en Francia] por parte del urbinés, Felipe II lo habría hecho caballero, aunque otras fuentes señalan al duque Emanuele Filiberto de Saboya como responsable de tal nombramiento.

Al año siguiente, en 1559, tuvieron lugar algunos de los sucesos más novelescos de la biografía de Paciotto. Marchó a París con el Duque de Saboya y el III Duque de Alba [Fernando Álvarez de Toledo], quienes llegaron el 15 de junio para las bodas de Felipe II con Isabel de Valois y de Emanuele Filiberto con Margarita de Valois,

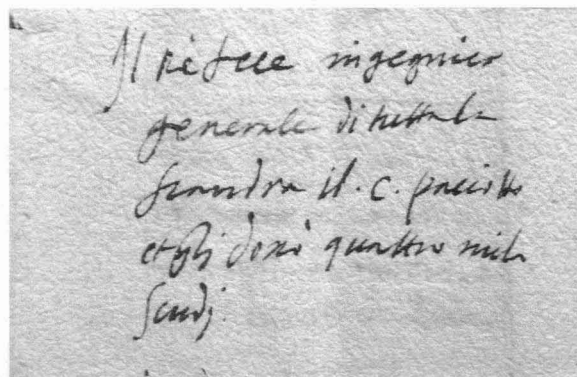


Fig. 4. "Diario" (fol. 164).

cuyos esponsales se celebraron respectivamente el 21 y el 28; allí le asaltaron y le intentaron robar una cadena de oro –valorada en 1.000 escudos– que le había entregado el día anterior el rey Enrique [II] de Francia, pero consiguió revolverse contra sus asaltantes, llegando a matar a uno de ellos y logrando salvar la preciosa cadena. Todavía se encontraba en la corte de los Valois en el momento de la muerte, a causa de las heridas del accidente en un torneo, del rey de Francia en el mes de julio²⁹. Desde allí siguió camino hasta Niza en compañía del Duque de Saboya.

En la ciudad costera, el 7 de abril de 1560 Francesco Paciotti se casó con una hija de "Monsignor di Roca Mora" [cuyo nombre, Antonia Roccamora, conocemos solo por otras fuentes]. De su matrimonio nacerían, después de cuatro hijos ilegítimos habidos antes de esta boda, diferentes vástagos, siendo el primero de ellos Emanuel Filiberto, bautizado en Vercelli el 23 de agosto de 1561 y apadrinado por el Duque de Saboya y Madama Margarita, y que moriría un año después, en agosto de 1562, en Urbino³⁰. Años después, en 1572, Paciotto recogería el óbito de su mujer, a la edad de veintisiete años, acaecido en la ciudad adriática de Ancona, después de un matrimonio de diez años, en realidad al menos once. El segundo de sus hijos sería Carlo Emanuele (nacido en Turín, el 16 de agosto de 1565), futuro matemático y arquitecto militar y civil, y el tercer varón Guidobaldo, futuro ingeniero en Flandes al servicio de Alessandro Farnese, como señalaría más adelante en sus memorias. Todavía en Italia fue llamado a Lucca para fortificar la ciudad, para iniciar poco después, aún en 1560, la fortaleza de Savigliano en el Piamonte saboyano.

Nuevamente España se haría presente a partir de 1560. Fuentes urbesinas nos informan de que Francesco Paciotti le estaba haciendo llegar a Felipe II la planta del Palazzo ducal de Urbino ("che basta solo la pianta del piano del cortile") que los Montefeltro habían construido a lo largo del Quattrocento; se había solicitado al duque Guidobal-

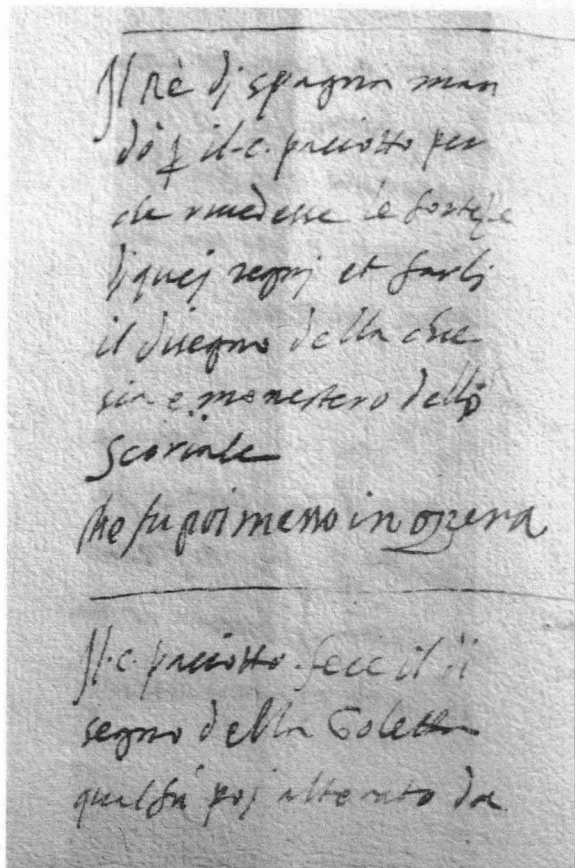


Fig. 5. "Diario" (fol. 166 v°).

do II della Rovere — desde Niza por carta del 26 de marzo de 1560 — tras habérsela pedido al arquitecto e ingeniero el rey, interesado en sus soluciones arquitectónicas desde que Paciotto le hubiera hablado de esta fábrica en Bruselas en diferentes ocasiones. El italiano supliría la falta de otros dibujos del palacio con sus palabras, pues sabía que "sua maestà [è] intelligentissimo nelle cose dell'architettura, ancorchè per intender quella meravigliosa fabrica vi vor[r]ebe più piante e più profili"³¹. Esta noticia, hasta ahora desconocida, nos habla directamente de una fuente arquitectónica italiana que, a pesar del desfase cronológico entre la realización de Luciano Laurana y Francesco di Giorgio Martini para el I Duque de Urbino Federico da Montefeltro y 1560, estaba siendo manejada entre Italia y España para resolver algún problema de diseño, en este caso palaciego. Tienta la hipótesis de interpretar esta noticia con el monasterio —y el palacio— del Escorial en el horizonte, añadiendo otra fuente italiana a la lista de las que fueron tenidas como modelos por los arquitectos españoles e italianos que se ocuparon a lo largo del tiempo de su diseño y su construcción³². De hecho, si volvemos al *Diario* de Paciotto, nuestro ingeniero anotó que en 1561 le

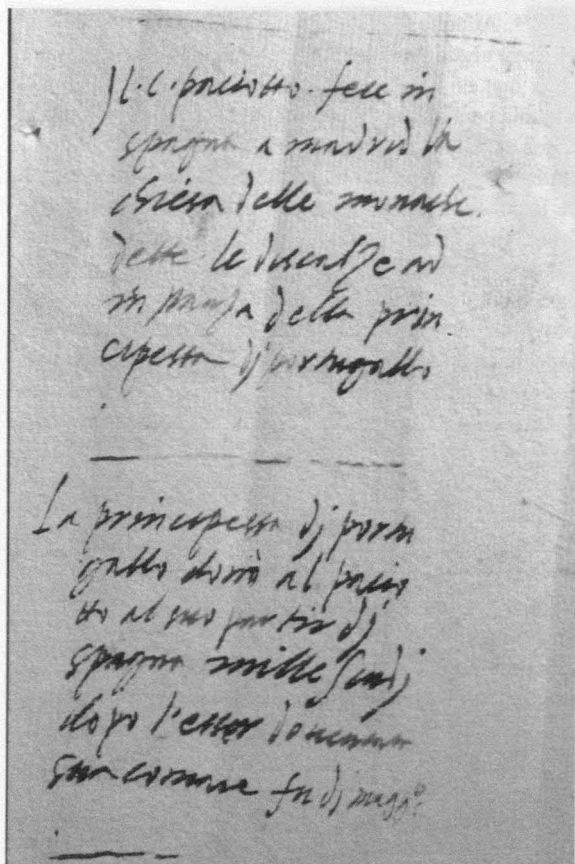


Fig. 6. "Diario" (fol. 167).

llamó a Castilla Felipe II para ver las fortalezas di "quel regno e farli il disegno della chiesa e monastero dello Escorial che fu poi messo in opera"³³ (fig. 5).

Esta noticia de sobras conocida, se complementa con la documentación española que fechaba en julio de 1562 su relación sobre la basílica de Juan Bautista de Toledo y su nuevo diseño alternativo³⁴, y podría situarnos en Bruselas en medio de unas discusiones acerca de lo que quizá se podría realizar al regreso de Felipe II a España, en un monasterio que incluiría un palacio y cuya localización, entre otros muchos elementos, todavía no se había decidido. No obstante, en 1560 se podían estar también refiriendo estas conversaciones al palacio real de la ciudad de Bruselas, cuyos dibujos todavía solicitaba el rey que Paciotto trajese de Italia a Madrid por medio de una carta dirigida al Duque de Saboya del 13 de octubre de 1561, dos meses después de que hubiera sido nombrado "ingegnere maggiore" del ducado de Milán el 30 de agosto del mismo 1561³⁵.

Sabemos que el modelo para el palacio bruselés, cuya imagen proyectual nos es completamente desconocida, era el palacio de los Farnese en Piacenza, iniciado en

1558³⁶. Aunque la solución de esquina de este edificio presente algún punto en común —más en su solución compleja que en el original achaflanamiento definitivo de Vignola para Piacenza— con la del palacio urbinés, sus alzados se alejan notablemente, y es en este punto donde tendríamos que pensar en el interés de Paciotto y de Felipe II por la tipología claustral del palacio de los Montefeltro. El cerramiento de las galerías superiores, sustituidas por una estructura muraria abierta a través de ventanas, sobre los arcos de los anditos del piso inferior, constituyeron un elemento en el que Felipe II pudo haber pensado para un palacio situado en una geografía tan fría como la flamenca. Es posible, por lo tanto, que la solución de alzado de Urbino, se considerara todavía en 1560 como adecuada para Bruselas pero que contemporáneamente, en España, se juzgara también como alternativa adoptable para los ambientes palaciegos del Escorial. No podemos olvidar la solución de la llamada Delantera (o Pórtico de entrada al Real Sitio) de Valsaín —que se construía ya durante los años cincuenta, pero que no se erigió hasta después de 1562, fecha también de la vista corográfica de Anton van den Wyngaerde— y de la galería del jardín de esta Casa del Bosque de Segovia, y que en ese mismo 1562, el 3 de septiembre, Paciotto se encontraba inspeccionando la fábrica segoviana con sus dos maestros mayores, Luis de Vega y Gaspar de Vega³⁷. Tampoco podemos dejar de tener en cuenta el diseño del patio del Colegio Trilingüe de la Universidad de Alcalá de Henares, de cronología similar, y que también se ha vinculado con los dos Vega. No obstante, donde mejor brilla la solución urbinesa es en el Escorial, tanto en el llamado patio de los Mascarones del aposento privado del rey como en el gran patio del palacio real público. A pesar de que pudiera hipotizarse una deuda con el urbinés al respecto, nada más lejos de nuestras intenciones introducir una supuesta atribución al italiano de un diseño de estas zonas —de las que ni siquiera consta una opinión negativa o favorable— o de estos lugares por él visitados; lo que sí es de interés, al margen del reconocimiento —por otra parte innecesario— ante terceros de los saberes arquitectónicos de Felipe II, es señalar otra edificación italiana para completar nuestra información sobre la cultura visual de la arquitectura renacentista por parte de nuestro monarca.

Según otras fuentes, Francesco Paciotti recibió dinero de Felipe II el 15 de diciembre de 1561 para trasladarse a España, donde se encontraría —a pesar de las dificultades de desplazamiento de la época— antes de fin de año o lo más tarde en los primeros días de enero de 1562; es más probable que hubiera partido en fecha anterior a la llegada del dinero. Según el *Diario*, Paciotto diseñó el fuerte norteafricano de La Goleta, aparentemente camino de la península; sobre este proyecto no poseemos otras noticias y según él mismo habría sido más tarde alterado por don Alonso Piemontello, probablemente un militar, deseando

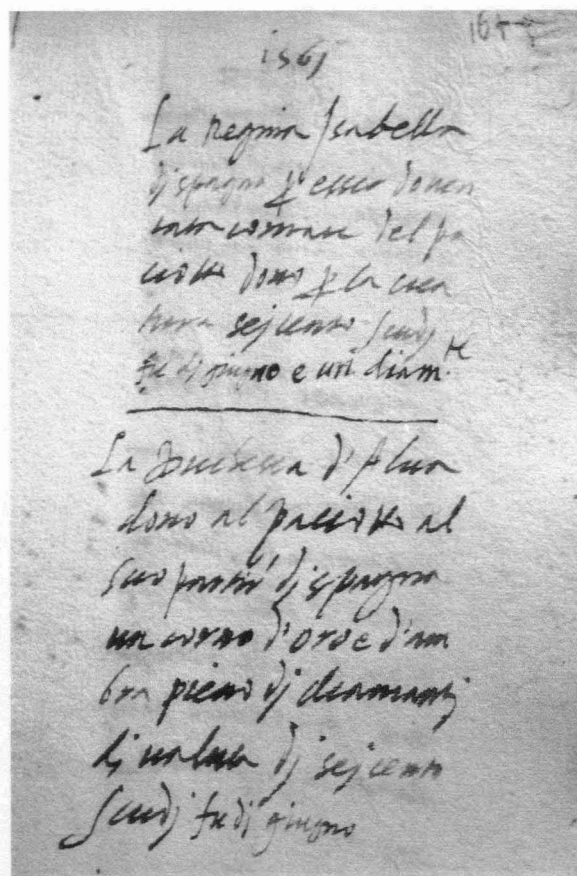


Fig. 7. "Diario" (fol. 167).

sin embargo —"che dio voglia che sia cosa buona"³⁸— que éste no hubiera destruido su obra precedente.

Llegado a la península todavía en 1561 o al inicio de 1562, Paciotto "fece in Spagna a Madrid la chiesa delle monache dette le discalze in memoria de la Principessa di Portogallo", esto es, la iglesia del monasterio dedicado a Nuestra Señora de la Madre de Dios de la Consolación y lógicamente conocido como las Descalzas reales; doña Juana de Austria, reina de Portugal y hermana de Felipe II, lo había fundado en 1557 y lo había establecido en Madrid en 1559, iniciándose obras en la casa a las órdenes de Antonio Sillero el Mozo. Según Paciotto, doña Juana lo habría gratificado, al salir a finales de mayo de 1562 de la corte, con una recompensa de 1.000 ducados de oro³⁹. Doña Juana es identificada como su "comare" (fig. 6), término que la identifica como madrina de una de sus hijas, que tuvo que nacer durante su estancia madrileña y que fue bautizada, a larga distancia, no solo por la princesa, sino también por la mismísima reina "Isabella di Spagna", asimismo identificada como su "comare", y quien le entregaría en junio la cantidad de 600 escudos y un día

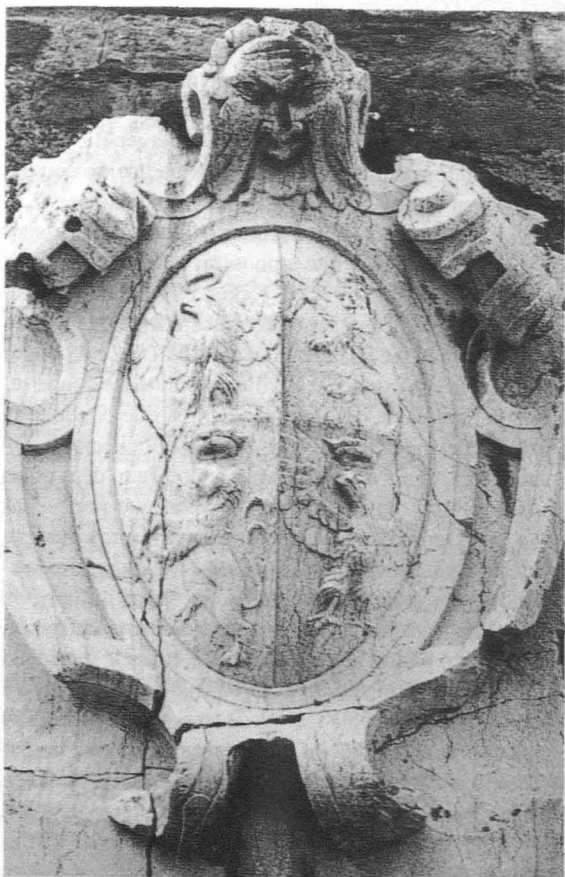


Fig. 8. Montefabbri, Escudo de armas de los Condes de Montefabbri (Paciotti).



Fig. 9. Urbino, Casa de Francesco Paciotti.

mante “per la criatura”⁴⁰. A su vez, la Duquesa de Alba [doña María Enríquez] le regaló un cuerno de oro y ámbar con diamantes, valorado en 600 escudos, a finales de junio⁴¹ (fig. 7).

No es de extrañar que en 1562, tras partir el 7 de septiembre desde Madrid camino de Nápoles, adonde se dirigía tras haber sido recomendado como ingeniero militar al virrey I Duque de Alcalá de los Gazules, Paciotti escribiera en sus memorias: “tornò di Spagna contentissimo di quel re e con buoni presenti”⁴²; sus meses españoles habían constituido para él un periodo de tiempo de pleno reconocimiento social por parte de la realeza y la nobleza de los Habsburgos.

Al mismo tiempo, Paciotti parece haber precisado con detalle su contribución a la arquitectura española en este *Diario*; conocida su carta bruselesa a Ottavio Farnese con sus ideas críticas sobre las proporciones arquitectónicas utilizadas por italianos y españoles⁴³, y su memorial escorialense, habría que abandonar cualquier hipótesis de atribución de proyectos arquitectónicos, civiles o militares, más allá de su perdido proyecto de iglesia para el monas-

terio del Escorial, que siguió a su acerva crítica al realizado en un primer momento por Juan Bautista de Toledo⁴⁴, y de su proyecto, quizá parcialmente realizado al menos en cuanto a su interior pero no a su fachada, para la iglesia del monasterio de las franciscanas Descalzas Reales de Madrid (1562-1564)⁴⁵.

De regreso a Italia, y tras una labor —de la que carecemos de precisiones— en el virreinato español de Nápoles, Paciotti se dirigió a Milán, donde se encontraba ya en el propio año de 1562, para rediseñar el “Castello”; después emprendería el proyecto de sus dos más importantes realizaciones, las ciudadelas pentagonales regulares de Turín (que reconoce como diseño de 1564) y, de nuevo en Flandes, de Amberes (1567)⁴⁶. A su labor a su regreso a Italia, el *Diario* de Paciotti se refiere de forma impresionística; estuvo activo como ingeniero militar en diferentes regiones, en la Nunziata en Saboya, en Borgonibressa [Bourgen-Bresse, Rumilly, Montmelian] así como fuera del Piamonte [Mantua, Monferrato], de nuevo al servicio del papado, desde 1571 en Ancona, donde no solo moriría su mujer sino donde recibiría en 1572 el nombramiento de

Gregorio XIII como *architetto generale dello Stato pontificio*⁴⁷; allí puso la primera piedra de la importante fábrica del Lazzaretto y se ocupó de la fortaleza de esta ciudad marítima.

En 1574 se encontraba en Spoleto [aunque también trabajó en Senigallia para Francesco Maria II della Rovere] al servicio del nuevo Duque de Urbino tras la desaparición de Guidobaldo II; en 1575 en Civitavecchia y en 1577 en Ferrara, por orden del papa. En 1578, de nuevo se encontraba en su Urbino natal, donde recibiría como regalo de Francesco Maria II el título de Conde de Montefabbri y su correspondiente feudo, concesiones fechadas el 5 de mayo de 1578 y que le permitieron colocar sus armas heráldicas y las de sus descendientes, tanto en diferentes propiedades en Montefabbri como en la casa de los Paciotti en la propia ciudad de Urbino (Figs. 8-9)⁴⁸. Todavía se nos informa de que en 1585 fue encarcelado en Roma, sin precisarse las causas, y finalmente señalarse que en 1591, a las 17 horas y 2/3 del 14 de julio, fallecía Francesco Paciotto en Urbino, entrada redactada por otras manos, manos que harían proseguir la narración familiar por parte de su segundo hijo y sucesor Carlo Emanuele, cuyo nombre –como el del primogénito– celebraba el del futuro Duque de Saboya Carlo Emanuele I (1562-1630), nacido tres años antes que el vástago del ingeniero, arquitecto y ya *cavaliere*, aunque todavía no conde, Francesco Paciotto.

Es en este ambiente de reconocimiento y devoción de los personajes principales de las monarquías y la nobleza europea, donde hay que situar las últimas referencias de la memoria española del “Pachote”, al margen de lo que se-

rían sus actividades profesionales. Paciotto siguió con atención el traslado y muerte del emperador Carlos V a Yuste y, curiosamente, el fallecimiento de don Juan de Austria (1544-1578) en 1578. A pesar de la juventud del hijo natural de Carlos V y Barbara Plumberger/Blomberg, Paciotto pudo haber tenido contacto con él como condiscípulo de su “señor” farnesiano y discípulo exclusivo, el futuro III Duque de Parma, Piacenza y Guastalla Alessandro Farnese; es sabido que ambos, en unión del Príncipe Carlos, estudiaron entre 1561 y 1564 en Alcalá de Henares bajo la dirección del antiguo preceptor del rey Honorato Juan, y que precisamente en abril de 1562 tuvo lugar en el palacio arzobispal de la villa complutense donde residían la fatal caída del Príncipe Carlos, que conllevó la asistencia del médico amigo Andrea Vesalio. Paciotto, extrañamente, señaló en su diario, que don Juan de Austria era hijo natural del rey Felipe II, hecho que por fechas podía haber tenido lugar pero que negaría al emperador su reconocida paternidad, jamás puesta en duda por los historiadores. Es posible que semejante error hubiera de poner en entredicho la memoria, por flaca, del urbinés, pero también podría recordarnos que Carlos V murió sin reconocer públicamente a su hijo –aunque lo incluyera como tal en una cláusula secreta de su testamento de 1554 que entregara a Felipe II en 1556– y que su medio hermano solo lo conoció como tal en 1559 y fue presentado en 1560 en las cortes de Toledo como hijo del emperador⁴⁹. Es, por lo tanto posible, que existieran rumores de distinto sesgo que recogiera el ingeniero italiano en su diario, pero sobre todo este hecho nos recuerda que las historias pueden hacerse también a partir de errores.

NOTAS

¹ MARIAS, Fernando, “La iglesia de El Escorial: de templo a basílica”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 29-53 y “La basílica de el Escorial y la arquitectura y los arquitectos italianos”, en *Studi in onore di Renato Cevese*, CISA Andrea Palladio, Vicenza, 2000, pp. 351-373.

² BUSTAMANTE, Agustín y MARIAS, Fernando, “La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial”, *Revue de l'art*, 70, 1985, pp. 29-40.

³ VV. AA., *El Escorial, IV Centenario de su fundación*, 2 vols., Madrid, 1963; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Las trazas del monasterio del Escorial*, Madrid, 1965; TAYLOR, René, “Arquitectura y magia, Consideraciones sobre la ‘Idea’ de El Escorial”, *Traza y Baza*, 1977 (reed. *Arquitectura y magia, Consideraciones sobre la ‘Idea’ de El Escorial*, Siruela, Madrid, 1992); CHUECA GOITIA, Fernando, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, Xarait, 1982 y *El Escorial, piedra profética*, Madrid, 1986; KUBLER, George, *La obra de El Escorial*, Alianza, Madrid, 1983; OSTEN SACKEN, Cornelia von der, *El Escorial: estudio iconológico*, Xarait, Madrid, 1984; BUSTAMANTE, Agustín y MARIAS, Fernando, “El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo”, en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985 y “La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial”, *Revue de l'art*, 70, 1985, pp. 29-40; vv. aa. *El Escorial, Ideas y diseño (La arquitectura)*, Madrid, 1986, *El Escorial, La arquitectura del monasterio*, Madrid, COAM, 1986, *Herrera y el clasicismo*, Valladolid, 1986 y *Real Monasterio-Palacio de El Escorial, Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, Madrid, 1987; MARIAS, Fernando, “El Escorial de Felipe II y la Sabiduría Divina”, *Annali di architettura*, 1, 1989; RAMÍREZ, Juan Antonio, director, *Dios, arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, *El Templo de Salomón según J. B. Villalpando y El Templo de Salomón según Jerónimo Prado*, 2 vols., Siruela, Madrid, 1991; CHECA, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992; BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Alpuerto, Madrid, 1994.

- ⁴ KUBLER, George, "Francisco Paciotti architetto", *Goya*, 56-57, 1963, pp. 87-97, y "Francesco Paciotti, Architect", en *Essays in Memory of Karl Lehman*, ed. L. F. Snadler, Nueva York, 1964 pp. 176-189, retomando la información e interpretación en KUBLER, George, *La obra del Escorial*, Alianza, Madrid, 1983.
- ⁵ PROMIS, Carlo, "La vita di Francesco Paciotti da Urbino", *Miscellanea di Storia italiana*, IV, 1863, pp. 1-86, pero sin citar sus previas "Lettere di Francesco Paciotti a Guidobaldo II duca d'Urbino", *Miscellanea di Storia italiana*, XII, 1871, pp. 647-721.
- ⁶ RONCHINI, A., "Francesco Paciotti", *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le province Modenesi e Parmensi*, III, 1865, pp. 299-318.
- ⁷ VERNACCIA, Pier Girolamo, "Notizie storiche del conte Francesco Paciotti urbinato", Ms. de la Biblioteca Universitaria Urbinate (B.U.U.) , Comune, vol. 60. GROSSI, Carlo, *Degli uomini illustri di Urbino. Comentario*, Urbino, 1719, pp. 212-222. LAZZARI, Andrea, "Memorie del conte Francesco Paciotti d'Urbino", en *Antichità Picene*, ed. Colucci XXVI, Fermo, 1796, pp. 1-65 y *Dello Studio pubblico ed Università, dell'Accademia degli Assortiti e degli uomini illustri della Città di Urbino*, Fermo, 1796, pp. 233-234.
- Véase ahora RAGNI, Nadia, *Francesco Paciotti*, tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, Turín, 1990-1991, y más fácilmente accesible su "L'attività europea di Francesco Paciotti architetto militare della 'scuola roveresca'", *Pesaro, città e contà. Rivista della società pesarese di studi storici*, 2, 1992, pp. 57-72.
- ⁸ MAZZI, F., "Il giornale di Francesco Paciotti da Urbino", *Archivio Storico per Le Marche e per l'Umbria*, III, 1896, ff. 9-10 e pp. 48-79.
- ⁹ *Diario 1550-1591*, Ms. B.U.U., Comune b. 165, ff. 151-200. Agradecemos al Dr. Federico Marcucci, Ufficio Fondo Antico, Biblioteca Universitaria Urbinate Centrale [via Aurelio Saffi 2, 61029 Urbino (PU)], su amabilidad. Francesco Paciotti [continuado por su hijo Carlo Emanuele Paciotti].
- ¹⁰ Véase la genealogía de los futuros Condes de Montefabbri en Leonardo Moretti, *Montefabbri*, Comune, Colbordolo, 1999, p. 58.
- ¹¹ Sobre los intereses arquitectónicos del futuro papa Marcelo II, véase COFFIN, David R., "Pope Marcellus II and Architecture", *Architectura*, ix, 1979, pp. 11-29, y DALY-DAVIS, M., "Zum Codex Corburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini", en *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Maguncia, 1989, pp. 188 y ss.
- ¹² PAGLIARA, Pier Nicola, "Vitruvio da testo a canone", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. Salvatore Settis, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi, Turín, 1986, pp. 64-74, y LEMERLE, Frédérique, *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve. Livres I à IV*, Picard, París, 2000, pp. 15-20.
- ¹³ *Diario*, f. 160: "1550 Fu fatto Papa Giulio terzo".
- ¹⁴ *Diario*, f. 160.
- ¹⁵ CARO, Annibale, *Lettere familiari*, Florencia, 1959, p. 38.
- ¹⁶ Grabado al aguafuerte, papel verjurado, 480 x 548 mm./550 x 640 mm.
Inscripción: "ILLUSTRIS[IMO] ATQ[UE]. INTEGERRIMO/OCTAVIO FARNESIO/PLACENTIAE ET PARMAE DVCI/FRANCISCVS PACIOTTVS VRBINAT[VS]. MAECENATI S./VRBIS ROMAE FORMAM QVAE NVNC EST/IAM ANTE QVAM ME IN FAMILIARITATEM/RECEPISSES AENEO TYPO VNDE OMNES QVI/HOC GENERE DELECTANTVR EXEMPLVM/POSSINT DVCERE EAM IPSAM CVI POTIVS/DICAREM DIGNIOREM TE CRETE REPERI/NEMINEM CVM OB MAGNVM QV/E TVA/EST HVMANITAS OPTIMARVM ARTIVM/STVDIVM TVM OB GRAPHICE EXIMIVM/QVEMDAM AMOREM ITAQVE HOC QVAMTVLVM/CVMQVE EST MVNVS TAM QVAM MEAE ERGATE/OBSERVANTIAE PIGNIVS VEL POTIVS OB FIDEM/ORO VT ACCIPIAS VELISQVE AC IVBEAS IN /LVCEM TVIS AVSPICIIS EXIRE. VALE./EX TYPIS ET DILIGENTIA ANT. LAFRERII/ SEQVANI AN. M.D.LVII/CVM GRATIA ET PRIVILEGIO SVMMI. PONT."
- ¹⁷ No hay acuerdo en si fue grabada por el lorenés Nicolas Béatrizet (Lunéville, ca.1515-Roma, ca.1570) o por el parisino Étienne Dupérac.
- ¹⁸ Rompió en cambio, la incipiente línea de imprimir ambas imágenes de Roma, que seguirían de inmediato Étienne Dupérac (*sciographia* de Roma antigua de 1574 y la *descriptio* de la moderna de 1577) y Mario Cartaro (*descriptiones* de Roma pequeña y grande de 1575 y 1576 y *topographia* de la Roma antigua de 1579).
- ¹⁹ *Diario*, f. 151.
- ²⁰ Sobre este género de literatura autobiográfica de artesanos y artistas, véase ahora AMELANG, James S., *The Flight of Icarus. Artisan Autobiography in Early Modern Europe*, Stanford University Press, Stanford, Ca., 1998.
- ²¹ *Diario*, f. 161.
- ²² *Diario*, f. 161 vº.
- ²³ Véase al respecto, BARÓN FERNÁNDEZ, José, *Andrés Vesalio, su vida y su obra*, C.S.I.C., Madrid, 1970.
- ²⁴ *Diario*, f. 161 vº.
- ²⁵ No recoge información sobre su proyecto del palacio de los Farnese en Piacenza o de su replanteamiento del palacio de Caprarola construido sobre los diseños de Antonio da Sangallo il Giovane y Jacopo Barozzi da Vignola. Sobre estas obras, ADORNI, Bruno, *L'architettura farnesiana a Parma 1545-1630*, Luigi Battei, Parma, 1974; *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Luigi Battei, Parma, 1982; y "Las fortificaciones de Parma y Piacenza en el siglo XVI. Arquitectura militar, expropiaciones y perjuicios", en *La ciudad y las murallas* (eds. Cesare de Seta y Jacques Le Goff) Cátedra, Madrid, 1991, pp. 133-167.
- ²⁶ Sobre su formación arquitectónica, véase TAFURI, Manfredo, "En los orígenes del Palladianismo: Alejandro Farnesio, Jacques Androuet du Cerceau, Íñigo Jones", en *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Universidad, Sevilla, 1978, pp. 155-177; y ADORNI, Bruno, 1974 y 1982.
- ²⁷ *Diario*, f. 163 vº.
- ²⁸ *Diario*, f. 164.
- ²⁹ *Diario*, f. 165.
- ³⁰ *Diario*, f. 166.
- ³¹ RAGNI, N., 1992, p. 63, citando el Archivio di Stato Firenze, *Urbino*, cl. I, div. G, f. 245, c. 297.

- ³² Véase MARÍAS, Fernando, 1998, pp. 29-53 y 2000, pp. 351-373.
- ³³ *Diario*, f. 166 vº. No tenemos noticias de tales supervisiones o proyectos de fortalezas; en cambio, en la primavera (marzo y abril) procedió a realizar un proyecto de bonificación de las tierras del real sitio de Aranjuez y de un canal que permitiera la navegación por el Tajo entre Aranjuez y Toledo, que fue criticado por sus colegas y no se siguió; ÍÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952, p. 185; RIVERA BLANCO, José Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II: la implantación del clasicismo en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1984, pp. 144-148.
- ³⁴ Véase RUIZ DE ARCAUTE, Agustín, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, pp. 49-51; ÍÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO, *Las trazas del monasterio del Escorial*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965, p. 14; RIVERA BLANCO, J. J., 1984, p. 296. Una nueva transcripción y traducción del texto del informe en BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994, n. 99, pp. 49-52. La traza de Paciotto fue realizada en Madrid, en las casas del Conde de Chinchón durante el verano de 1562, probablemente entre julio y agosto.
- ³⁵ Sabemos que, en una carta dirigida el 4 de agosto de 1559 desde Bruselas a Ottavio Farnese, Paciotto señalaba que sus diseños del palacio, a la manera del palacio de los Farnese en Piacenza, le habían gustado tanto al rey Felipe II que quería que viniese a España la primavera siguiente. La idea del nuevo palacio bruselés –cuyo proyecto y ejecución habrían quedado bajo el control del obispo de Arras Antoine Perrenot de Granvelle– se abandonó finalmente en 1561, como señalara RONCHINI, A., *op. cit.*, p. 306, y confirma DE JONGE, Krista, “Le palais de Charles Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV^e et XVI^e siècles et le cérémonial de Bourgogne”, en *Architecture et vie sociale. L'organisation des grandes demeures à la fin du moyen âge et à la renaissance*, ed. Jean Guillaume, Picard, París, 1994, pp. 107-125, y “Las empresas arquitectónicas del emperador y de su corte en los Países Bajos”, en *Carolus*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 46. A tenor de la cronología epistolar, el abandono del proyecto tendría que haber tenido lugar a finales de 1561 o ya durante la estancia de Paciotto en España.
- ³⁶ ADORNI, B., 1982, pp. 177-348.
- ³⁷ La obra quedó en suspenso hasta 1563, en que Gaspar de Vega inició el frente superior aventanado. Véase María Ángeles Martín González, *El Real Sitio de Valsain*, Alpuerto, Madrid, 1992, pp. 76-90 y, para el documento de Paciotto, por el que Luis y Gaspar de Vega asentaban con el italiano la fabricación de azulejos por parte de Juan de Flores, Juan Herranz Pérez, *Andanzas de un maestro de obras real en la corte de Felipe II: Gaspar de Vega, vida y obra (c.1523-1575)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1997, p. 288..
- ³⁸ *Diario*, fol. 167.
- ³⁹ *Diario*, fol. 167.
- ⁴⁰ Nada se sabía de esta intervención; véase el monumental trabajo de AMEZUA Y MAYO, A. G., *Isabel de Valois reina de España (1546-1568). Estudio biográfico*, 4 vols., Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1949.
- ⁴¹ *Diario*, fol. 167.
- ⁴² *Diario*, fol. 167 vº.
- ⁴³ RONCHINI, A., *op. cit.*, p. 305.
- ⁴⁴ Véase BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando, “El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo”, en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 117-219.
- ⁴⁵ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, “De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo”, en *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de arte en Madrid (Siglos XV-XX)*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 73-85, donde se analizaban detalladamente tres dibujos antiguos de la iglesia, y se distinguía entre el proyecto –solo atribuible a Paciotto– y ejecución del buque de la iglesia (1562-1564), y la solución final dada a la fachada y la del coro y sotacoro, que parecían haberse construido o reconstruido (sotacoro) al margen del primer proyecto. SANCHEZ, José Luis, *La arquitectura de los Sitios Reales: Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pp. 145-155, por su parte, ha hipotizado otra solución para el sotacoro, de acuerdo a su lectura de la sección conservada en la Royal Library de Windsor Castle, atribuyendo a Juan Gómez de Mora la reforma y actualización también del sotacoro. Nos encontramos, en este sentido, todavía lejos de hallar una solución satisfactoria a la historia proyectual y constructiva del edificio eclesiástico, aunque no deja de ser sintomática la persistente atribución –incluso en el texto de J. L. Sanchez– a Juan Bautista de Toledo del conjunto y la exclusión de Francesco Paciotto, a pesar de ser el del italiano el único nombre vinculado históricamente con el diseño de la fábrica de la iglesia.
- ⁴⁶ Sobre éstas, COMOLI MANDRACCI, Vera, *Torino*, Laterza, Bari, 1983; POLLAK, MARTHA, D., *Turin 1564-1680. Urban Design, Military Culture, and the Creation of the Absolutist Capital*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1991. HEUVEL, Carel van Der, “Il problema della citta-della. Anversa: la funzione di disegni e relazione nella seconda metà del Cinquecento”, en *La città e le mura*, ed. Cesare de Seta e Jacques Le Goff, Laterza, Bari, 1989, pp. 166-186 (trad. esp. citada); CÁMARA, Alicia, 1998, *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Nerea, Madrid, 1998.
- ⁴⁷ RAGNI, N., 1992, p. 64.
- ⁴⁸ RAGNI, N., 1992, p. 66. Sobre el Palazzo Passionei Paciotto, véase, Franco Mazzini, *Urbino. I mattoni e le pietre*, Comune di Urbino, Urbino, 2000³, pp. 243-246.
- ⁴⁹ Véase OSSORIO, P. Antonio, *Vida de don Juan de Austria*, Madrid, 1946; PORREÑO, Baltasar, *Historia del Serenísimo Señor don Juan de Austria*, Madrid, 1899; PETRIE, Charles, *Don Juan de Austria*, Editora Nacional, Madrid, 1968; VACA DE OSMÁ, José Antonio, *Don Juan de Austria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999; BENASSAR, Bartolomé, *Don Juan de Austria. Un héroe para un imperio*, Temas de Hoy, Madrid, 2000.

Madeiras da Índia: Juan de Herrera, João Baptista Lavanha e a cruz do altar-mor do Escorial

Miguel Soromenho

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

El retablo concebido por el arquitecto Juan de Herrera para el altar del monasterio del Escorial está rematado por un monumental Crucifijo, cuya madera, según relatos de finales del siglo, procedía de un galeón portugués. La parte sobrante fue utilizada también en la construcción del ataúd de Felipe II, que murió el 12 de septiembre de 1598. Documentos inéditos de la Biblioteca Nacional de Lisboa confirman el origen de la madera, dando al mismo tiempo preciosos pormenores sobre el proceso de su búsqueda y envío a España. La insistencia del rey en la elección de una madera exótica sugiere que no fue ajeno a la decisión el cosmógrafo y matemático Juan Bautista Lavanha, consejero cercano al monarca y que, poco antes, en su tratado de arquitectura naval había dedicado especial atención a las excelentes cualidades de aquella materia prima.

O processo de encomenda, concepção e realização do retábulo-mor da Basílica de São Lourenço do Escorial está hoje, graças a um bom conjunto de recentes ensaios, bem esclarecido. Vários autores puseram reservas à intervenção de Juan de Herrera no desenho do retábulo, limitando a sua acção à administração dos trabalhos, por não estar expressa na documentação conhecida a autoria dele. Mas além da presença do arquitecto real na assinatura do contrato de execução da obra, realizada no dia 10 de Janeiro de 1579, é forçoso reconhecer naquela estrutura e composição algumas das características do seu estilo ar-

quitectónico. Ao próprio Filipe II, sempre atento ao desenrolar da construção do mosteiro e avisado crítico arquitectónico, anotando mesmo as traças e propondo correcções aos desenhos que lhe eram submetidos, pode ser atribuída uma influência decisiva no partido adoptado, assim como foi decisiva a opinião do monarca na escolha do programa pictórico que viria a preencher o retábulo. Sabemos que já antes do início do processo, minuciosamente preparado por Filipe II, chegara uma tela de Ticiano versando o tema do martírio de São Lourenço, mas a morte do mestre veneziano, em 1576, e a pressa em resol-

ver a questão do retábulo fizeram-no considerar a hipótese de recorrer ao pintor espanhol Navarrete, igualmente falecido (1579) sem poder sequer iniciar a empreitada. Obstinado na escolha de um pintor veneziano, o rei solicitou ainda o concurso de Tintoretto e de Veronese, que apesar de enviarem algumas telas, não quiseram deslocar-se a Espanha para tomar em mãos a responsabilidade do trabalho. Antes da decisão final de contratar Federico Zuccaro e Pellegrino Tibaldi, que viriam de facto a pintar as telas do retábulo-mor, há ainda a registar a tentativa de Luca Gambiasso em obter a encomenda, mas a tela que executou em 1581, novamente alusiva ao martírio de São Lourenço, não agradou ao rei.

Revelou-se bastante mais simples a escolha dos artistas encarregados de fornecer as esculturas pensadas para o retábulo. De facto, o contrato de 1579 entregava já à oficina dos Leoni a execução de todas as esculturas e elementos arquitectónicos em bronze, sob a direcção de Pompeo, que ficava assim encarregado da feitura de quinze figuras, distribuindo-se os trabalhos do tabernáculo a Jacopo da Trezzo e todos os outros, em mármore ou em jaspe, a Giovanni Battista Comane. Filipe II acompanhou, como sempre, todos os passos do projecto, tendo o Calvário suscitado ao soberano inúmeras críticas, às quais Pompeo Leoni tratou, aliás, de obviar. Nada foi deixado ao acaso na realização deste grupo escultórico que compreendia, além das figuras de Cristo, da Virgem e de São João Baptista, as de S. Pedro e de São Paulo. A Virgem e São João considerou-as o próprio Leoni como as mais devotas peças por si feitas, respondendo deste modo às aspirações de Filipe II para ter no remate do altar-mor um conjunto devocional único e de grande qualidade plástica. As dimensões do crucifixo, especialmente, foram objecto de reparos, ordenando o encomendador a sua alteração numa série de cartas trocadas durante todo o ano de 1585.

Apenas quatro anos mais tarde, e após um período de difícil relacionamento com a oficina dos Leoni, a obra podia ser dada por terminada. A organização do transporte das peças até S. Lourenço não foi isenta de dificuldades mas, em finais de 1589, já todas estariam prontas para serem colocadas. No mês de Setembro de 1590, enfim, as últimas figuras foram montadas, operação que requereu a construção de um enorme andaime e à qual assistiu, deliciada, a família real.

Duas breves alusões a uma das peças fundamentais do retábulo, o enorme crucifixo de madeira do remate, resgataram-no, provavelmente, da diluição no conjunto escultórico saído da oficina dos Leoni. A mais antiga está incluída na descrição do passamento do rei, a 12 de Setembro de 1598, registado pelo seu capelão, Frei António Cervera de la Torre. Ordenada pouco após o evento funesto fixou, sobre este caso, pormenores que vale a pena recordar. Avisado da situação de uma nau portuguesa, que

jazia há vinte anos em Lisboa, Filipe II mandara trazer uma das suas peças, de madeira, da qual se construíram dois crucifixos, e não um, como por vezes aparece referido, e a própria porta do claustro, onde “*servia de lo mesmo que en Lisboa*”. Ainda segundo o testemunho de Cervera de la Torre, a ideia de utilizar as sobras para o ataúde régio pertencera ao arquitecto Francisco de Mora, “*trazador de su Majestad*”, impressionado pela sua proveniência. A segunda alusão à proveniência da madeira encontramo-la na carta que o célebre obreiro-mor do estaleiro, Frei Antonio de Villacastín, um dos monges fundadores e presente no Escorial desde 1562, enviou ao francês Jehan Lhermite, no dia 4 de Março de 1600, e na qual achou digno de mencionar, entre outros informes respeitantes aos gastos astronómicos da empresa, os 500 cruzados a quanto tinha ascendido o custo do transporte da madeira para o crucifixo, desde a cidade de Lisboa.

Por não serem os relatos exactos contemporâneos dos acontecimentos a que se reportam e por procurarem ambos uma composição reverente da memória de Filipe II, mantendo ao mesmo tempo algumas dúvidas sobre os seus contornos, a eles não se deu, até hoje, mais importância do que a qualquer outra anedota de intuítos edificantes. Mas que o facto entrou entretanto para a galeria das lendas relativas à fábrica de São Lourenço prova-o a sua inclusão na obra fundamental de Frei José de Sigüenza sobre a fundação e a construção do Escorial. Segundo o cronista, que escrevia nos primeiros anos do século XVII, Filipe II havia feito vir de Lisboa um enorme toro de madeira da quilha de um galeão português, o “*Cinco Chagas*” para dali ser feita a cruz de remate do altar-mor. Ainda de acordo com o frade jerónimo fez-se mais tarde uma outra cruz, de menores dimensões, para o altar da igreja situado junto à porta do claustro principal, tendo sido a madeira sobrance utilizada para o ataúde do rei, descrição que concorda, no essencial, com os dados já estabelecidos anteriormente.

Ora, um feliz achado que não ultrapassa no entanto a mera dimensão da curiosidade histórica, permitiu-nos confirmar a origem da madeira utilizada para o crucifixo do Escorial lançando, ao mesmo tempo, alguma luz sobre as vicissitudes da sua encomenda, do seu transporte até ao estaleiro real e, sobretudo, das implicações da escolha régia.

A decisão de procurar um toro digno do conjunto escultórico realizado por Pompeo Leoni partiu, parece, do próprio rei, que para tal pediu que fosse procurado em Lisboa, através de João Baptista Rovelasco. Este cidadão milanês foi, segundo Júlio de Castilho, contratador da pimenta da Mina, após 1580, tendo sido igualmente o primeiro proprietário da Quinta de Alcântara a qual, penhorada por dívidas nos primeiros anos do século XVII, passou para a posse da Casa Real, dando origem ao Paço Real de Alcântara. Não foram porém bem sucedidos os

intentos de Filipe II e o pau de angelim, expressamente mencionado no pedido régio, não se conseguiu encontrar. Deve-se justamente ao insucesso desta busca a existência de três testemunhos epistolares, conservados na Biblioteca Nacional de Lisboa, assinados pelo bispo D. Jorge de Ataíde (1535-1611), então em Madrid, e que chamou a si a resolução do caso. O prelado português, filho de D. António de Ataíde e de D. Ana de Távora, primeiros condes da Castanheira, foi uma personagem importante da sua época e um dos mais destacados apoiantes da causa filipina. Sucessivamente bispo de Viseu, presidente da Mesa da Consciência e Ordens e capelão-mor, foi muito protegido dos monarcas espanhóis, chegando Filipe III a recomendar ao seu embaixador em Roma que intercedesse pela elevação de D. Jorge à dignidade cardinalícia, mesmo que para isso se revelasse necessário pressionar os sobrinhos do Papa. Que se tratava de um fidalgo culto e avisado, capaz por isso de resolver a contento os desejos do rei, prova-o um seguro gosto arquitectónico, à altura de apreciar os planos do arquitecto Baltasar Álvares para a igreja de São Vicente de Fora e de discutir, também com ele, pormenores do projecto para uma grande residência palacial que se construía em Lisboa em finais de quinhentos.

A primeira das três cartas de D. Jorge de Ataíde, datada de 7 de Junho de 1590, quando, como vimos, se montavam já no retábulo-mor de São Lourenço as últimas figuras de bronze enviadas de Itália pelo Leoni, faz o historial do processo: perante a incapacidade de João Baptista Rovelasco em encontrar o pretendido, o bispo alvittrara o concurso de Luís Fernandes César, Provedor dos Armazéns de Lisboa, “*porque so elle podia descubrir (...) cousa que aproveitasse polla muita pratica que tinha de madeiras da india*”. O nome de Juan de Herrera aparece desde logo citado por D. Jorge, pois o bispo tratara de informá-lo do expediente antes de escrever para Lisboa, pedindo-lhe ao mesmo tempo as medidas dos toros necessários, facto que dá bem a ideia das responsabilidades administrativas e projectuais concentradas no desempenho do arquitecto à frente do estaleiro escurialense. Enviadas as medidas para o Provedor, a resposta não se fez esperar. Luís Fernandes César propunha o aproveitamento da madeira de uma determinada nau da Carreira da Índia, facto que por si só causava enorme espanto, “*por não se achar pao senão de tantos annos e que foi e veio a india mais de vinte vezes*”, entrando mesmo na dimensão da maravilha e do mistério, por corresponder em parte aquele madeiro “*cõ o que alguas historias cõtão do madeiro da sãta cruz de nosso senhor Jezus christo*”. A circunstância de o Bispo ser muito devoto da cruz –que trazia sobre o escudo das armas da família– concorria, evidentemente, para dar ao episódio uma dimensão providencial.

Ajustada a escolha das madeiras segundo as directivas de Herrera, uma segunda carta datada de 14 de Junho

dava já conta da preparação da viagem para São Lourenço: a dimensão e o peso da carga exigiriam no entanto o reforço das duas carroças e, possivelmente, a utilização de bois para tracção, ao invés das mulas previstas, tudo “*em cõformidade do que pareceo bem a joan de herreira*”, segundo as próprias palavras de D. Jorge de Ataíde. A iminência da chegada dos madeiros é referida na última carta do Capelão-Mor, datada de 25 de Agosto de 1590, acompanhada originalmente da “*obrigação que fizeram os carreteiros de trazerem os paos da cruz*”, documento este já desaparecido.

De todas as embarcações recenseadas por Quirino da Fonseca, apenas a *Chagas* corresponde ao galeão descrito por Sigüenza –que a nomeava todavia de *Cinco Chagas*–, bem como àquele referenciado nas cartas de D. Jorge de Ataíde, descontando o evidente exagero das vinte viagens realizadas na Carreira. Mesmo as embarcações de maior longevidade não perfaziam, na verdade, mais de seis ou sete trajectos, quedando-se por três a sua duração média, segundo o que podemos depreender do estipulado nos coevos contratos de armação. A *Chagas* fora construída na Índia, em 1560, por ordem do vice-rei D. Constantino de Bragança. Até 1585, quando efectuou a viagem derradeira, havia ido à Índia por sete vezes.

É igualmente digna da maior curiosidade a fixação do interesse régio na madeira de angelim, uma recomendação que aparecia já, como vimos, na primeira carta de D. Jorge de Ataíde, pressupondo uma indicação expressa do monarca. Esta espécie exótica, também conhecida por jaqueira-brava, muito abundante no Malabar, objecto de um intenso comércio naquelas paragens e regularmente importada pelos estaleiros navais portugueses, havia já sido mencionada nas cartas de Afonso de Albuquerque, para depois ocorrer em toda a literatura nacional sobre o Oriente. Além de ter sido utilizada, em abundância, nas peças de mobiliário indiano importadas para a Europa, com destaque para as arcas de Cochim, o angelim era uma madeira de excelentes características, na qual concorriam em simultâneo todas as propriedades que ditavam a qualidade de uma matéria-prima adequada, como nenhuma outra, à construção naval, convindo para isso que fossem “*rijas, enxutas, de çumo amargoso e resinento, e brandas*”. Foi João Baptista Lavanha (c. 1555-1624), na esteira do tratado *Ars Nautica* do Pe. Fernando Oliveira, escrito em latim cerca de 1570, quem assim definiu, de forma concisa e certa, as qualidades do angelim, na sua opinião apenas comparáveis às da teca. No seu *Livro Primeiro da Architectura Naval*, identificado na Biblioteca da Real Academia de la Historia de Madrid, o engenheiro e matemático português, que foi Cosmógrafo e Cronista-Mor do Reino e que inspirou decerto a criação em Madrid da Academia de Matemáticas, decalcada da Aula da Ribeira de Lisboa, acrescentava ainda sobre as boas madeiras: “*a rijeza e fortaleza dellas resiste ao impeto dos*

mares, e dos Ventos, sendo enxutas da humidade, não apodreção com a muita das agoas, antes nellas se conservaõ. E para as despedir de sy, ha de ser o seu çumo resinoento, e para q não entre nellas o Busano, amargoso. E ultimamente brandas, para que de lavradas (como he necessario em algumas partes) não estallem”. Os conhecimentos de João Baptista Lavanha sobre esta matéria não se esgotavam, porém, nos enunciados teóricos da tratadística naval. Da sua habilidade prática temos notícia das duas traças de naus da Índia que realizou, colocadas em apenso a esta *Architectura* e datadas de 1598, por isso posteriores de poucos anos ao processo de escolha do madeiro para o retábulo de São Lourenço. Encontrando-se ainda em Espanha em 1590, pois só regressaria a Lisboa no ano seguinte para ocupar o cargo de Cosmógrafo-Mor do Reino, e gozando da especial protecção de Filipe II, cremos que bem pode ter sido sua a sugestão para a utilização do resistente angelim na cruz do retábulo, madeira que sabia existir entre nós em abundância, especialmente nos Armazéns da Ribeira. A opção revelava-se assim, mais do que o cumprimento de uma intenção simbólica, perfeitamente circunstancial, o resultado da aplicação dos conhecimentos técnico-científicos de um engenheiro português, espaldado na disponibilidade de matérias-primas exóticas do mercado nacional, que as conquistas propiciavam.

APÊNDICE DOCUMENTAL

Doc. n.º 1

(Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção de Reservas, colecção Pombalina, cod. 641, fls. 596 e 597)

“... Vindo ter comigo benauides os dias passados acaso me deu conta como se não achava e Lisboa hu pao de angelim pera a cruz en que se ade por o Christo no retabolo de São Loureco que Vossa Magestade mandara buscar por via de João Bautista Reualasco e que não sabião de que madeira se podia fazer eu lhe disse que me espantava não mandar Vossa Magestade ecarregar este madeiro a Luis cesar porque so elle podia descobrir e Lisboa cousa que aproueitasse polla muita pratica que tinha de madeiras da india por uia do almaze e foise benauides e tratou o que lhe disse com João de herreira e me disse

que eu escreuesse a Luis cesar sobre este particular elle enuiasse as medidas dos madeiros que erão necessarios que me deu e papel. escreui logo a Luis cesar e onte me ueo a reposta que cõ esta enuiu a Vossa Magestade e tenho por dita acharse tão boa madeira como na sua refere e quasi parece misterio não se achar pao senão de tantos annos e que foi e veio a india mais de vite vezes e servio na mais ditosa nao que naquella carreira ouue depois que en nella nauegação se faz. e assi e parte corresponde este madeiro cõ o que algumas historias cõtão do madeiro da sãta cruz de nosso Senhor Jesus christo e eu me tenho por ditoso de ser o meo pera seruir a Vossa Magestade neste particular que parece de pouco mometo porque pera mi he de muita cõsolação porque sou muito deuoto da cruz e tenho nella posta minha particular afeição e por isso a trago sobre o escudo das armas da minha familia - Se Vossa Magestade he seruido podeme mandar auisar o que se ade escrever a Luis cesar sobre este particular. Deos goarde a catolica pessoa de Vossa Magestade. de madrid 7 de Junho de 90

Georgis Episcopus”

Doc. n.º 2

(Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção de Reservas, colecção Pombalina, cod. 641, fls. 588v1)

“... a Luis cesar escreui que mandasse uir o pao pera a cruz logo pollos carros que la soe ir do que cõ mulas _____? dous como elle apõtava e fortificados e sedo necesario e não podendo trazerse o pao por este modo que logo auise e mande dizer quãtos bois herão necessarios e o que pesa o madeiro pera que de qua se mãde carro reforçado e bois cõ breuidade o que assi escreui e cõformidade do que pareceo be a João de herrera mas eu creo que o pao uira nos carros das mulas - Deos goarde a Catholica pessoa de Vossa Magestade. de Madrid 14 de Junho de 90

Georgis Episcopus”

Doc. n.º 3

(Biblioteca Nacional de Lisboa, secção de Reservas, Mss. 208, n.º 36.)

Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses de Madrid (1668)

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Después de 1650 el arte de la corte de Felipe IV experimentó una gran evolución en la que fueron fundamentales los contactos con Roma tras el segundo viaje de Velázquez a Italia. La presencia en Madrid de Agostino Mitelli y Angelo Maria Colonna, así como la del escultor Juan Bautista Morelli, son una prueba de ello. Las obras realizadas por Morelli en España tienen en Velázquez su primera referencia, aunque siguió trabajando para la Corte, y especialmente para la reina Mariana de Austria, después de muerto el pintor. En 1668 contrató siete relieves y otras obras en San Antonio de los Portugueses, como complemento de la cúpula pintada por Rizi y Carreño de Miranda. El análisis de las condiciones del contrato permiten establecer una semejanza con las decoraciones escultóricas de Algardi y sus ayudantes en S. Ignazio de Roma.

En 1659 Juan Bautista Morelli llegaba a Valencia y el 5 de julio de 1660 escribía a Velázquez interesándose por su reciente viaje a Fuenterrabía, lo cual presupone conocimientos y relaciones anteriores¹. Se habían conocido en Roma en el transcurso del segundo viaje del pintor a Italia, entre 1649 y 1651. Por su parte, el escultor, después de una estancia en Francia, inmediata a su presencia en Valencia, buscaba mejor fortuna en el inmediato círculo de la Corte de Madrid. Palomino incluyó su vida dentro de la de Velázquez². Agulló y Pérez Sánchez realizaron el pri-

ABSTRACT

From 1650, art in the Court of Philip IV experienced a great evolution. After Velázquez's second trip to Italy, these Roman influences seem fundamental to it. The presence in Madrid of Agostino Mitelli, Angelo Maria Colonna and sculptor Juan Bautista Morelli is clear evidence of his. The works undertaken by Morelli in Spain have their first model in those of Velázquez, though he will continue to work in the Court and specially for Queen Mariana of Austria after the painter's death. In 1668 he agreed to carry out some reliefs and others tasks at San Antonio de los Portugueses as a complement to the painted dome by Rizi and Carreño de Miranda. The conditions of this contract can be analyzed to establish a similarity with the sculpture decorations by Algardi and his assistants at S. Ignazio in Rome.

mer estudio sobre su personalidad artística tras la localización de su testamento, que es una rica fuente de datos³. Y Montagu encuadró al escultor en el marco de los colaboradores de Alessandro Algardi a propósito de la reforma de la basílica de San Juan de Letrán, iniciada en 1646, en las vísperas del jubileo de 1650 y en una obra que patrocinaba el Inocencio X⁴. El escultor tuvo su marco formativo y de creación en medio del gran barroco romano de Algardi y Duquesnoy, más que de Bernini. Quizá sólo fue un buen oficial, sin grandes dotes de creatividad, pero

dispuesto a difundir lo aprendido por París, Valencia o Madrid. Sin embargo, su conocimiento de Velázquez y posterior relación le otorga connotaciones cargadas de expectación. A la vez, la escasez de su obra hace que cualquier dato revista un elevado interés.

En noviembre de 1664 fue nombrado escultor de la Real Casa, en la plaza de Alonso de Herrera, padre de Sebastián de Herrera Barnuevo, quien ese mismo año asumía el puesto de Pintor de Cámara. El testamento, fechado el 24 de julio de 1669, está lleno de todo tipo de datos familiares y profesionales, entre los cuales nos interesa destacar que desde hacía unos cuatro años estaba trabajando para la reina viuda D.^a Mariana de Austria en Aranjuez, donde tenía su casa, razón por la que en Madrid era huésped del pintor Andrés Smitd y sus bienes los tenía distribuidos por las casas de varios amigos: unos cuantos cuadros (obras de Mateo Cerezo, Viviano Codazzi, Francisco Ribalta) en casa de Dionisio Mantuano y ropa de mujer (¿los vestidos de su esposa?) en casa de su asistente. Algunas armas y muebles en casa de Claudio Alejo, arquero de la reina. A la hora de declarar las deudas, no debía nada a nadie, pero el administrador de San Antonio de los Portugueses, en nombre de la reina D.^a Mariana de Austria, le debía “ocho mil reales de vellón, del resto de la obra que en dicho hospital hice de escultura en la cornisa de la iglesia”⁵. Sin duda alguna, la obra fue importante en el conjunto de la actividad cortesana de Morelli, pero sorprendentemente no quedó reflejada en las líneas que Palomino dedicó al escultor, más si se considera que tuvo que conocerla⁶.

Los documentos que presentamos se refieren a la génesis de esta obra en San Antonio de los Portugueses, su contrato y las vicisitudes de su pago en vida de Morelli⁷ y tras su muerte, actuando Andrés Smitd como tutor de los hijos del escultor, todos menores de edad.

El 18 de agosto de 1666 la Mesa de la Hermandad de San Antonio de los Portugueses, en vista de la dificultad para conseguir los fondos necesarios con que culminar el proyecto de la pintura integral de la iglesia, es decir, de la cúpula y de los muros, tomó el acuerdo de que dicha obra “no se prosiga de cornisa abajo, en la conformidad que está hecha de la pintura (sic) arriba; y que, supuesto la falta de medios con que la casa se alla para no poderse proseguir, se acabe con los estucos y se componga la cornisa por el modo que sea más posible al corto caudal con que la casa se alla; y que de cornisa para abajo se blanquee la iglesia lo mejor que se pueda”⁸. Buscando concluir la obra, la Hermandad decidió vender plata innecesaria para el culto⁹ y solicitar limosnas a sus miembros, quienes las dieron generosas a lo largo de 1667 y 1668 por valor de 17.300 reales¹⁰, “para que con ellas se aperfeccionase por el modo que fuese possible la obra de la iglesia y se quitasen los embarços de los andamios para poder manifestarse y descubrirse la pintura”. El acuerdo del 8 de enero

de 1668 insistía en la misma idea de acabar las obras, renunciando a concluir la pintura, porque las limosnas que dieron de pronto los dichos señores, como otras veces lo han hecho con incomparable zelo y deboción”¹¹. De la obra de pintura no volvería a hablarse hasta finales del siglo XVII, cuando D.^a María Ana de Neoburgo emprendió la reforma del interior de San Antonio. En dos etapas: la primera, y principal, antes de septiembre-octubre de 1699 y la segunda a partir de julio-agosto de 1701, Lucas Jordán pintó los frescos.

En realidad, los estucos a los que se aludía en la Mesa del 18 agosto de 1666 y la obra de escultura en la cornisa de la iglesia mencionada por Morelli en su testamento, por ser el origen de una deuda no terminada de pagar, son la misma cosa. El 11 de marzo de 1666¹² Juan Bautista Morelli “Maestro de escultura y de Su Magestad, veznino desta villa de Madrid” se obligaba a favor de D. Fernando de Noroña, conde de Linares, y de los hermanos de la Mesa del Hospital Real de San Antonio, a hacer “la obra de hornatto en la cornisa de la yglesia de dicho hospital”. De las condiciones que siguen se deducen características de la obra, plazos y precios, así como otros datos de interés. Tenía que adornar de escultura “los siete espazios de la cornisa del dicho templo, sobre que se mueve la bóveda de la yglesia, que se diuide la zircunferenzia del obalo entre pilasttra y pilasttra por el friso cada vno de los espazios, con vna tarjetta, dos niños y dos festones, y lo demás que se be en el modelo elejido por los señores de la mesa, todo lo qual tengo de hazer de escultura de estuco”. A pesar de que había un modelo seleccionado, el escultor podía “mudar de dicho modelo lo que pareziere puede concluir al mayor hornatto y perfezión de dicho intentto, no alterando la obra en lo prinzipal, todo a disposizión y horden de los señores de la mesa y de Don Seuasttian de Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las Obras Reales”.

Sobre la técnica de estas labores de estuco, la tercera condición recoge la receta: “dicha obra se a de executar de estuco lijítimo de cal de mortero y poluos de mármol, bien mezclado, y remojada la cal con todo el tiempo nezessario para que pierda su braeza y lige (ligue) con más durazión, y del relieue nezessario, así niños, como tarjas y festones en toda perfezión”. De la misma manera, la cuarta condición se refiere al modo de “trauar el relieue de dicha escultura con grapas de hierro en el friso, que entren en la pared una tterzia, con sus zancas de rana, en todas las partes nezessarias, y que la mayor disttanzia que a de hauer de una a otra a de ser de media bara, de modo que quede bien fortificado y sin riesgo de despegarse de la pared”. Los andamios necesarios para la obra los daba puestos la Hermandad de San Antonio, que ya los tenía instalados, cubriendo la pintura y sin poder desmontarlos, un poco por las obras en curso y otro poco por falta de medios económicos; “y que los que desde allí (desde la cor-

nisa) para mi comodidad ttubiere nezesidad de leuanttar con cauallos o banquillos los he de hazer por mi quentta y costta”.

En cuanto a plazos y pagos, Morelli se sometía a satisfacer a los clientes y a Sebastián de Herrera Barnuevo. Se estipularon cinco meses de plazo para concluir la obra y un precio de 1.550 ducados “a ttoda costta de material y manos”, pagados 200 ducados por adelantado, 800 en el transcurso de los cinco meses que durasen los trabajos “por semanas, rateando lo que a cada uno le correspondiere para que lo pueda yr costtando y trauajando” y los 550 restantes dentro de un año tras acabar la obra. Se arriesgaba a perder 200 ducados de la última paga si no concluía la obra dentro del plazo estipulado.

No se cumplió la escritura en cuanto a la obra que debía realizar Morelli, porque se añadió otro grupo más de niños con su cartela “junto al altar”¹³ hasta contabilizar ocho. Es probable que el escultor cumpliera a pesar de ello con su plazo, o quizá no. Sin embargo, una averiguación de cuentas firmada por el tesorero y mayordomo de la Hermandad recoge las “partidas que reçiuió Juan Baptista Morell por quenta de la obra de los estucos”¹⁴. Según este documento, se cumplió al día siguiente de la escritura, 12 de marzo, con la primera paga anticipada de 2.200 reales (= 200 ducados). Pero la segunda cantidad, en quince pagos, no se llegó a alcanzar en los cinco meses estipulados en el contrato¹⁵. Y hasta el 27 de noviembre de 1667 sólo se le pagaron otros 614 reales. Esto unido al hecho de que en el transcurso de la obra se añadió otro grupo de niños “Juntto al altar mayor”, cuyo precio ascendió a 2.062 reales, terminó por colocar la deuda en 8.498 reales que el escultor recordaría como pendiente en su testamento. A obra concluida, un largo documento de balance sobre la obra contratada y sus ampliaciones, con sus correspondientes importes parciales y totales, así como los pagos hechos y sus fechas, resume todo el proceso del trabajo de Morelli¹⁶.

Tras la muerte del escultor en julio de 1669, una de las razones que contribuirían al aplazamiento de los pagos de esta deuda fue el hecho de que los tres hijos herederos de Morelli fueran menores de edad y necesitaran un tutor, cargo que, tras los correspondientes trámites recayó en el pintor Andrés Smitd¹⁷, amigo personal de Morelli, que actuó casi como un padre con los menores. Pero de ninguna manera justifica que se tardara siete años en volver a cobrar 2.000 reales¹⁸ y otros tres más para cobrar los 6.498 reales con los que se liquidaba la deuda¹⁹, cuando alguno de los hijos del escultor ya había muerto.

Si los aspectos contractuales de la obra de Morelli están claros, no lo están tanto los relativos al carácter de la decoración, su ubicación, incluso su iconografía, y las razones de su destrucción en poco más de treinta años.

Creo que para entender lo que se expresa en el contrato hay que tener presente la sección transversal de la igle-

sia del hermano jesuita Pedro Sánchez, conservada en los Uffizi²⁰, en la cual se observa un alzado de muros con pilastras pareadas, que encuadran hornacinas para esculturas en los entrepaños estrechos, y una doble arquería para altares y tribunas en los entrepaños mayores. El arquitrabe presenta un friso decorado con ménsulas a eje con los capiteles de las pilastras y campos en alternancia de anchura proporcionada a los entrepaños con decoraciones de guirnaldas y querubes. Sobre la cornisa se aprecia un plinto sobre el que descansan los nervios doblados de la cúpula, entre los cuales se abren unos óculos y cuyas piementerías muestran recuadros con ornamentación geométrica, vegetal y figurativa. La comparación de este dibujo con el contrato de obra suscrito por Francisco de Seseña²¹ y con la tasación de la obra terminada²² no aclara si se respetó o no el proyecto. Alusiones documentales muy leves e inconcretas parecen inclinarse del lado de la traza del hermano Sánchez, pero no de un modo completo: quizá se hicieron las pilastras y las hornacinas y tribunas anchas, pero no las hornacinas estrechas; y es evidente que la cúpula adquirió mayor altura, con ventanas rectangulares más grandes y sin articulación de nervaduras, ni más molduras que las que hubo en los cercos de las ventanas, en los ocho arcos y en el presbiterio. Esta sencillez se revelaría pronto más útil para los estudios de decoración de Angelo Michele Colonna (c. 1660-1662) y para las pinturas de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda (1662-1666).

En el contrato de obra de Morelli, que es el documento básico, se habla en la primera condición de una decoración “de escultura”, para los siete espacios de la cornisa en que estaba dividida “la zircunferenzia del obalo entre pilastra y pilastra por el friso”, decorando cada espacio con “vna tarjetta, dos niños y dos festones, y lo demás que se be en el modelo elejido”. Según la tercera condición, el escultor debía trabar “el relieue de dicha escultura” con grapas de hierro bien ancladas a la pared, entrando en ella una tercia (unos 25 centímetros) y equidando entre sí no más de media vara (unos 42 centímetros), evitando con ello el “riesgo de despegarse de la pared”. El documento emplea indistintamente los términos arquitectónicos cornisa y friso, y los términos técnicos escultura y relieve. En el primer binomio, tomando la parte por el todo, cornisa parece ser un sinónimo de entablamento, mientras que friso tiene su verdadero sentido de franja entre el arquitrabe y la cornisa. En el segundo, escultura no alude a un valor tridimensional y exento en el espacio, sino a un relieve con volumen, incluso a un altorrelieve, como parece explicitarse en la expresión “el relieue de dicha escultura”. Por tanto, creo que el trabajo de Morelli consistió en realizar unos relieves de estuco en los tramos anchos del friso sobre las tribunas, siguiendo quizá la pauta del proyecto de Pedro Sánchez, con la representación de la cartela con dos niños y unos



Fig. 1. "La religión y la magnificencia". Roma. San Ignacio (según Algardi).

festones, que en otros apuntes documentales se dicen "dos cortinas". La exigencia de anclarlos bien, tanto en profundidad como en anchura, parece indicar un proyecto decorativo de fuerte relieve, que facilitase su contemplación desde el suelo. No se puede pensar en otro tipo de decoración, como por ejemplo la de esculturas tridimensionales apoyadas en la cornisa que remata el entablamento, porque los siete espacios del adorno coincidirían con los ejes de las ventanas, eliminando luminosidad, aunque ganando teatralidad; o la de estos mismos grupos antepuestos a los arranques de la cúpula, porque en tal caso se habrían necesitado desde el comienzo del proyecto ocho grupos, en vez de siete, a fin de conservar la simetría, dado que los nervios no coinciden con los ejes del óvalo.

Algo diferente parece la obra aumentada de otros dos niños junto al altar mayor. El coste de 2.062 reales es inferior en unos 400 reales al de cada uno de los relieves del contrato. Hay que tener en cuenta que en este tramo de la iglesia el retablo desbordaba la hornacina central, extendiéndose lateralmente y verticalmente hasta el arquivado con una estructura de columnas y estípites rematada con un Ecce Homo en una hornacina y los escudos de Portugal, que al final del proceso de la independencia del reino

(de hecho en 1640, de derecho en 1668) no parecerían la decoración más conveniente.

Desde mi punto de vista las decoraciones de Morelli se situaban, y quizá se extendían, en forma de relieve de estuco en los frisos sobre las tribunas. Su temática era puramente decorativa y nunca se alude a iconografías religiosas o políticas, como las que contienen las parejas de niños que Colonna introdujo en sus estudios para la pintura de la cúpula, con escudos de Portugal o con historias de San Antonio²³. La somera descripción que se hace de la obra recuerda por su temática y disposición los frisos del transepto de S. Ignazio de Roma, para los cuales Algardi proporcionó los modelos, recompensados en 1650, pero cuya definitiva ejecución es considerada por Montagu dentro de un estilo muy similar al de las escasas obras conocidas de Morelli, especialmente las formas de los propios ángeles niños por sus particulares rizos agudos en el cabello y los carrillos hinchados (figs. 1-3)²⁴. La serie de obras iniciadas en noviembre de 1698 bajo el patrocinio de la reina D.^a María Ana de Neoburgo sacrificaron estas decoraciones por obra de las exigencias del concepto pictórico de Lucas Jordán. La albañilería realizada por Felipe Sánchez en función de la pintura de Jordán redujo el entablamento a una simple cornisa arquitectónica, resal-

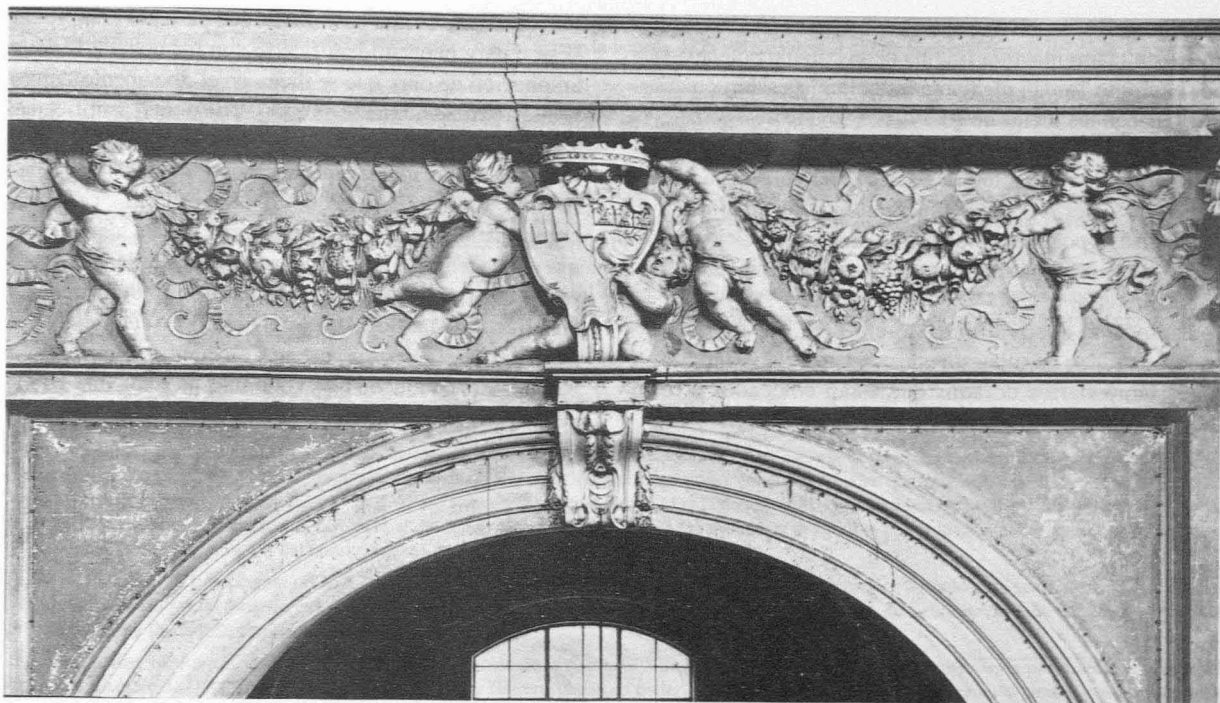


Fig. 2. "Friso de Putti". Roma. San Ignacio (según Algardi).

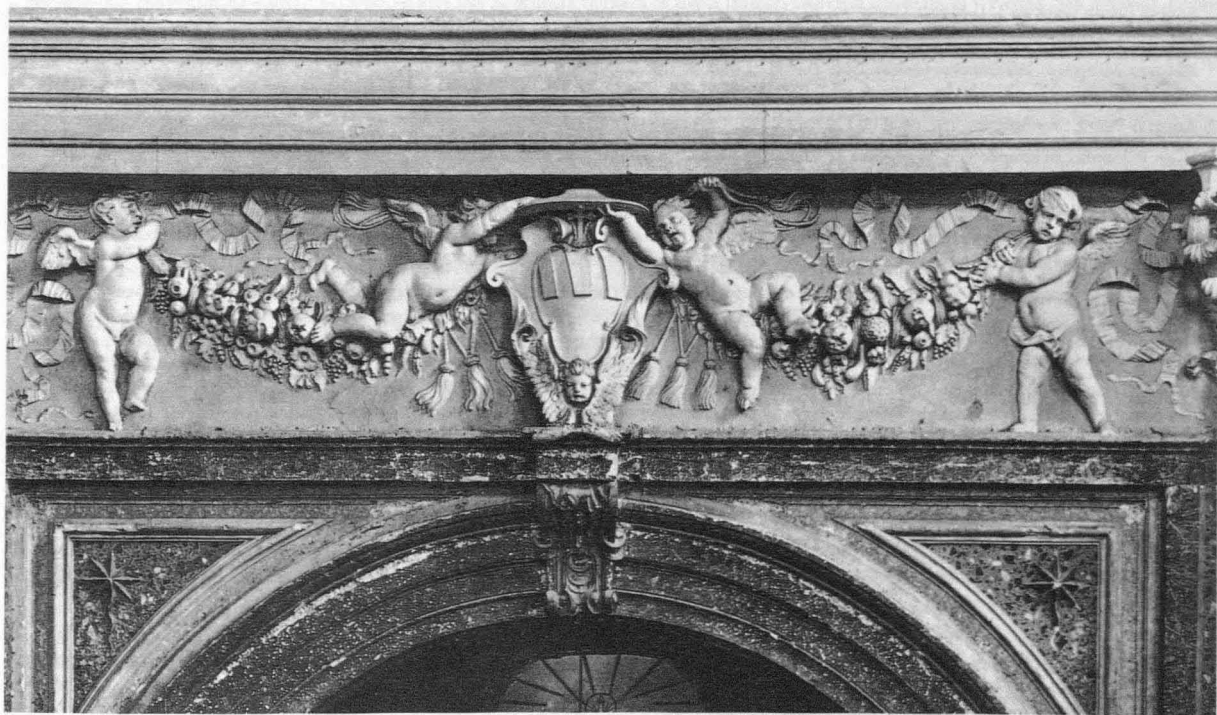


Fig. 3. "Friso de Putti". Roma. San Ignacio (según Algardi).

tada mediante la pintura, una simple línea visual para el apoyo de la arquitectura fingida de la cúpula, potenciada por el propio Jordán mediante las columnas salomónicas que rehacen las rectas de Rizi²⁵, con lo que desaparecieron los relieves. Lo más curioso del caso es que, otorgándoles como les otorgamos a estas decoraciones una gran importancia por ser obra de un escultor italiano, afincado en Madrid, y por haber sido seguramente un reflejo de la estética del pleno barroco romano, no dejaron ninguna huella literaria.

De todo lo que realizara Morelli creo que no queda nada, aunque se ha supuesto que puedan ser suyos los dos niños lampadarios dorados que están colocados a los lados del presbiterio, junto a las puertas de las sacristías²⁶.

Pero esto sólo es una posibilidad que pasa por comprobar si se trata y pueden identificarse con los dos niños de la ampliación de obra que se dicen en el documento “junto al altar. Verdaderamente, la escasez de obras identificadas y conservadas de Morelli hace difícil su estudio. En contra de tal atribución hay que decir que son tallas en madera —no estucos, que es lo que contrata Morelli—, con policromía en las bandas de tela y encarnadura en los cuerpos, que subyacen bajo la capa de purpurina dorada. Desde mi punto de vista se parecen poco al *San Juan Bautista niño* en terracota (Madrid, Museo del Prado)²⁷ o al relieve de la *Expulsión del Paraíso* de San Giovanni in Laterano de Roma²⁸ siendo mucho más voluminosos y con una estética más propia del siglo XVIII.

NOTAS

- ¹ Fue publicada por ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos*, Madrid, 1870, p. 216. De más fácil localización en la *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, vol II, p. 384, documento n.º 198.
- ² Antonio ACISCLO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y la Escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947. pp. 926-928.
- ³ Mercedes AGULLÓ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Juan Bautista Morelli”, en *Archivo Español de Arte*, 1976, n.º 194, pp. 109-120. Una reseña sobre su obra puede verse en J. J. Martín González, *El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991, pp. 219-220 y 241.
- ⁴ JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven - London, Yale University Press, 1985, I, pp. 111-112, 219, 254, 265, fig. 257; II, pp. 344-345 y fig. 118.
- ⁵ AGULLÓ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 111-112.
- ⁶ Ni en Palomino, ni tampoco en las páginas de Cosme de Médicis, cuyo viaje se desarrolló con las obras recién acabadas (Cfr. *El Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Edición y notas de Ángel Sánchez Rivero y Angela Marinetti de Sánchez Rivero. Madrid, s.a., p. 109).
- ⁷ De las cinco líneas que dedica María Pajarón Sotomayor a la presencia de Morelli en San Antonio de los Portugueses se infiere que conoció alguno de los documentos que siguen, aunque las deducciones que hace a partir de ellos son totalmente erróneas, tanto en la fecha, como en el carácter y la ubicación de las decoraciones (Cfr. *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977, p. 28).
- ⁸ Archivo de la Santa, Pontificia, Real Hermandad del Refugio y Piedad (ASPRH). San Antonio. Legajo 517, libro 2 (1656), sin foliar.
- ⁹ *Ibidem*, acuerdo del 24 de octubre de 1666.
- ¹⁰ *Ibidem*, Mesa (junta) del último domingo de diciembre de 1667.
- ¹¹ *Ibidem*, Mesa del 8 de enero de 1668. Va acompañada de un documento sin fecha del mayordomo D. Enrique Alcanforado con la relación de limosnas de nobles y caballeros, muchos de apellido portugués, que asciende a 5.528 reales y medio; y de pagos hechos por valor de 8.031 reales, entre los cuales están uno de 2.000 reales “a los pintores” y otro de 100 “a Pedro Cuerdo, a cuenta”, resultando una deuda de 2.502 reales y medio. El pago a los pintores debe relacionarse con el nuevo dorado del retablo mayor, que Francisco Rizi y Juan Carreño contrataron con Pedro de Caravantes, según se desprende de un recibo de 2.000 reales del 9 de marzo de 1668, firmado por Carreño “a cuenta de la obra de lo dorado del retablo de la yglesia del Hospital” (*Ibidem*, Legajo 550, 2).
- ¹² ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550. La escritura se firmó ante Pedro Merino.
- ¹³ Anotación al final de la escritura de contrato.
- ¹⁴ ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550.
- ¹⁵ Por si sirviera para localizar la presencia de Morelli en Madrid las quince pagas de 1666 se efectuaron los días 22 de mayo (1.000 rs), 19, 20 y 29 de junio (400 rs. en cada paga), el 3 de julio (400 rs), el 18 de julio (800 rs.), el 23 de julio (400 rs); los días 3, 7, 14, 21 y 28 de agosto (400 rs. en cada paga); los días 4 y 11 de septiembre (400 rs. en cada uno) y el día 20 de septiembre (1.200 rs.). El 27 de noviembre de 1667 se le dieron 614 reales. (ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550).
- ¹⁶ El documento de resumen de pagos dice:
“Juan Baptista Moreli, Maestro escultor. Quenta de lo que ha de hauer y se le paga por las obras que de su exercicio a echo para el dicho ospital. Yglesia del ospital Real de San Antonio de Padua desta Corte.
Niños de las cornisas.

Por escritura que en 11 de margo de 1676 (sic) ante Pedro Merino scribano otorgó el dicho Juan Bautista Morelli se obligó a adornar de escultura los siete espacios de la cornisa de dicho templo sobre que se mueue la bóveda de la yglessia que se diuide la circunferencia del obalo entre pilastra y pilastra por el friso cada uno de los espacios con una tarjeta, dos niños y dos cortinas. Todo por precio de mil quinientos y cinquenta ducados de vellón, que azen 17.050 reales.

Yt a de hauer por otros dos niños que añadió junto el altar mayor, que no entró en dicho ajuste 2.062 reales.

Monta todo lo que huuo de hauer diez y nueue mil ciento y doze reales. 19.112.

Como se le pagan

Por certificación de D. Andrés de los Ríos, thesorero de dicho ospital, que está al pie de la escritura original aquí denttro, con una memoria del mayordomo en que dize por menor las partidas de que se compone dicha cuenta(?), desde 11 de marzo de 1666 asta 27 de noviembre de 1667 le pagó a cuenta de dicha obra diez mil seiscientos y catorze reales. 10.614

Por libramiento de 21 de octubre de 1677, firmado del Señor D. Antonio de Monsalve, de los Consejos Reales de Castilla y del de Hazienda, y prottor de dicho ospital. Mandó pagara cuenta de lo que se le quedó deviando al dicho Juan Bautista Moreli, a Andrés Esmite, pinttor, como tutor de los menores hijos del dicho maestro difunto, dos mil reales en D. Diego Fernández Serrano, receptor del dicho ospital, en el dinero que huuo entrado y entrare en su poder tocante a la iglesia (?). 2.000.

Por otra del dicho señor del 3 de enero de 1680 se libraron al dicho tutor en el dicho D. Diego Fernández Serrano 6.498 reales. 19.112".

(ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550).

¹⁷ La curaduría de Andrés Smitd, conocida a través del texto de Agulló y Pérez Sánchez (*op. cit.*, pp.111-112) se encuentra también agregada a los papeles de San Antonio de los Portugueses como documento justificativo para poder cobrar las deudas que correspondían a los hijos de Morelli (ASPRH del Refugio y Piedad. Legajo 550). Se inician con la petición de D.^a Magdalena Morelli, la primogénita, mayor de 12 y menor de 17 años, y concluyen con el nombramiento de Smitd el día 30 de septiembre de 1669, a consecuencia del cual el pintor tuvo que dar fianzas el 28 de octubre de 1670. La confirmación del nombramiento lleva fecha del 13 de noviembre de 1670.

¹⁸ Véase la nota 13. 21 de octubre de 1677. Orden de pago de D. Antonio de Monsalve a D. Diego Fernández Serrano para que libre a Andrés Smitd, curador de los hijos de Morelli, 2.000 reales a cuenta de los 8.498 reales que se le adeudaban. El recibo de Smitd lleva fecha del día 27. (ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 550, n.º 2).

¹⁹ Véase la nota 13. Aunque en ella se habla de la liquidación de la cuenta el 3 de enero de 1680, otros documentos reflejan una realidad distinta. El 4 de noviembre de 1683 Andrés Smitd y su mujer María Herranz daban un poder a D. Diego Tabali, maestro de cámara del nuncio cardenal Mellini, para vender todos sus bienes, de los que había una memoria tasada, y cobrarlos, así como para cobrar deudas, salvo las relacionadas con la hacienda que tenían en Loeches. Entre las deudas a cobrar estaban las de Morelli. Sin duda el documento se relaciona con la orden de pago de Don Andrés de Monsalve del día 10 de octubre (sic, ¿será de noviembre?) del mismo año, dirigida a D. Diego Fernández Serrano, para pagar a Smitd los 6.498 reales que restaban de los 19.112 "que el dicho Morelli maestro escultor hubo de hauer por diferentes obras que de su ejercicio hizo en la yglesia de dicho hospital, en que está ynclusa la de los niños vazados que están sobre los pilares de la fábrica y pintura de dicha yglessia". Al final del documento, firmado el 3 de enero de 1680, se dice que la primera libranza se había perdido (ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 548, n.º 2).

²⁰ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra di disegni spagnoli*. Introduzione e catalogo di Alfonso E. Pérez Sánchez. Florencia, 1972, pp. 48-49, cat. n.º 34, fig. 29.

²¹ ASPRH del Refugio y Piedad. San Antonio. Legajo 546, n.º 1. En Madrid, 16 de julio de 1624, ante Antonio Núñez.

²² *Ibidem*. En Madrid, 9 de mayo de 1631. Tasación de la obra de Francisco de Seseña por los maestros de obras Pedro de la Peña, nombrado por la Hermandad de San Antonio, Bernardo García, nombrado por Seseña, y Cristóbal de Aguilera, en caso de discordia. La tasación advierte que los maestros tenían a la vista dos escrituras, primera y segunda, y una cédula de D. Luis de Sosa, administrador de San Antonio, fechada el 12 de enero de 1630, en la que se ordenaban innovaciones en la obra y que se hiciesen algunas cosas fuera de la obligación del maestro "y diferentes de la ttraca con que se concertó la dicha obra"

Al llegar a la cúpula: "midieron la bobeda principal del templo por la parte concaba, con todo lo que le tocó de lunetas y rrecinchos y faxas"; luego midieron las comigas del templo, alquitrabe y friso de la parte interior"; sigue la medición de 730 pies de impostas y "canbas de yesería, con dinteles de la guarnigion de las bentanas del dentro del templo, con el rrelibe que tienen". En relación con el dibujo de Pedro Sánchez la obra incluía, como el proyecto, cuatro buhardillas en la armadura. En una segunda tasación aparece la bóveda del cabecero guarnecida de conpartimientos de faxas dobladas, como oy está" y los "alquitrabes de moldura en los ocho arcos liniarés".

²³ Enriqueta HARDS, "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", en *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, pp. 101-105. Especialmente los "proyectos" I y II.

²⁴ MONTAGU, *op. cit.*, 1985, I, p. 112, fig. 123; II pp. 456-457, figs. 109-111.

²⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1112.

²⁶ PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, 1977, p. 28

²⁷ AGULLÓ y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1976, figs. 1 y 2.

²⁸ MONTAGU, *op. cit.*, 1985, II, fig 118.

Los triunfos andaluces: un singular de la escultura barroca española

Raquel Novero Plaza

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

El presente artículo se centra en el estudio sistemático de los Triunfos como obras singulares de la escultura andaluza en el barroco español. Sin embargo, estos monumentos no son exclusivos de España sino que podemos encontrar diversos ejemplos en Nápoles, Viena y Munich. Los Triunfos se advocaban principalmente a la Inmaculada Concepción, a San Rafael o al santo al que se tiene devoción en la ciudad.

ABSTRACT

This article is a systematic study on the "Triunfos" as peculiar works of art in the Andalusian sculpture throughout the barroque period. However, these monuments are not exclusive of Spain, but we can find several examples in Naples, Viena or Munich. The "Triunfos" are mainly advocated to the Immaculate Conception, to Saint Raphael or to the Saint devoted in each city.

I. INTRODUCCIÓN

Los Triunfos son obras singulares dentro del panorama artístico de la escultura española barroca. Los estudios publicados acerca de estos monumentos son bastante escasos, y todos analizan los triunfos como fenómeno individual y localista. Este trabajo pretende mostrar un estudio sistemático de todos ellos como obra de conjunto.

El origen de los Triunfos se puede poner en relación con la reforma urbanística llevada a cabo por Sixto V en Roma a fines del siglo XVI. Esta reforma consiste en la remodelación y creación de nuevas plazas en cuyos centros El Papa manda colocar obeliscos antiguos, sacralizando de esta manera la ciudad, al ser coronadas estas obras antiguas con cruces que son el símbolo de la redención humana¹.

Siguiendo con la idea de sacralización del espacio urbano, Sixto V va a convertir las columnas de Trajano

y de Marco Aurelio que son obras paganas de la Antigüedad, en monumentos religiosos al servicio de la iglesia coronándoles con las imágenes de San Pedro y San Pablo respectivamente. En la Roma Antigua estas columnas fueron monumentos civiles que se levantaron para mostrar públicamente la imagen del Emperador que era el máximo dirigente del Imperio, actuando además como medio propagandístico ante la población romana de la que él era el supremo representante.

El esquema de la columna triunfal se muestra como claro antecedente de los Triunfos. Ambos se estructuran en un podio o basamento inferior que sirve de apoyo a la columna sobre la que se coloca la imagen del santo, en la Antigüedad sería la imagen del Emperador. Esta afirmación aparece ya indicada en el texto del contemporáneo Ginés Carrillo Cerón que dice "a imitación de las agujas de los emperadores y encima el bulto de Nuestra Señora"², y así es probable que los diseñadores tuvieran

como inspiración el precedente romano. Algunos historiadores han indicado que el precedente más cercano lo encontramos en las columnas de la Alameda sevillana, pero éstas son todavía monumentos paganos, son dos columnas romanas antiguas sobre las que se colocan la imagen de Hércules y Julio César. Ambas están aún muy distantes de la dimensión devocional con la que son levantados los triunfos³.

La reforma urbanística de Sixto V pronto adquiere fama e importancia extendiéndose por toda Europa. En las plazas de Nápoles se levantan triunfos con forma tronco-piramidal que recuerdan los obeliscos de las plazas de Roma. Reciben el nombre de *Guglia* que significa aguja, estableciéndose un símil entre la forma estas obras y la aguja de la costura. Son obras tempranas, realizadas a mediados del siglo XVII. Sus advocaciones son varias: *Guglia* de San Genaro (1637-60), de San Gaetano (1657-70), de San Domenico (1658-59, 1664-66) y la dedicada a la Inmaculada Concepción (1745-58)⁴.

En Viena, el Emperador Leopoldo I mandó erigir dos columnas: la primera en honor a la Virgen María como mujer apocalíptica (1667), situado en la plaza de "Am Hof". La segunda es la famosa Columna de la Peste (1687) de Fischer Von Erlach que se construyó con motivo de las numerosas víctimas que se había cobrado la peste en la ciudad. Su profusa decoración, su complicado programa iconográfico y la forma piramidal en sentido ascensional que presenta, nos remite al triunfo ecijano de la Virgen del Valle⁵.

Andalucía es la única región española donde se construyen Triunfos, posiblemente por ese espíritu religioso andaluz tan arraigado en el barroco. Los Triunfos andaluces no sólo se ven influenciados por las columnas romanas también por el fervoroso culto popular que surge a comienzos del siglo XVII hacia la Inmaculada Concepción, a la que se quiere convertir en patrona de España.

La elaboración del dogma ha sido lenta y laboriosa, debido a que esta creencia no tiene ningún fundamento en las Sagradas Escrituras. La Iglesia se encuentra dividida en dos grupos de ideas diferentes, por un lado Jesuitas y Franciscanos que consideran que la Virgen María fue concebida sin pecado original desde el primer instante de su concepción, en oposición a ellos, los dominicos que sostenían que fue concebida en pecado original, pero santificada en el vientre de su madre y, nacida en plenitud de gracia⁶. La doctrina primitiva de la Iglesia sostuvo siempre que la Virgen María fue concebida en pecado original y luego fue purificada en el seno materno.

Después del reinado de los Reyes Católicos, los diferentes reyes que se suceden en la corona van a procurar conseguir la aprobación por parte del Papado para legalizar el culto a la Inmaculada pero no será hasta media-



Fig. 1. Columna trajana con San Pedro. Roma.

dos del siglo XVIII, concretamente 1760, con Carlos III cuando se le declare Patrona de España, y en 1767 consiguió que Clemente XIII concediese una fiesta propia para España el día 8 de diciembre. La definición del dogma se consigue con Pío IX en 1854 en la bula *Ineffabilis*⁷.

Granada es una de las ciudades españolas que sobresale en lo que respecta al ya mencionado conflicto mariano, debido a la aparición en 1595 de los llamados Libros Plúmbeos hallados en el Sacromonte granadino. Se denominan de esta manera porque eran planchas rectangulares y circulares grabadas sobre plomo⁸. Estos libros hacen referencia a las vidas y martirios de S. Cecilio, S. Tesifón, Santiago y a la imagen de la Virgen María concebida sin pecado original. Este es un hecho importante y sobre todo, es un punto a favor para todos aquellos que defendían el dogma de la Inmaculada Concepción porque fueron considerados desde su aparición textos antiguos, y aunque posteriormente se demostró su falsedad sirvieron para que la ciudad de Granada se volcara por completo en la defensa de esta imagen, cuyo representante más significativo sería su arzobispo



Fig. 2. Aguja de San Jenaro. Nápoles.

D. Pedro de Castro que se convirtió desde el primer momento en defensor a ultranza de todo lo descubierto, consagrando su vida a ello.

■ Será en este momento cuando las Universidades que eran consideradas en España instituciones muy influyentes e importantes porque era donde se pensaba que estaba la cultura, dan su voto a favor de la Inmaculada Concepción, y hay que considerar este hecho un apoyo muy importante para la afirmación del dogma. La Universidad granadina firmará un documento en favor de esta imagen en 1617. Un año más tarde, en 1618, será la ciudad de Granada la que decida rendir homenaje a la que consideran ya su patrona con una gran fiesta en la que hay todo tipo de celebraciones: corridas de toros, juegos de cañas, procesiones a la Virgen,...⁹. Las diversas festividades que se suceden en la ciudad nos muestran una ciudad devota, defensora de sus propias creencias.

■ La aparición de los Libros Plúmbeos provocaron una mayor devoción dentro de la población granadina dando lugar a una gran producción de obras artísticas que nos muestran a la Inmaculada Concepción en todo su

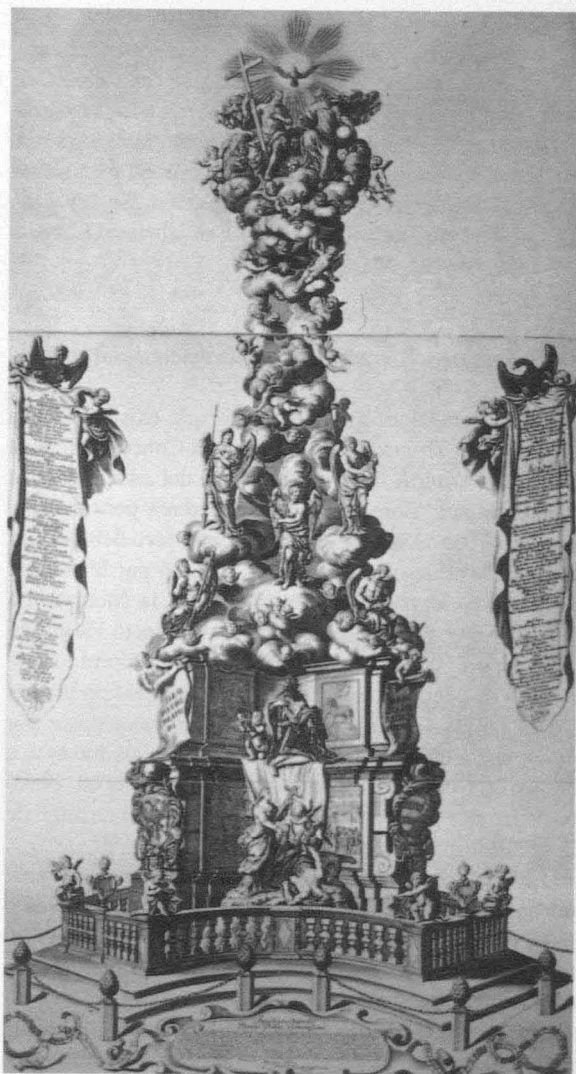


Fig. 3. J. B. Fischer von Erlach: Monumento de la Santísima Trinidad. Viena (grabado del siglo XVIII).

esplendor, y triunfando ante la idea de aquellos que no apoyaban su culto en España. Surgen numerosas imágenes de artífices importantes como son las de Alonso de Mena, Alonso Cano, José de Mora, etc., y dentro de este ambiente de producción que exalta esta imagen en retablos, y pinturas surge en esta ciudad el primer triunfo del que tenemos documentado su existencia, se trata del Triunfo de la Inmaculada Concepción de Granada realizado por Alonso de Mena en torno a 1626-1631. La construcción del monumento se debe al entusiasmo mariano que vive la ciudad de Granada a comienzos del siglo XVII, como lo testimonian los sucesos de 1628 recogidos en un texto por el contemporáneo Henríquez de Jorquera¹⁰.

II. LOS TRIUNFOS ANDALUCES

Los Triunfos nacen en la Andalucía del siglo XVII como exponente de ese espíritu tan arraigado del barroco español, y fueron elemento perfecto de la iglesia, junto con los retablos callejeros y las cruces, para sacralizar y ornamentar un espacio colectivo. Se levantan Triunfos en casi todas las regiones andaluzas: Granada, Córdoba, Sevilla, Málaga y Cádiz.

1. Triunfo de la Inmaculada Concepción de Granada.

El primer Triunfo documentado que existe es el ya mencionado Triunfo de la Inmaculada Concepción de la plaza del Triunfo de Granada, obra del escultor de la citada ciudad Alonso de Mena. Se tenía pensado que este triunfo se alzase en el Sacromonte, pero debido a las dificultades que ofrecía el lugar, se optó por levantarlo en el llamado por entonces campo de la Merced. La traza del monumento se encargó al arquitecto Francisco de Potes en 1626, y los modelos para la escultura los dio Alonso de Mena, quien finalmente se quedó con la obra finalizándola en 1631. El precio que le iban a pagar por ello era tan bajo, que tuvo que suspender los trabajos y exigir una cantidad mayor, lo que provocó un pleito entre las dos partes interesadas retrasando el término de la obra¹¹.

El Triunfo responde al esquema de columna romana: un basamento con inscripción, columna con relieves o lisa, y sobre ella la imagen de la Virgen. Posee elementos nuevos como las urnas agallonadas con incrustaciones de piedras.

En la parte superior rematando la columna, la figura más importante, la Inmaculada Concepción, debajo en forma de peana, cabezas de querubines entre nubes y la luna creciente. Sentados en las esquinas de la urna superior, cuatro ángeles músicos que portan una cartela en la que se lee "Es María". Es la imagen de la Virgen como triunfo sobre el pecado¹².

La exaltación de la madre de Cristo se prolonga a lo largo del fuste de la columna que está decorado con una serie de treinta y dos relieves que representan los símbolos litánicos enmarcados en medallones ovales. En la zona del pedestal donde se sustenta la columna aparecen cuatro ángeles que luchan contra los demonios, en su cartela se puede leer "MARÍA SIN PECADO ORIGINAL". Es el triunfo de la virtud sobre el pecado. Detrás de ellos, sobre el pedestal cuatro imágenes que representan a San Tesifón (en la derecha), Santiago (detrás), San Cecilio (a la izquierda) y el escudo de armas de Granada en la parte delantera como ostentación del poder político de la ciudad. Debajo de la urna otro pedestal con inscripciones. La frontal alusiva a la

Virgen, es la única que se conserva. Las otras tres, referidas a los santos efigiados inspirados en los libros plúmbeos fueron borradas al considerarse éstos falsos¹³. La inscripción que se conserva defiende el juramento que la ciudad había hecho al dogma de la Inmaculada, dice así:

*"A Sancta María Madre de Jesús, Verbo encarnado de Dios, siempre Virgen, bendita, pura, libre de pecado de todas las maneras, que amparada de Dios para este efecto, con singular defensa, no tocó el original. El Ylustre Cabildo de la muy nombrada y gran Ciudad de Granada, en memoria y Fee desta Verdad, que jyntamente con el de la Sancta Iglesia, en su Mayor Catedral, a dos de Septiembre MDCXVIII años publica y solemnemente Juró y profesó y porque Dios diese svcesión al Rey Nuestro Señor Don Felipe III mandó poner esta Imagen y trono siendo Mayordomo del Sereníssimo Señor Infante Cardenal Don Fernando y habiendo conseguido el voto con feliz conocimiento del Príncipe Don Baltasar Carlos, Nvuestro Señor. Se acabó, dedica y consagra siendo Corregidor Don Juan Ramírez Freila de Arellano y Comisario D. Fernando Dávila, su Veinticuatro y Capitán de Arcabuceros, 1634."*¹⁴

El triunfo de Granada es interesante también porque actúa como relicario, las imágenes encierran reliquias. En el caso de la Virgen se trata de un "lignum crucis" fue regalo del cardenal Baronio a los jesuitas, que lo cedieron para el monumento. En el caso de los santos serían huesos encontrados en las cavernas del Sacromonte. Estas reliquias se encerraban en un pequeño hueco existente en el pecho de las figuras cerrado con un reborde metálico, que nos indica que allí había una reliquia, pero no sólo eso es testimonio de la existencia de éstas en el monumento, también las inscripciones que aparecen sobre las cabezas de los santos y que a simple no son perceptibles y dicen así: "S CTESIPHON Y SVS RELIQVIAS" (en la de San Tesifón) y "S CECILIO Y SVS RELIQVIAS", en la otra. Actualmente se han perdido estas reliquias, sólo quedan los huecos¹⁵.

Este monumento causó admiración entre los contemporáneos de su época¹⁶, sorprendía el variado colorido que el escultor dio a la obra: según descripción de Bermúdez de Pedraza "sobre la columna un capitel de mármol negro, y labor corintia, revestido de follajes esmaltes de oro, y sobre él nubes azules y ángeles de alabastro..."¹⁷

Los triunfos fueron puntos importantes para el desarrollo urbanístico de las ciudades y la creación de nuevas plazas durante el barroco. La Plaza del Triunfo de Granada antes de la construcción del monumento era una zona próxima al Hospital Real en forma de gran explanada en terraplén con cantos y arenas. Se levanta el



Fig. 4. *Triunfo de la Inmaculada. Granada.*

triunfo en honor a la Santísima Inmaculada Concepción y, a partir de este momento se urbaniza el espacio creándose una gran plaza.

2. *Fuente Nueva y del Ejido o del Triunfo en Baeza*

A imitación del monumento granadino se levantó en 1663 la llamada actualmente fuente Nueva del Ejido o del Triunfo, en Baeza. En origen fue un triunfo dedicado a la Inmaculada Concepción que era una imitación a escala menor del levantado en Granada. En el siglo XVIII fue convertido en fuente, así en la actualidad conservamos un triunfo en forma de fuente¹⁸

3. *Triunfo de la Inmaculada Concepción de Antequera*

En la provincia malagueña de Antequera existe un Triunfo dedicado a la Inmaculada Concepción que al igual que el citado anteriormente está inspirado directa-

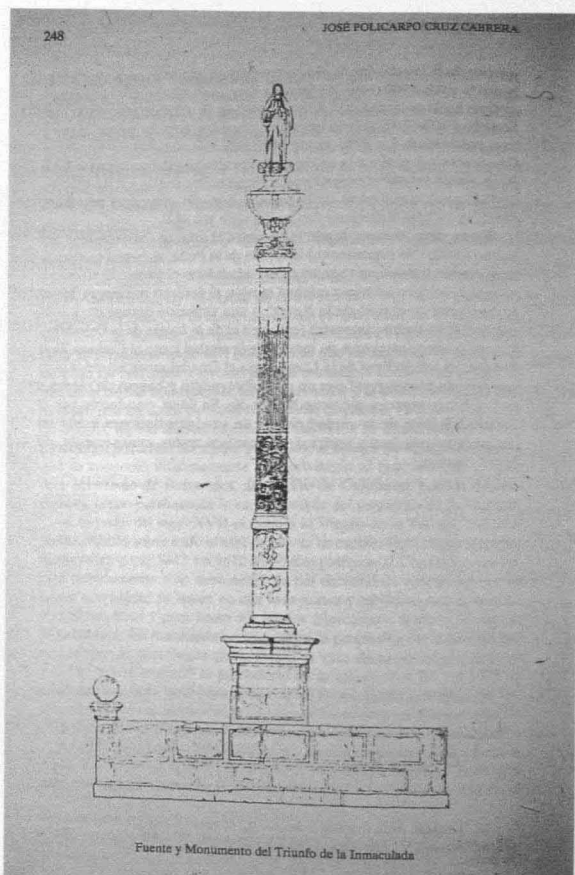


Fig. 5. *Fuente Nueva y del Ejido o Triunfo de la Inmaculada. Baeza.*

mente del granadino. Está formado por un base con molduras cóncavas y convexas con un alto pedestal sobre el que se levanta una esbelta columna de jaspe acanalada. En la parte superior una especie de escocia sosteniendo la imagen de la Inmaculada sobre vaporosas nubes y querubines.

El monumento se erigió entre 1699 y 1705 en lo que eran las afueras de la ciudad, junto al convento de los capuchinos¹⁹.

4. *Triunfos cordobeses: San Rafael*

La ciudad más importante en lo que se refiere al número de triunfos es Córdoba, con la particularidad de que todos ellos están dedicados al arcángel San Gabriel, al que se considera patrón de la ciudad desde el 7 de Mayo de 1578 según la aparición que hizo este arcángel al Padre Andrés de Roelas, al que dio juramento "Yo te juro por Jesucristo crucificado que soy Rafael ángel al que Dios tiene por custodio y guarda de esta ciudad"²⁰. Ramírez

de Arellano afirma que el culto al arcángel no se desarrolla hasta después del terremoto de 1755, se basa para ello en la idea de la carencia en los registros cordobeses del nombre del santo aplicado a los niños cuando son bautizados²¹.

El más importante de todos los triunfos levantados en la ciudad por su amplio programa iconográfico es *Monumento a San Rafael* situado en la esquina suroeste de la mezquita-catedral, junto al puente romano. La erección del monumento se debe al obispo Martín Barcia que ocupó la diócesis entre 1756 y 1771. Su construcción fue lenta, en 1736 el cabildo solicitó a Roma un proyecto de un triunfo para San Rafael. Éste no gustó posiblemente porque no correspondía a la tipología común de triunfo, ya que había sido concebido como una gran montaña con multitud de riscos, trofeos militares y moros vencidos, coronando el monumento San Rafael sobre una gran cascada de agua. Esta última idea también pudo servir para desestimar el proyecto romano porque la ciudad cordobesa en este momento sufría una considerable sequía, por lo que no podía malgastar el agua colocando una cascada en un monumento. Fue aceptado en 1738 el segundo proyecto obra de Domingo Egroijs y Simón Martínez, finalmente replanteado por Miguel Verdiguier, quién lo construyó siguiendo las teorías iconográficas aprendidas en Roma cuando estuvo allí como alumno. En su estancia en la ciudad italiana debió estudiar numerosos edificios y monumentos, además de la figura de Bernini. Como ha señalado el profesor Ceballos en diversos estudios, el Triunfo de San Rafael de Córdoba es un claro testimonio de influencia berniniana en España, si lo comparamos con la Fuente de los Cuatro Ríos de la Plaza Navona encontramos que en ambos se trata el tema de la gruta de forma similar²².

El lugar que se eligió fue en su día un hospital, levantado por el obispo Pascual. Después se convirtió en un cementerio que terminó arruinándose, por su proximidad a sitios tan importantes como la mezquita y el puente romano, los vecinos decidieron demoler las ruinas y levantar en su lugar un monumento, ya que este lugar fue considerado santo debido al hallazgo de huesos, que sugerían martirios y persecuciones, el descubrimiento de una cantera donde se encontró la columna que se utilizaría para dicho monumento, y por ser un lugar de numerosas reliquias²³.

Se elige este lugar y según el proyecto de Verdiguier se levanta un monumento de tipo columnario a imitación de los romanos²⁴. Se compone el monumento de un pedestal circular en forma de gruta, sobre el una columna con capitel corintio y en la parte superior la imagen del arcángel. El monumento presenta un complejo programa iconográfico y simbólico. El punto de partida es la base que está tomada como centro, sobre ella la montaña que se interpreta como centro del mundo, y sirve de nexo entre el nivel inferior y superior. En el monumento se repiten dos

ideas: el centro y lo ascensional. Aparece un león con un escudo que se considera como expresión de la ciudad; un caballo, por ser una tierra fértil en la cría de estos animales; una palmera; una pieza de artillería, en señal de la protección del santo hacia la ciudad; el sepulcro del obispo Pascual y una especie de monstruo marino²⁵.

La gruta aparece como cueva de Platón, expresión de un mundo contrario al de las ideas. En el lado derecho se encuentran el caballo como símbolo de premio y la palmera que hace referencia a la palma de triunfo. En el lado izquierdo, un sepulcro y un monstruo marino. En el sepulcro aparece una inscripción que dice que corresponde al obispo Pascual que vivió en el siglo XIII, y bajo su episcopado ocurrieron las primeras manifestaciones de protección de San Rafael. El monstruo marino sería la interpretación de la ballena de Jonás. Dos ideas contrarrestadas, por un lado la muerte y por otro la salvación. En la parte posterior una pieza de artillería relacionada con Santa Bárbara. En la clave del arco de la gruta hay un águila, que puede interpretarse como transmisor del culto de San Rafael. Reclinados sobre la cumbre la roca aparecen San Acisclo y Victoria, santos patronos de la ciudad y que portan sus atributos. Finalmente sobre la columna la imagen de San Rafael de pie, con lanza en la mano, como guardián que protege la ciudad²⁶.

Este monumento posee un fuerte impulso ascensional, además de presentarse ante nosotros como claro centro del mundo.

En el año 1736 siendo obispo D. Tomás Rato y Otoneilli, fue construido el triunfo que se encuentra en la *Plaza de la Compañía*, fue erigido con limosnas del padre Santiago de la Compañía de Jesús, que de este modo se quitaba de encima la enemistad que los cordobeses le tenían por haber negado en un sermón la veracidad de la aparición de San Rafael al Padre Roelas.

El arquitecto director fue Alfonso Pérez y el cantero Juan Jiménez que realizó la imagen de San Rafael que corona el triunfo. La imagen dorada estaba colocada sobre cuatro columnas de alabastro, sobre el pedestal, todo ello cercado por una verja de hierro a cuyos lados hay faroles²⁷. En las cuatro caras del pedestal aparecen inscripciones que hacen referencia al culto del santo y a la causa que motivó el levantamiento del mismo.

Inscripción del lado norte: "A Dios Optimo, Máximo. El Colegio de la Compañía de Jesús, con su propio favor y auxilio, levantó este monumento en el año 1736 al Santísimo Príncipe Rafael, jurado Custodio de Córdoba, Arcángel constituido en guarda de la Ciudad, Protomédico por cuya poderosa medicina Córdoba permanece, permaneció y permanecerá en lo sucesivo salva."

Inscripción del lado Oeste: "El Ángel Rafael juró la custodia de esta Ciudad al venerable sacerdote de las Roelas que estaba acostado en su lecho en el día siete de Mayo, al empezar ya la Feria en el año de 1578."



Fig. 6. Miguel Verdiguier: Triunfo de San Rafael. Plaza del Puente. Córdoba.

Inscripción del lado Sur: “Córdoba resguardada con el patrocinio de los Santos Fausto, Januario y de otros mártires compatriotas se encomienda a la fé de ellos y brilla recientemente libertada de públicas desgracias.”

Inscripción del lado Este: “La piedad del venerable Padre Maestro Juan de Santiago de la Compañía de Jesús en este su Colegio dedicado a Santa Catalina Virgen y mártir este monumento al Ángel Rafael Custodio de Córdoba.”²⁸

Otro Triunfo a San Rafael es el que se encuentra en la Plaza o patio público de entrada a la Cárcel, edificio donde estuvieron las mazmorras de la Inquisición y donde el Tribunal de la Fe dictaba sus sentencias. Responde a la tipología más sencilla de triunfo: pedestal, columna y la imagen de San Rafael. Fue construido en 1743 como aparece en la confusa inscripción de su pedestal.

En el Campo de San Antón dominando el ex-convento de frailes carmelitas Calzados y el edificio actual del matadero público, aparece otro triunfo. Todos los autores que mencionan este monumento lo fechan en 1747 pero las actas manuscritas del Ayuntamiento fijan la fecha de



Fig. 7. Triunfo de San Rafael. Córdoba (detalle).

1748. Es un triunfo sencillo formado por un pedestal del que arranca una alta columna de granito y sobre su capitel un arcángel de talla sencilla, dorado por Pedro Vázquez, hay quienes han afirmado que el monumento fue obra de un cantero llamado Estrella, pero según las cuentas del Ayuntamiento fue encargado al maestro de canteros, Juan Alcaide²⁹.

Fue colocado en este lugar por devoción de los vecinos, y se le daba el nombre de *Triunfo de la Puerta nueva* por hallarse frontero la lugar donde había existido una puerta de entrada a la ciudad, conocida con ese nombre.

En 1761 el Ayuntamiento dio licencia a la Señora Marquesa viuda de Santaella y Condesa de Hornachuelos para que construyese un triunfo en honor a San Rafael en la Plaza de Aguayo, pero será en 1763 cuando definitivamente se levante el monumento. Las fuentes contemporáneas nos dan referencias sobre éste diciéndonos que era un pedestal de jaspe azul que tenía cuatro escudos de la familia fundadora, uno en cada lado, una columna gruesa adornada con medallones donde aparecen representados cuerpos de mártires, entre los que destacan los de los san-

tos patrones de la ciudad, Acisclo, Victoria y Flora. Sobre la columna descansa la imagen del santo. Lo rodea una verja con faroles, que es muy típico en los monumentos cordobeses.

Su inscripción dice así: "*El Yllustrísimo Señor D. MARTÍN DE BARCIA, obispo de esta Ziudad, Conzedió 40 días de Indulgencia a todos los que Rezaran delante de esta Ymagen del San Rafael; por cada Padre Nuestro i Ave María i Gloria Patri. Y otros 40 días Rezando lo dicho ante los SS. M. Acisclo Victoria i Flora. Colocados en este Triunfo, Rogando a Dios Nuestro Señor por las maiores necesidades de su Yglesia.*"³⁰

En 1768 Don Luis Toboso y Don Diego Velasco presentaron al Ayuntamiento un documento firmado por el maestro mayor de obras Francisco García Terrin, donde se indicaba que el artista trataba de erigir un triunfo en la Plaza de San Hipólito, actualmente en la Plaza del Potro. Tiene forma de pirámide aguda, en cuya base aparecen relieves que representan el Hambre, la Peste y las Tormentas y en las esquinas en barro cocido las imágenes de la Fe, Devoción y Perseverancia. Su tipo difiere de los demás triunfos de las ciudad³¹.

5. Triunfo a la Virgen del Patrocinio de Sevilla

Se encuentra situado en la llamada plaza del Triunfo, entre la Catedral, el edificio de la Lonja, los Reales Alcázares y el Hospital del Rey. La erección de este triunfo será como consecuencia del denominado Terremoto de Lisboa. El 1 de noviembre de 1755, a las 10 de la mañana, la ciudad se vio turbada por un movimiento de tierra que sembró el pánico en la ciudad. La gente salió despavorida del recinto eclesiástico donde iban a dar comienzo los oficios divinos, y se concentró en la plaza donde fue terminada la misa dando gracias a la Virgen que les había protegido gracias a que su patrocinio había intercedido por ellos, y no había habido bajas importantes en la ciudad, excepto cinco muertos³². Se decide convertir en un lugar sagrado el espacio donde se había terminado la misa mientras duraba el cataclismo, y la única forma de proteger este espacio era construir un monumento, como triunfo del poder religioso sobre las fuerzas naturales. Se decide levantar un triunfo el día 28 de ese mismo mes, consistiendo en un pedestal pirámide con una imagen de Nuestra Señora y unas inscripciones explicando lo sucedido. Días más tarde, Carlos Verxel regaló una escultura de la Virgen María para que fuera colocada en dicho monumento, fue aceptada por el Arzobispo, quien le dio la advocación de "Señora del Patrocinio". La escultura no tenía tallada la parte trasera, lo que obligó a cambiar el proyecto construyendo una capilla abierta en tres de sus lados y cerrada en su parte trasera. Este proyecto presentado por el maestro mayor de la Catedral³³ el 30 de marzo

de 1756 fue aprobado por el Cabildo con la salvedad de que los arcos estuvieran cerrados con unas rejas. No se había terminado de solucionar el problema, pues la Ciudad obligó a que el monumento no quitase hermosura a la vista de la Lonja y de la plazuela, por lo que hubo de modificar el primer proyecto pero había que remediar también la vista trasera de la imagen. El problema no era fácil de resolver. Una solución consistía en tallar la parte correspondiente de la imagen pero para ello se necesitaba piedra de la misma calidad y color, y esto era difícil de conseguir. Finalmente el maestro mayor presentó un segundo proyecto que seguía manteniendo la forma piramidal, que alcanzaría una altura de cuatro o cinco varas, y rematado por un templete donde se alojaría la imagen de la Virgen. Este fue el proyecto que finalmente se llevó a cabo.

El monumento está formado por un podio de tres escalones sobre los que se coloca un pedestal prismático. En sus frentes aparecen inscripciones en castellano y latín, dos jarras de azucenas y la Giralda sostenida por las santas Justa y Rufina, que son los símbolos del Cabildo catedralicio y las patronas de la ciudad. Sobre el pedestal un pilar de tres cuerpos, adornado por volutas y rosetas, que rematan en un templete formado por cuatro arcos³⁴ y rematado por una pequeña cúpula. Una reja con cuatro faroles rodea el monumento.

El Triunfo fue levantado por el Cabildo, su coste aparece reflejado en los libros de Casillas de los años 1756 y 1757: se pagaron 166,228 maravedíes a José Herrera por la piedra; 912,000 reales a Juan de Mencia, maestro herrero, por la reja, la cerradura y la cruz; 50,116 maravedíes a Manuel García por las cuatro lámparas y 40,800 a Francisco Gutiérrez por los faroles. Al mismo tiempo se entregaron 811,414 maravedíes a Juan de la Espada, notario de la Fábrica, para que pagase los jornales y otros gastos que habían originado durante la construcción³⁵.

El Triunfo se inauguró el 31 de octubre de 1756 con grandes celebraciones, procesiones y fuegos artificiales.

El lugar donde se levantó el monumento conocido en la actualidad como Plaza del Triunfo, era un espacio urbano carente de uso específico, denominado Plazuela de los Cantos, por ser el lugar donde se acumulaban las piedras utilizadas en la construcción de la catedral. Gracias a la construcción del Triunfo a la Virgen del Patrocinio, se dio a un amplio solar informe, un punto de referencia ya que la ubicación del monumento se efectuó buscando el centro de la fachada oriental de la Lonja, con el fin de lograr una ubicación simétrica, lo que supone un claro interés de ordenar un espacio amorfo convirtiéndolo en un lugar religioso y de celebraciones. Era esta la ocasión propicia para la creación de un ámbito urbano que no se conseguirá hasta mediados del siglo XIX porque la actuación se centró solamente en la construcción del triunfo, olvidando la plaza³⁶.



Fig. 8. Triunfo de San Rafael. Plaza del Potro. Córdoba..



Fig. 9. Triunfo de la Virgen del Patrocinio. Sevilla..

6. Triunfos Gaditanos

En Cádiz aparecen varios triunfos con advocaciones diferentes: junto a las Puertas de Tierra dos triunfos dedicados a San Servando y San Germán, patronos de la ciudad, otro dedicado a San Francisco Javier, a la Virgen del Rosario y a la Inmaculada Concepción.

Los Triunfos a San Servando y San Germán están formados por un pedestal en el que aparece el escudo Real de España, el de Cádiz y el del Marqués de Valdecañas, además de inscripciones que dicen así: "*Reynando la Chotolica Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Phelipe V, estas colvmnas se erijieron siendo governador de esta ciudad el Excelentisimo Señor Marqves de Baldecañas, mestre de campo, general de estas cosas, del consejo de su magestad en el xvpremo de gverra, a solicitvd del Señor Don Lvcas Ximenez Castellano sv Alcalde Mayor. Año de MDCCV.*"³⁷

Sobre cada una de las bases se eleva una alta columna de orden jónico, y sobre ellas, las imágenes de los santos

patrones a los que está dedicado el monumento. Ambos están hechos en mármol blando, son italianos, parece que fueron traídos de Carrara, de los talleres de Génova³⁸. Esto podría explicar la escasa calidad de la obra.

Fueron inaugurados en 1705, en la antigua Puerta del Mar del Muelle, y muchos años más tarde, en 1873 fueron derrumbados. Don Benito Gil Ruiz junto a otros particulares de la época, pidieron al Ayuntamiento de la ciudad que se volvieran a levantar estos monumentos en agradecimiento a la benevolencia que había tenido la fiebre amarilla en Cádiz por aquel entonces, además ellos mismos correrían con todos los gastos. Finalmente el Ayuntamiento accedió, y fueron levantados en 1887.

El 14 de Febrero de 1945 cambiaron su emplazamiento frente a las Puertas de Tierra, porque entorpecían la circulación a causa de la confluencia del puerto, la estación del ferrocarril y el muelle pesquero³⁹.

El Triunfo a San Francisco Javier se erigió en 1735, en la antigua Puerta de Mar, ya que este santo había sido nombrado a principios de siglo compatrono de la ciudad,

por ser Apóstol de las Indias y Príncipe del Mar. Se compone de un pedestal decorado con el escudo de la ciudad y con inscripciones que hacen referencia una vez más a su origen, sobre él, una columna jónica que sustenta la imagen del santo.

La inscripción dice lo siguiente: “*Se erigio por uoto de esta ciudad de cadiz esta coluna y estatva a San Francisco Xauier Apostol de las Yndias como a uno de sus patronos. Año de 1735. JHS.*”⁴⁰

Este monumento como los anteriores también fue destruido y quedó depositado en el Museo de Bellas Artes, quien lo devolvió en junio de 1914 al Ayuntamiento, por carecer de valor arqueológico. En 1928 se encuentra la columna tirada en la carretera del Campo del Sur, totalmente abandonada y sufría un importante deterioro. El triunfo se restauró y se instaló en 1943 junto a la plaza de Argüelles de la misma ciudad⁴¹.

7. Los Triunfos de Écija

Son monumentos que exaltan la devoción popular hacia los patronos de la ciudad, y están costeados en su totalidad por donaciones particulares. Fueron erigidos en lugares estratégicos, ubicados en plazas de mucho tránsito. Tres grandes triunfos construidos en Écija en la segunda mitad del S.XVIII donde se mezclan las influencias externas aportadas por maestros canteros procedentes de distintas localidades que poseían en su tradición el corte y la talla de la piedra. Éstos son los dedicados a San Pablo, San Cristóbal y a la Virgen del Valle.

El Triunfo a San Cristóbal es el más desafortunado de todos los que se construyeron en la ciudad, ya que fue construido en 1747, y desmantelado en 1868. Una columna de jaspe de cinco metros de altura, configurada a base de tambores y coronada por la efigie de San Cristóbal sobre una base forman el monumento. Del monumento se conserva la cabeza del niño Jesús que sustentaba San Cristóbal, de este último parte del cuerpo donde se ve que tenía el pecho descubierto y donde se han encontrado restos de pintura lo que indica que en su momento estuvo dorado, y algunos de los tambores que componían la columna⁴².

El 6 de Julio de 1772 se colocó en la entrada del Paseo San Pablo un *triunfo dedicado a San Pablo*, que fue realizado a costa del pueblo ecijano por la solicitud del Corregidor D. Joaquín Pareja Obregón. Su construcción no debió ser muy sólida ya que en junio de 1785 se presentó una certificación al Cabildo informando que el monumento amenazaba ruina. El Cabildo presidido por D. Francisco Mantilla Ríos expone que el triunfo fue costeado con limosnas de caballeros y particulares de la ciudad, proponiendo que debía continuar en el mismo sitio, acordando con los presentes su restauración.



Fig. 10. *Triunfo de San Servando. Cádiz.*

El monumento se levantó según señala la tradición en el lugar donde San Pablo predicó por primera vez en Écija, y la piedra sobre la que está, que se encuentra en la capilla baja del triunfo, está considerada como aquella en la que se subió el Apóstol a predicar. Esta idea traspasó nuestras fronteras gracias a los viajeros del siglo XIX como Antonio Ponz que recoge en su *Viaje a España* una referencia sobre un triunfo ecijano dedicado al Apóstol San Pablo en el que paseo que lleva su nombre.

Este triunfo al igual que el anterior también sufrió un percance ya que en 1820 dispararon contra la estatua de San Pablo provocándole la rotura de la mano que portaba la espada. Se abrió un expediente y se descubrió que fueron un cabo y un soldado del Regimiento de Caballería de Alcántara que dispararon varios balazos al Apóstol desde los balcones de la posada que servía de cuartel al referido Regimiento. Posteriormente fue restaurado y dorado, y en 1955 cambió de emplazamiento al llamado Paseo de coches⁴³.

El tercer triunfo que se levantó en la citada ciudad es el *Triunfo de la Virgen del Valle y San Pablo*, patronos de

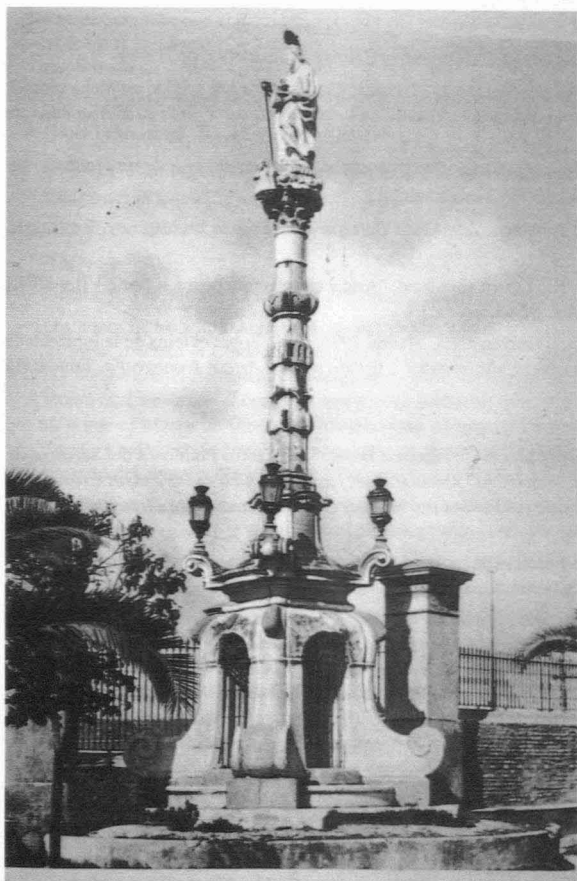


Fig. 11. *Triunfo de San Pablo. Ecija..*

la ciudad, situado en la Plazuela de Santa María y erigido en 1776.

No podía correr este triunfo una suerte mejor a la de los anteriores, ya que en 1868 se llevará a cabo un expediente de derribo basándose en que dicho monumento amenazaba ruina, siendo un peligro para las gentes del lugar y un atentado contra el ornato exterior de la ciudad. En noviembre de ese año el cura de la Parroquia de Santa María, D. José de Ostos y Espada, en representación de otros feligreses ofrecía restaurar el triunfo y que se cediera a la propiedad de la dicha parroquia, pero su solicitud fue denegada. En diciembre de ese año la Condesa viuda de Valverde propuso al Ayuntamiento correr con todos los gastos que suponían su restauración, incluyendo la colocación de cuatro faroles para la iluminación nocturna. Esta propuesta fue concedida llevándose a cabo la restauración del monumento⁴⁴.

El triunfo se compone de un primer cuerpo que es un cuadrilátero, con columnas apilastradas, rematando su cornisa en una suerte de balaustrada y en el centro el escudo de armas del fundador. En los cuatro ángulos unos



Fig. 12. *Triunfo de la Virgen del Valle y San Pablo. Ecija.*

remates para colocar el alumbrado. El segundo cuerpo es más elevado y de forma triangular, no respondiendo al esquema tradicional de columna que sustenta la imagen del santo. Este cuerpo se encuentra decorado más de lo habitual, en la parte que da a la plaza mayor aparece un nicho abierto con la imagen del Santo tutelar en posición de demandar perdón, sosteniendo su espada un ángel que está en el lado derecho, aparece ornamentada esta parte con coronas, un ciprés, en dos óvalos una torre, y rematando el conjunto entre una gran nube sostenida por ángeles de cuerpo entero sirve de trono a la Patrona, la Virgen del Valle⁴⁵. La forma y decoración del monumento aunque de forma más tosca nos remite a la Columna de la Peste de Viena, realizada ochenta años antes. El sentido ascensional que poseen ambos monumentos, por un lado las figuras de la columna que pretenden ascender hasta lo más alto donde se encuentra la Trinidad, y por el otro, la imagen de la Virgen del Valle que se encuentra entre nubes también en lo alto coronando el monumento. Se podría decir que la columna de Viena es la fuente de inspiración del triunfo español.

NOTAS

- ¹ Sobre la reforma de Sixto V véase PIERA SETTE, María, *Sisto V architettura per la città*, Multigrafica Editrice, Roma 1992, pp. 13-89
- ² Ginés Carrillo en esta cita hace referencia al triunfo dedicado a la Inmaculada Concepción de Granada, que acaba de ser erigido en dicha ciudad. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, "Objeto y símbolo: a propósito del monumento del Triunfo en Granada", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, 2 vols., Granada 1991, pp. 147-177.
- ³ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., op. cit., p. 151; ROMERO BENÍTEZ, Jesús, "El monumento del Triunfo en Antequera", *Jábega*, n.º 27, 1979, p. 28. Ambos señalan como primer punto de referencia y precedente de los triunfos la columna romana.
- ⁴ CANTONE, Gaetana, *Napoli Barocca*, Editori Laterza, Roma, 1992; BLUNT, Anthony, *Neapolitan Baroque and Rococo architecture*, Zwemmer, London, 1975, pp. 81-83.
- ⁵ BERNHARD, Johann, *Fischer Von Erlach*, Verlag für Architektur, Zürich, 1992; KLUCKERT, Ehrefried, "Arte y arquitectura de los siglos XVII y XVIII Baroco y Rococó", *Viena: Arte y Architectura*, Könemann, Alemania 2000, pp. 62-64.
- ⁶ MARTÍNEZ JUSTICIA, María José, *La Virgen en la escultura granadina*, Fundación Universitaria, Madrid 1996, p. 20. Sobre el tema de la Inmaculada Concepción en España véase STRATTON, Suzanne, "Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria, Tomo I n.º 2, Madrid, 1988.
- ⁷ MARTÍNEZ JUSTICIA, *Op cit*, p. 26.
- ⁸ Sobre la aparición de los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, "Los Libros Plúmbeos del Sacromonte de Granada", *Jesucristo y el Emperador Cristiano*, Cajasur, 2000, pp.620-643; GODOY ALCÁNTARA, José, *Historia crítica de los Falsos Cronicones*, Edición Facsímil, Archivum, Granada 1999; Los textos del Sacromonte han sido publicados por HAGERTY, Miguel José, *Los Libros Plúmbeos del Sacromonte*, Comares 1998, Granada.
- ⁹ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales de Granada*, Publicaciones de la Facultad de Letras de Granada, 2 vols., Granada 1934. En este libro se recogen con todo detalle las celebraciones de la ciudad granadina en honor de la Inmaculada.
- ¹⁰ El texto de Henríquez de Jorquera dice así: "En este año por el mes de marzo se fundó y sacó de cimientos el suntuosissimo Triunfo de la Concepción de nuestra señora que el novilissimo cavildo desta ciudad de Granada avia prometido de labrarle el año mil y seiscientos y diez y ocho en las grandiosas fiestas que se celebraron a la Concepción Santísima y para conseguir el boto el año de mil y seiscientos y beinte y quatro quando su magestad vino a esta ciudad le pidieron una hermosa columna de Alabastro que su Majestad tenía en las Casas Reales de la Alhambra y se la dio para tan buena obra, la cual se acordó que fuese en el campo del hospital Real, fuera de las Puertas de Elvira y para esta obra nombraron por comisario a D. Fernando de Ávila, cavallero veintiquatro y capitán del batallón y milicia della, hombre cristianísimo y prudentísimo de quien fiarse pudo tan honroso desempeño, siendo correjidor don Luis de la Vega, cavallero del Avito de Calatrava y mayordomo del señor infante don fernando". MARTÍNEZ JUSTICIA, op. cit., p. 44.
- ¹¹ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada*, Imprenta Indalecio Ventura, Granada 1982, Quinta parte, pp. 333-35.
- ¹² MARTÍNEZ JUSTICIA, op. cit., pp. 53-57.
- ¹³ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., op. cit., pp. 158-60.
- ¹⁴ GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Granada: guía histórica y artística de la ciudad*, Comares, Granada 1996, nota 49, p. 327.
- ¹⁵ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., op. cit., pp. 162-64.
- ¹⁶ Un ejemplo claro de ello hace referencia a las fiestas que se celebraron en Granada en 1640, y en las que Paracuellos elogió esta obra: "Obra -decía- que siendo vistoso embarazo al ayre, es primorosa emulación del cielo y honor peregrino de la Tierra que, por no ofender al ingenio de su bella fábrica, dejó a sus maravillas mudas que con vivos primores se ponderen y con arte divino se encarezcan". GALLEGO BURÍN, Antonio, *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*, Patronato de Publicaciones del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1952, pp.28-30.
- ¹⁷ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Historia eclesiástica de Granada*, edición Facsímil, Universidad de Granada, Granada 1989, pp.42-43. Gómez-Moreno Calera en su citada obra hace un minucioso estudio de cómo debía ser el monumento policromado, confiriendo a cada una de las partes su color correspondiente.
- ¹⁸ CRUZ CABRERA, José Policarpo, *Las fuentes de Baeza*, Universidad de Granada, Granada 1996.
- ¹⁹ BONET CORREA, Antonio, "Valoración urbana y artística de Antequera", prólogo a FERNÁNDEZ, José María., *Las Iglesias de Antequera*, Publicaciones de la "Biblioteca Antequerana", Antequera 1970, pp.23-24; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga Barroca: arquitectura religiosa de los siglo XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, Málaga, 1981; ANTEQUERA, Agustín de, "La Inmaculada y Antequera. El monumento de la plaza del Triunfo", *El Sol de Antequera*, n.º 2141, Antequera 1964.
- ²⁰ GANT FERNÁNDEZ, Rafael, "Un Triunfo a San Rafael a finales del barroco en Córoba", *Revista Traza y Baza*, Cuadernos Hispanos de Simbología n.º 7, Barcelona 1978, p. 124.
- ²¹ Ramírez de Arellano comienza haciendo un juicio de valor en torno a estos triunfos levantados en Córdoba diciendo textualmente: "Todos ellos de mal gusto, a causa de la época en que se erigieron..." y continua con la idea expuesta anteriormente del culto al arcángel. RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Inventario-Catálogo Histórico Artístico de Córdoba*, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p. 237. Este historiador no será el primero en establecer una visión negativa en torno a estos monumentos, en 1890 Gestoso y Pérez en su estudio al Triunfo de Sevilla dice: "Conocese con este nombre un monumento situado al sur del grandioso Templo, cuya forma es la de una Custodia ó viril, ejecutado en piedra franca con incrustaciones de mármoles, todo de bastante mal gusto". GESTOSO Y PÉREZ, José., *Sevilla monumental y artística*, ed. Hispal, tomo II, Sevilla 1890, p. 606.
- ²² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La huella de Bernini en España", introducción a HOWARD HIBBARD, *Bernini*, Xarait ediciones, 1982, pp. XXI-XXII; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "El Bel Composto Berniniano a la española, Figuras e imágenes del Barroco", Fundación Argentaria y Visor, Madrid 1999, p. 71.
- ²³ GANT FERNÁNDEZ, R., op. cit., pp. 125,127.

- ²⁴ Rafael Gant dice que el descubrimiento de la columna de Antonino Pío en Roma, pudo influir en el monumento. Esta afirmación nos remite de nuevo a las ideas expuestas con anterioridad donde se intentaba establecer el origen de estos triunfos, partiendo de la estructura que presentan las columnas romanas.
- ²⁵ Esta interpretación la toma Rafael Gant de la obra de Gestoso Pérez referente a la Descripción del Triunfo de San Rafael de 1782.
- ²⁶ GANT FERNÁNDEZ, R., *op. cit.*, pp. 125-126.
- ²⁷ REDEL, Enrique, *San Rafael en Córdoba*, Imprenta y Librería del "diario", Córdoba 1899, p. 125.
- ²⁸ Estas inscripciones son en latín y están tomadas ya traducidas de REDEL, E., *op. cit.*, pp. 126-28.
- ²⁹ *Ibidem*, pp. 130-132.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 140.
- ³¹ *Ibidem*, p. 140; BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca*, Polígrafa, Barcelona 1978, p. 248.
- ³² Los textos de los autos capitulares cuentan lo sucedido: "*Savado 1 de noviembre de 1755 de la mañana hubo un general paboroso Terremoto, elque-se creyó, asolaue la Ciudad y sepultava sus Moradores en las ruinas, pues se estremezieron violentamente sus edificios, cayendo algunos parte de los Templos; enel Patrialchal, conespantoso horror lloviendo, Piedras sus Bouedas delo eleuado desu Torre, sedesprendieron Piedras y Pilares, y siendo mui numeroso el concurso nadie salio lastimado entoda Seuilla, solas seis personas perezieron, deuiendo los demas sus bidas al Patrocinio dela que es Madre de Dios, y de Misericordia, María Santisima, encuyo honor, y perpetuo agradezido monumento, mandalos los Ylmos, Señores Dean y Cauildo erijir este Triunfo enelsitio mismo, en quesezelebró laMisa ycantó la sexta deaqueldia*". HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos, "La construcción del Triunfo a la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de Sevilla", *Archivo Hispalense*, tomo LXXV n.º 228, 1992, nota 7, p. 120.
- ³³ Se sabe que los diferentes diseños realizados para el Triunfo corresponden al maestro mayor de la Catedral, pero no aparecen en las noticias recogidas su nombre. Parece ser que el autor de las trazas podría ser José Tomás Zambrano, artista que ese año ocupaba el cargo de maestro mayor del templo. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, *op. cit.*, p. 121.
- ³⁴ Hernán Núñez pone en relación la decoración que posee el monumento compuesta por rosetas, volutas y los remates de forma bulbosa del templete con ciertos motivos decorativos de la antigua Fábrica de Tabacos, especialmente los pináculos y jarrones de decoración de las fachadas. Estos elementos fueron realizados por el escultor portugués Cayetano de Acosta, por lo tanto, se establece una hipotética relación entre el arquitecto del triunfo y el escultor. *Ibidem*, pp. 121-22.
- ³⁵ *Ibidem*, pp. 121-22; GESTOSO PÉREZ, *op. cit.*, pp. 607-608.
- ³⁶ ESPIAU, Mercedes., *El monumento público en Sevilla*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla 1993, pp. 53-63; VIOQUE CUBERO, Rafael, *Apuntes sobre el origen y evolución de las plazas del casco histórico de Sevilla*, Sevilla, 1987; HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C., *op. cit.*, p. 123.
- ³⁷ GUILLÉN ROSÓN, Manuel., *Monumentos en Cádiz*, ed. Almanaque Gaditano, Cádiz 1960, p. 7; SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso de la, y SIERRA FERNÁNDEZ, Juan Alonso De la, *Guía Artística de Cádiz*, Adolfo de Castro de la Fundación Municipal de la Cultura, Jerez, 1987.
- ³⁸ Durante el S.XVI los talleres de Génova surtían en Europa sus producciones de escasa calidad, y esto debió ocurrir con España, ya que es curioso como sólo ocurre con Cádiz, es el único caso en el que todos los triunfos de la ciudad están realizados en Génova. Esto también puede explicarse por la buena relación comercial existente en este momento entre Cádiz y Génova.
- ³⁹ GUILLÉN ROSÓN, M., *op. cit.*, pp. 7-9.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 11.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 10.
- ⁴² Para mayor información sobre el derribo y la aparición de los restos de este monumento véase MARTÍN PRADAS, A. y CARRASCO GÓMEZ, I., *Manifestaciones de la religiosidad popular en el callejero Ecijano*, ed. Graficas Sol, Écija, 1993, pp.71-73; SANCHEZ CORBACHO, Antonio, *Écija*, tomo II, Cuadernos de Arte, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954.
- ⁴³ *Ibidem*, pp.74-76.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 76.
- ⁴⁵ *Ibidem*, pp.75-76.

Paragone entre pintura y escultura en el siglo XIX español

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

El Paragone entre pintura y escultura, en la España del siglo XIX, nos permite conocer como la escultura fue considerada en desventaja como expresión artística, especialmente en lo que se refiere dos funciones principales del arte en ese siglo; persuadir y narrar. Este trabajo presenta opiniones contemporáneas de este problema, que afectó muy de cerca de los críticos de arte.

ABSTRACT

The Paragone between painting and sculpture, in Nineteenth-Century Spain, lead us to know how sculpture was considered in disadvantage as artistic expression, specially concerning two main functions of art in this century: to persuade and to narrate. This work presents contemporary opinions of this problem that concerned very closely to art critics.

La llamada Disputa de las Artes, que preocupó a pensadores y artistas del Renacimiento, se sostuvo sobre argumentos disyuntivos. Aunque, acerca de la mayor estima en que se había de tener la pintura o la escultura, hubo convencidos tanto de la superioridad de una sobre otra como de la inutilidad o dificultad para llegar a una conclusión definitiva, en los términos del debate se daba por hecho, en todo caso, la radical diferencia entre ambas, sobre la que se ha fundamentado su distinta consideración en el mundo académico, desde entonces, hasta la revolución integradora de las vanguardias.

El siglo XIX parece, en principio, heredero de tal Disputa en clave renacentista, al menos en la medida que entra, con todas las consecuencias, en el análisis de la diferencia, es decir, se compara, con la mayor variedad de argumentos posibles, el alcance y significado de cada una de las artes, aunque, en general, tras ello no exista, como entonces, la primordial preocupación por demostrar la su-

perioridad de una sobre otra. En todo caso, este nuevo episodio del *paragone* no tiene nada que ver ni con el entretenimiento decoroso propuesto en su día por Baltasar de Castiglione, ni con ese toque de caduca inutilidad (como no sea la inherente a nuestra propia disciplina) que tiende a atribuirse coloquialmente a los teólogos que participaron en los concilios bizantinos. Existe, por el contrario, tal conciencia de lo provechoso de la discusión —obviamente, en término de utilidad social de las artes— que, lejos de centrarse en los puros valores materiales que sustentarían una determinada noción de belleza, afecta al mismo papel del arte en el mundo moderno, por lo que, de algún modo, lleva a reconsiderar el sentido último de una y de otra.

Es fácil suponer que todo ello se debe a una crisis en el cerrado sistema de las bellas artes, y, muy en particular, al evidente desfase entre las prácticas escultóricas, mucho más deudoras de la tradición que las pictóricas. En tal sen-

tido, es significativo que la crítica española de la segunda mitad del siglo XIX —de donde proceden la mayor parte de los textos aquí utilizados para situar los términos del debate— sólo se preocupó del *paragone* cuando tenía que reflexionar específicamente sobre la escultura, como si el crítico tuviera asumido, sin ningún tipo de dudas, que se trataba de un arte inevitablemente “menor”, en contra de su tradicional prestigio académico. Fue esta inferioridad real —que no teórica, por supuesto— la que originó y alentó los argumentos sobre los que discutir, en un esfuerzo por dar sentido a una situación cambiante.

LA HISTORIA, SIEMPRE MAESTRA

Es lógico que el siglo de los historicismos recurriese, también en este punto, a la historia, con el fin de esclarecer las diferencias entre pintura y escultura. En general, se termina por aceptar que la pintura es el arte moderno por excelencia, frente al carácter antiguo o retardatario de la escultura, axioma que, con más o menos matices, ha sobrevivido a nuestra concepción global del siglo XIX. Ya en 1860, un crítico decía que la escultura, “lo mismo que la pintura, soportó el duro cautiverio en que esta estuvo durante algún tiempo, pero al brillar la época de la regeneración, fue menos feliz y arrastra hoy desconocida su propia existencia. La pintura de quien fue madre y maestra, le ha arrebatado su poder”¹. La tesis se mantiene intacta hasta el cambio de siglo, sin que obedezca a ninguna conciencia especial de modernidad. Así, Balsa de la Vega, que no es precisamente un crítico comprometido, opinaba lo mismo en 1901: “Al presente, la Pintura ejerce señorío sobre su hermana, como ésta a su vez la ejerció hasta bien avanzado el siglo XIX”².

No obstante, hay que reconocer que esta actitud arranca del Romanticismo, cuando se empieza a asociar la espiritualidad cristiana y el sentimiento artístico con la modernidad, frente a la estabilidad del mundo clásico. Fue precisamente esa vertiente “piadosa” del Romanticismo lo que favoreció su implantación entre los conservadores intelectuales españoles, entre cuyas consecuencias está el distinto tratamiento propiciado a la pintura y a la escultura. Juan de Dios Mora, que se encuentra entre los críticos más convencidos del pensamiento romántico-cristiano como revulsivo regenerador, opone la supuesta objetividad representativa de la escultura clásica, encarnación real de un dios, a la condición anímica que adquiere con el advenimiento del cristianismo: “En Grecia, la escultura era la arte encargada de representar la divinidad, y con el cristianismo cayó de su trono. Y este modo de representación se refería únicamente a expresar la individualidad *sustancial* con su carácter típico y general, predominando el elemento natural, inmediato físico, visible, objetivo, sin penetrar en las profundidades del alma, en la lucha de

afectos individuales, fugitivos y variados, hasta el infinito; elemento dramático de que se apoderó la pintura, por que en la concepción cristiana del arte, la escultura era impotente para la múltiple y aérea expresión de tan delicado espiritualismo. Diríase que el mármol era demasiado pesado para seguir los rápidos movimientos del alma. En efecto, el pincel agitado por la mano convulsiva y febricitante de la inspiración, era el único capaz de llevar a cabo semejante propósito”. Toda esta argumentación le conduce a reconocer que “la pintura está más adelantada en sus evoluciones, y por lo mismo, habiendo atravesado su periodo místico, ha tenido lugar de ostentarse en los demás géneros, histórico, de costumbres, de paisaje”, mientras “la escultura está mucho más atrasada, pues fuera del género religioso, no ha producido nada notable, a no ser alguna que otra estatua”. Sin embargo, lastrado por el mito de la escultura antigua —y seguramente también por la tendencia decimonónica a creer en el paralelismo de las artes— termina concluyendo: “la arte de Apelles, que en nuestra civilización es la hermana primogénita de la escultura, le señala a esta el camino, y la arte de Fidias la seguirá bien pronto con atrevido vuelo por esta senda de gloria”³.

ABSTRACCIÓN INTELLECTUAL FRENTE A PERSUASIÓN EMOTIVA

Uno de los argumentos más invocados sobre los que se sustenta la diferencia perceptiva entre la escultura y la pintura, entre los críticos españoles del siglo XIX, es el carácter fuertemente intelectualizado, fruto de una reflexión pausada y distante, que se concede a la primera, frente a la persuasión emocional inmediata que parece provocar la segunda. Es evidente que esta hipótesis sólo podía sostenerse sobre la marginación de una gran parte de la historia de la escultura —piénsese en la escultura bajomedieval y barroca, sobre todo—, cuando no en una lectura academicista de la propia herencia clásica, apoyada, además, en una mirada selectiva de ciertas escuelas pictóricas.

El principal punto de apoyo para la defensa de esta alternativa es el color, raíz de toda la tergiversación analítica del *paragone*. El crítico de *El Museo Universal*, en 1860, ya se había percatado, con cierto desánimo frente a lo que él considera más difícil de ejecutar —valor tan decimonónico, por lo demás—, de que “la multitud que se detiene entusiasta ante el cuadro, pasa indiferente al lado de la hermosa estatua, y no comprende cuanta mayor dificultad ofrece animar el duro mármol, que representar en el lienzo cualquiera escena”. Atribuye este atractivo al color, que “presta desde luego un encanto de que carecen las obras de escultura. Además la pura simplicidad de las composiciones es un escollo más que el escultor tiene que

vencer, para atraer sobre su obra las miradas indiferentes de un público a quien agrada más el brillante color y la complicada composición del cuadro, que la pureza de las líneas y la sencillez de los asuntos de que dispone la escultura”⁴.

El asunto del color es recurrente a lo largo de la segunda mitad de siglo. Ruiz de Salces, por ejemplo, en una reflexión inicial sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, reconoce que “los procedimientos del escultor en la composición y desarrollo de su obra tienen alguna semejanza y puntos de contacto con los del pintor, en cuanto que puede por sí solo ejecutar, perfeccionar y concebir su composición artística; pero viéndose en general privado de los encantos y bellezas que da el color, aunque llegue al límite de la perfección de las obras que labran sus manos, éstas a los ojos del público aparecen frías al lado de la pintura y sólo cautivan la atención de los inteligentes”⁵.

En ese mismo sentido, se expresaba José de Siles en 1887: “la escultura ... arte ingrato, sin la magia del color, no ocupa con preferencia el ingenio de nuestros artistas. Hay, a todas luces, mayor lucimiento en una pincelada brillante que un golpe de cincel. Es un arte este más difícil; pero semejante al verso, saber dar consistencia de diamante a la idea más fugaz que amasa entre sus manos”⁶.

La asociación entre la supuestamente fácil recepción del color, que parece no exigir reflexión crítica, y el refinamiento intelectual de lo escultórico es un argumento que sigue empleando Balsa de la Vega en 1890, “porque el gusto y la educación artística de nuestro pueblo no son más sólidos que la moda que le obliga a comprar un cuadro insulso y chillón y no lo hace comprender el valor de una estatua”. En la misma crónica donde aparece ese testimonio, el crítico evidencia su talante conservador al considerar, implícitamente, que, cuando ambas artes tratan “géneros superiores” —es decir, más intelectualizados— su coincidencia es mayor: “Como en la pintura, los dos géneros difíciles son: el mitológico o alegórico y el histórico, y tanto como el pintor el estatuario debe concretar el asunto, estudiar el tipo, analizar la idea para encontrar sucinta, brevemente, la forma plástica del asunto, de la idea, del tipo. Esto en cuanto se refiere al trabajo psicológico y al científico; en lo que respecta a la forma dentro de la obra, hallará el escultor el modo y la línea”⁷.

Algunos críticos, más conscientes de las transformaciones artísticas de su tiempo, tratan de establecer alguna relación entre la renovación realista que perciben y las respectivas exigencias representativas de la pintura y de la escultura. Curiosamente no hay coincidencias sobre las peculiaridades específicas de la escultura. Por ejemplo, en 1890, Solsona defiende, en línea con sus antecesores, el carácter universal y abstracto, intemporal, de la escultura, frente a la condición concreta, inmediata, de la pin-

tura: “Las bellas artes, la pintura misma, viven en mucha parte de su tiempo, y cuando los entusiasmos colectivos decaen y los ideales se pierden, el libro y el lienzo, que reflejan sobre todas las obras de arte la fe y los desmayos de la generación que los inspira, ofrecen los grandes asuntos del momento si el momento los da, o recuerdan los grandes hechos pasados si el sentimiento general los desea y los impone. / Mil cuadros aceptables para un jurado, por benévolo que el jurado sea, forzosamente debían decir algo sobre las tendencias y aficiones artísticas de una época, y lo han dicho todo en el momento presente. El retraimiento de los grandes pintores es la falta de opinión para los grandes asuntos, y solo el deber los acomete con la conciencia de lo que hace, y solo el juvenil entusiasmo se atreve a ellos sin la conciencia de lo que para el día que pasa le conviene. / ... / En la gran escultura lo que no vive no se reproduce. Del cielo copia los dioses, del mar los naufragos, de las muchedumbres lo que grita, alborota y clama; la idea, siempre la idea. / La escultura define los misterios, personifica lo imaginado, y la hace la soñada conjunción de lo real y lo ideal, humanizando todas las grandezas y unificando todos los sentimientos”⁸.

Frente a argumentos tan aparentemente concluyentes, Augusto Comas y Blanco parece sostener, por las mismas fechas, exactamente lo contrario, con el fin de esclarecer, una vez más, las diferencias esenciales entre pintura y escultura, aunque termina por atribuir al color toda la capacidad de persuasión que posee aquella: “En la pintura todo es convencional. El pintor llega a emocionar al público acumulando un montón de artificios en una superficie plana y uniforme. Los objetos, las personas y las profundas perspectivas de los planos superpuestos, surgen como un efecto de la óptica y de la convención teatral. En la escultura, por el contrario, todo es realidad. El escultor hace la forma tal cual ella es, y su arte es más fácilmente comprendido. / El escultor está más cerca de la realidad que el pintor, y, sin embargo, todo el mundo habla de pintura y muy pocos de escultura. La masa del público que desfila indiferente delante de un grupo de mármol se detiene extasiada delante de las seducciones convencionales de un cuadro. / Está visto que el color es el que triunfa y el que decide la contienda. / El escultor maneja la forma en toda su redondez, y el pintor sólo da una idea de ella en un plano; pero, en cambio, el pintor dispone del color que le permite fingir el mar y el cielo, el campo y el aire. / Si casi todos los asuntos son pictóricos, hay muy pocos que lo sean escultóricos. / En la pintura, como en la escultura, el análisis precede a la síntesis; pero mientras en la pintura el artista se ve seguido de cerca por el público en su obra analítico-sintética, en la escultura el análisis ha de tener tal profundidad y la síntesis tal vigor, que la estatua que salga de manos del artífice represente, sin género alguno de duda, lo que el artista se propuso representar. Esta pobreza de medios hace que el escultor sintetice hasta tal

punto, que llegue a las puertas del simbolismo. / Descartados los asuntos en los cuales el artista reproduce el natural escrupulosamente —como en los retratos— toda obra escultórica está muy cerca del símbolo”⁹.

En todos los testimonios anotados hasta aquí parece aceptarse, más o menos explícitamente, que la escultura encierra una mayor dificultad técnica que la pintura, lo que se contradice con su menor favor público. Narciso Sentenach, en un afán por dar una explicación al auge de la pintura, se atreve a defender lo contrario: “No es extraño que la humanidad tardara más tiempo en obtener el dominio del arte de la pintura que el de la escultura, pues la complejidad de aquél, teniendo que acordar tan distintos elementos como la línea, el color, la luz y la perspectiva línea y aérea, hacía más difícil el logro de tan armonioso conjunto, mientras que la escultura, fija sólo en conseguir la belleza de la forma y la perfección del modelado, era más pronta de alcanzar para el imitador de lo tangible y lo voluminoso”¹⁰.

ELITISMO FRENTE A POPULARIDAD

La oposición que los críticos decimonónicos establecieron entre la capacidad de la escultura para encarnar valores intelectuales, frente a la predisposición de la pintura para seducir, gracias al color, terminó por fraguar en una consideración elitista de aquella, frente a la popularidad que parecía suscitar ésta.

Ya en 1864, en un análisis de los elementos que intervienen en el juicio estético, un crítico argumentaba que “la experiencia muestra que raras veces la reflexión obliga a mudar de juicio, y que las más de las veces solo averigua razones y fundamentos que robustezcan y apoyen el parecer formado y expliquen si fue nacido del sentimiento”. Y, en la más rigurosa tradición romántica asocia ese sentimiento con el pueblo, “cuya masa apenas cuentan las individualidades doctas, y nunca floreció arte alguno sino cuando el pueblo supo sentir y apreciar su belleza”. Toda esta argumentación le sirve para concluir que “arte cuyos goces son reservados a pocos, a clases o más bien a individuos señalados, arte muerto. De aquí la decadencia de la escultura”¹¹.

No obstante, tampoco en este punto hubo una completa unanimidad. A comienzos del siglo XX, el escultor Miguel Ángel Trilles, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, decía que “la escultura es el arte más popular ... En la escultura el testimonio de los ojos es suficiente”¹². Cabe considerar, sin embargo, el alegato de Trilles en el marco de una defensa profesional de su quehacer artístico. La mayoría de los críticos vincularon la reflexión intelectual que exigía la escultura, lastrada de convencionalismos, con un elitismo erudito que estaba reñido con el papel del arte en la sociedad moderna.

LAS DIFERENCIAS PERCEPTIVAS

Sobre los problemas de percepción de la pieza artística existió, sin embargo, una rara unanimidad entre los críticos y artistas del siglo XIX, a la hora de comparar la pintura y la escultura. En general, siempre se termina por reconocer la mayor autonomía perceptiva de la pintura, frente a la subordinación de la escultura.

Esta cuestión, que tuvo consecuencias para su respectiva valoración, ya fue planteada por los primeros críticos de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. En 1860, un crítico se lamentaba de estos problemas perceptivos a propósito de las estatuas que acabarían colocadas en el Jardín Botánico de Madrid: “El público pasa con indiferencia ante las hermosas estatuas de Lagasca y otros botánicos españoles, ejecutadas por los señores Ponzano y Pagniucci, creyendo que aquellas figuras son un decorado del salón y forman parte integrante de él, como los bastidores o el tragaluz que le domina. Fuerza nos es confesar que la estatuaria es fría por su naturaleza, y que por lo tanto no puede interesarnos nunca como la pintura, y que por otra parte, no es en un salón estrecho y mezquino en donde se debe contemplar una estatua por bella que sea su ejecución. Otro y muy distinto será el efecto que produzcan las obras citadas cuando podamos verla destacándose entre los árboles o en el azul del cielo, asentadas en un artístico pedestal”¹³.

En ese mismo sentido, Ceferino Araujo, por ejemplo, atribuye a este hecho a una desigual evolución histórica, ya que considera que “la pintura y la escultura sirvieron como determinación y ornato de la arquitectura; supeditadas a ella, amoldadas a sus formas, a sus luces, a sus distancias a sus alturas”. Sin embargo, “la pintura pudo emanciparse, y se emancipó”. Esta autonomía parece proporcionar a la pintura una condición superior, mientras “la escultura gana siempre cuanto más la acompaña, pues por completo no pudo emanciparse nunca, quedando sujeta a la hornacina o al pedestal. Está limitada a la representación de la figura humana o de los animales; tiene que sujetarse a la figura aislada o grupos pequeños, a no ser en ciertos relieves que más bien son pintura de bulto; manifestación híbrida y relativamente inferior”¹⁴.

La mayor parte de las diferencias perceptivas entre pintura y escultura terminaron por centrarse en las consecuencias que se derivaban de la existencia de distintos puntos de vista, con la consecuente desventaja de ésta sobre aquella, dada su complejidad. Federico Balart, por ejemplo, advierte: “En materia de composición, la estatuaria es más exigente que la pintura ... Una estatua necesita defenderse por todas partes. Mírese por donde se mire, ha de presentar líneas agradables; si flaquea por un lado está perdida”¹⁵. También Carlos Groizard considera que “si la estatua ha de verse por todos lados y por todos ellos ha de ofrecer armonía de líneas, el contorno adecua-

do a la expresión de la idea que de palpar en la obra, el grupo escultórico ha de llenar con más precisión esa regla esencial de la estatuaría”¹⁶.

A parecida conclusión llega Narciso Sentenach, aunque, en su caso, esta dificultad innata suponga un mayor mérito para la escultura, ya que exige “que su labor sea tan igualmente esmerada por todas sus partes y puntos de visa, su traza y encaje de los miembros tan igual y perfectamente dispuestos, que viene a constituir una escultura tantos dibujos, tantas figuras e imágenes distintas como puntos de observación puedan tomarse por el contemplador. Únase a esto las naturales dificultades de sus delicadas y complicadas operaciones hasta conseguir la terminación definitiva de la obra, y convendremos todos en que llevarla a efecto con sorprendente éxito es una de las labores más artísticas y sobresalientes que el hombre puede realizar”¹⁷.

El escultor Eduardo Barrón, conservador de escultura en el Museo del Prado, se plantea estos problemas a la hora de pensar en la exhibición de esculturas: “Los [impedimentos] de carácter material son, entre varios más, una obra colocada a mala luz o a demasiada distancia de donde el observador pueda contemplarla; la aglomeración de ellas en una misma sala o colocadas demasiado cerca en los museos, pues estorba para verlas de todos lados; los locales en malas condiciones higiénicas y hasta de *confort*”¹⁸.

VENTAJAS Y DESVENTAJAS PARA RELATAR

Dadas las exigencias representativas del arte del siglo XIX, quizás el argumento central del *paragone* radique en la distinta predisposición de la pintura y de la escultura para soportar y generar un relato. Ya en 1864 un crítico escribía, con desahogo, al dejar de comentar la sección de escultura: “Dejo ya los bustos y paso a los lienzos; campo más vasto y desahogado, tierra más fecunda”¹⁹. Se diría que, en una crítica de arte fuertemente literaria, resultaba más fácil dejar correr la pluma ante un cuadro que ante una escultura.

A finales de siglo, cuando la escultura ha recogido ya todos los asuntos del Realismo, previamente popularizados por la pintura, Federico Balart reflexiona sobre el alcance e importancia del asunto: “Inútil es decirlo: al cambiar de objeto no cambian de principios ni de exigencias: elegir con tino, componer con claridad, caracterizar con acierto, ejecutar con maestría, y sobre todo producir la emoción estética en el ánimo del público, son requisitos necesarios en todas las artes, aunque en cada una haya de acomodarse a distintas condiciones de su cumplimiento. / Respecto a elección de asunto, el escultor suele tener menos libertad, y, por consiguiente, menos responsabilidad que el pintor: menos responsabilidad moral (se en-

tiende), porque la responsabilidad artística es igual para todos, y el público se encarga de hacerla efectiva”²⁰. Se derivaría, de este análisis, una mayor independencia de la escultura respecto al condicionante narrativo de las artes plásticas. Pero ello no se interpreta como una ventaja.

En este mismo sentido, Balsa de la Vega observa con disgusto las interferencias temáticas que se han producido desde la pintura hasta la escultura: “el trastueque de las ideas pictóricas por las escultóricas trae aparejado un inconveniente de importancia capital; y ese inconveniente es la protesta que todo espíritu altamente educado en el arte formula, sin darse cuenta, ante la incoherencia de la idea y del medio elegido para darle forma. / ... la Escultura tiene un campo muy limitado para la expresión de los sentimientos y de las ideas. En cambio nos muestra, de un modo que puede decirse *tangible*, la forma humana en sus tres dimensiones, alto, ancho y fondo. Y cuando olvida el escultor que a su arte no le es dable rebasar de lo los límites que le imponen la nobleza de la forma, humana finalidad primordial de la escultura, distrayendo la emoción estética (y, por lo tanto, amenguándola) con composiciones en las cuales entran elementos extraños así psicológicos como técnicos y científicos (predominio de lo espiritual, perspectiva y puntos de vista limitados, etc.), cuando, repito, el escultor olvida esto, su obra es una obra fría, insulsa, incoherente”²¹.

Uno de los ejes más interesantes sobre los que gira el debate del relato es el del título de las obras, cuestión que no responde sólo, ni muchísimo menos, a una necesidad de inventariar las piezas. Muy al contrario, el título apropiado es un tema crucial de la capacidad o incapacidad de la pintura o de la escultura para sugerir lo representado. Así reflexiona un crítico en 1864: “La exageración ambiciosa de los títulos con que anuncian los artistas sus trabajos, los perjudica, haciéndonos a los curiosos más exigentes y severos. La elección de nombres importa mucho, puesto que aun fuera de lo que tengan estos de pretenciosos, revelan el gusto y criterio de quien los escoge”²².

En el caso de las esculturas, la relación entre el título y la sugerencia del asunto es inherente a las piezas mismas, porque suele estar inscrito en la peana, en lugar de en la cartela o en el folleto explicativo, lo que proporciona a esta circunstancia una relevancia plástica, pero, sobre todo, una reflexión inmediata sobre su oportunidad. A propósito de la obra de Susillo *Crucifige eum*, Carlos Groizard se lamenta: “Si no hubiera éste escrito en el plinto el rótulo del grupo, difícil sería adivinar el asunto”²³.

Sobre el ya señalado carácter abstracto de la escultura, que algunos consideran inherente a la especialidad, y sobre la necesidad de concentrar en unas palabras ese pensamiento, así se expresaba Balsa de la Vega: “No es la escultura alegórica fácil a todos los que cultivan este

arte. Además de una educación estética muy cultivada, además de un dominio grande del dibujo, necesita el artista una imaginación fácil para concretar la idea en una frase —que una frase plástica es la estatua— una delicadeza de sentimiento no común a todos los temperamentos”²⁴.

DIFERENCIAS SOCIALES Y MATERIALES

Los críticos decimonónicos también reflexionaron sobre las consecuencias que, desde el punto de vista social y material, suponían el ejercicio de la pintura y de la escultura. Suele verse como un lastre, que va en detrimento de ésta, el coste económico y de ejecución, con la consecuente falta de clientela y de libertad creadora, elementos que son cruciales en la consideración del artista del siglo XIX. Así opinaba Federico Balart: “la escultura, por sus condiciones materiales, deja menos campo libre al artista. Antes de salir al mercado, el coste de una mediana estatua en bronce excede al de un cuadro al óleo, por grande que sea / ... / No es pues de extrañar que en escultura precede de ordinario el pedido a la oferta, y que el escultor haya de gustar su talento al gusto, no siempre delicado de su escasa clientela”²⁵.

Los condicionantes relativos al material suelen ser siempre traídos a colación por los críticos a la hora de juzgar las esculturas. Se ven siempre obligados a reconocer el carácter dependiente de un yeso, respecto a la obra definitiva en otro material, frente a la percepción completa que se recibe de una pintura. Por eso, Augusto Comas y Blanco recomienda a los expositores de esculturas una mayor preocupación por la presentación de sus piezas: “Lógico es que el escultor no se decida a fundir su estatua en bronce o labrarla en mármol, hasta que tenga la seguridad de que el éxito ha coronado sus esfuerzos, pero ya que presenta sus creaciones en públicos certámenes, precisamente para buscar esas certezas debiera poner más cuidado en la manera de presentarlas. / ... / La pátina, ese algo misterioso que funde los contornos y rebaja las durezas, es lo que las esculturas necesitan para no aparecer con el acostumbrado ropaje blanco, igual y antipático, que es el color propio del yeso. / En las Exposiciones extranjeras, los artistas que no olvidan ni uno solo de los medios que tienen a su alcance para seducir, han comprendido que la escultura necesita la indecisión del color, ya que tiene la precisión de la línea, y por eso todas o casi todas las esculturas de yeso se pintan imitando bronce, o cuando menos ensuciando el blanco mate del yeso con una veladuras de asfalta. / Nuestros artistas, más ingenuos, prefieren presentar sus obras como sales de manos del vaciador, pero ellos podrán convencerse por sus propios ojos del mal efecto que producen sus esculturas en yeso”²⁶.

EL COMBATE DE LA MODERNIDAD

Como se señalaba al principio, pocos son los que consideran a la escultura un arte moderno. Francisco Tubino es uno de los pocos convencidos: “Con error y desconocimiento real de las cosas proceden los que niegan originalidad y belleza a la escultura contemporánea; mucho más los que se atreven a sostener que ni goza de vida lozana ni tiene puesto reservado en los fastos del humano progreso”²⁷.

Para la mayoría, sin embargo, es un arte antiguo, por definición, Cruzada Villamil, cuyo interés hacia la escultura fue, como se sabe, escaso, habla así de los escultores: “Como cultivan un arte muerto que sólo vive artificialmente, y no responde casi a ninguna de las condiciones de la época, por más que se esfuerzan hacer lo que cascaci-ruelas. Hoy me he encontrado con que no hay más trabajo para el escultor que alguna estatuilla con pantalón de botín, y se concluyó. Por eso, estos desgraciados artistas, merecen que se les admire, no lo que hacen, sino la valerosa fe y la temeraria perseverancia con que cultivan su arte”²⁸.

Por las mismas fechas, otro crítico también corrobora la decadencia de la escultura en época moderna: “Este arte, tan bello como noble e importante en la antigüedad, arrastra hoy en nuestro suelo una existencia muy contraria a sus gloriosas tradiciones y anteriores conquistas ... Y observamos como aparece hoy la escultura falta de vida propia en nuestro país, cuando otros la cultivan con mejor resultado. / ... / En vano buscamos la realización de nuestro ideal; inútilmente le preguntamos si es su símbolo el de nuestra época. Verdad, es que cuando se lo reclamamos a nuestra sociedad, no nos responde con un sentimiento decidido que pueda encarnarse en la escultura ¿Será tal vez que no existe? No podemos afirmarlo”²⁹.

Incluso los propios escultores observan con desánimo las dificultades por las que atraviesa su arte. Así se expresa Suñol: “Menguado es su cultivo en nuestra patria, escasas sus muestras de vitalidad ... no se halla en predicamento aquí la estatuaria; se la mira por lo común con indiferencia”³⁰.

En un balance explícito del siglo XIX, donde se entra a comparar la pintura y la escultura, un crítico escribió en 1897: “la verdad es que nuestra escultura contemporánea no ha producido una obra ni una reputación que puedan ponerse al lado de los trabajos y la fama de algunos pintores; nada tenemos, por ejemplo, en escultura que valga lo que el *Testamento* y la *Lucrecia*, de Rosales, o la *Vicaría* y el *Jardín de los poetas*, de Fortuny”³¹.

Esta cuestión, que enlaza modernidad con fama, termina por ser candente en los años finales del siglo, cuando se considera que la vía de modernización de la escultura —y también de su triunfo público— pasa por la fidelidad representativa al mundo real. Antes de que esta opción pa-

sase a ser juzgada también como un convencionalismo, no menor que el hasta entonces extendido academicismo, tuvo sus encendidos partidarios. Así, Comas y Blanco se muestra favorable a que la escultura siga los pasos de la pintura, en lo que se refiere a la representación de temas anecdóticos: “Nuestra vida cada vez se hace más *casera*, y el arte escultórico debe ir pensando en prepararse los elementos para poder sostenerse y vivir, teniendo como único pedestal la columna de reducidas proporciones, o los estantes de las *etagères*. / La pintura se ha anticipado en esto a la escultura. Los maestros holandeses abrieron la marcha y después de ellos el arte pequeño, diminuto, encerrado en un marco de algunos centímetros de largo, ha venido a ser aceptado sin reservas ni censuras de nadie. / La escultura debe pensar en la fórmula de su empleo en la vida íntima. Debe humanizarse en la idea, *empequeñeciéndose* sólo en el tamaño”³².

También el escultor José Esteban Lozano, en unas declaraciones como presidente de la sección de escultura de la Exposición Internacional de 1892, opinaba así: “El escultor como el pintor, si han de llenar su misión, deben sintetizar en sus obras, al par que su propia personalidad, el espíritu de la época”³³.

Fue precisamente la necesidad de que el artista se imbuyese del espíritu de su época lo que desacreditó, entre los críticos más proclives al realismo, la tradicional formación italiana del escultor moderno: “Pretender que un pensionado escultor, aislado en la soledad de su estudio, y bajo la dirección de un *pintor*, por ilustre y erudito que éste sea, ha de sobreponerse a los modelos del antiguo y a los consejos de la rutina, es pretender que uno vea claro teniendo los ojos cerrados. / La Italia moderna es más que patria de escultores, patria de escarpelinos, y aun los pocos escultores de nota que tiene, son completamente desconocidos para nuestros pensionados”³⁴.

Estos problemas debieron de preocupar especialmente a los prestigiosos escultores españoles del cambio de siglo, que se resisten a ser considerados anticuados, aunque de su testimonio se desprende precisamente una acusada dependencia de la tradición. Benlliure, por ejemplo, identifica lo que él llama el anarquismo artístico con el impresionismo; y dice, para justificarse: “El impresionismo es tétrico. El impresionismo aspira a romper con él llama convencionalismos, hiriendo de paso el sentido común. El impresionismo es irrespetuoso con todas las leyes consagradas por las civilizaciones artísticas que fueron. El impresionismo es criminal, porque mata la verdad en el Arte. / ... / Es preciso acabar con esta raza de degenerados antes que ellos acaben con el Arte. Y para esto es preciso oponer a su noción modernista del Arte, la que pudiéramos llamar idea social del mismo. Idea representada por aquellos que, sin recurrir a efectos teatrales, copian la verdad”. Por eso, cree que “la escultura, como todas sus hermanas las Bellas Artes, necesita

se le tienda un cable salvador para librarla de la actual borrasca anarquista. Tenemos nosotros los escultores un privilegio. Sólo necesitamos ver la forma, sin preocuparnos de que la luz despidiera reflejos de uno u otro color”³⁵. Lo que se desprende de este testimonio es, precisamente, un enfrentamiento entre una extendida práctica pictórica moderna, como es el impresionismo en 1900, y una concepción retardataria de la escultura, como la que defiende Benlliure, aunque en un análisis más profundo de su producción las influencias modernas –e, incluso, “impresionistas”, en un sentido vago– sean paradójicamente reconocibles.

Pero estos esfuerzos resultaron baldíos. La mayoría pensaba, como el crítico de *La Época*: “en escultura (dejo sin afirmar ni negar lo concerniente a pintura) no cabe innovar; está ya todo dicho y hecho, y tan bien, que es temerario empeño pretender aventajarlo”³⁶.

Sólo cuando el Realismo, cuyas consecuencias para la escultura no fueron tan radicales como para la pintura, perdió su capacidad de regeneración como movimiento artístico, se termina por intuir la capacidad de la escultura para ser expresión de lo moderno. Todo empieza con la lectura académica del clasicismo, que ha lastrado la escultura moderna: “Si el academicismo artístico ha ejercido una influencia deplorable sobre la pintura, retrasando enormemente su progreso, en el campo de la escultura ha ejercido una acción mucho más perniciosa. Mal antiguo es el haber tomado la estatuaría clásica y aquella del Renacimiento que más parentesco superficial tiene con la primera, como el prototipo de este arte; prototipo insuperable y sí sólo imitable. Se ha llegado a creer que no hay más escultura sana y verdadera que esa, y que modernamente sólo podemos vivir de su contemplación e imitación. / Esta absurda idolatría vino a negar implícitamente un progreso en esa fase del arte ... / Como no vieron de la antigüedad clásica y del Renacimiento otra cosa que lo externo, así de la vida actual y de nuestros cuerpos, sólo ven la superficialidad. Como no se acostumbraron a sentir, no pueden ser sinceros; como no lucharon más que por la habilidad manual, no pueden ser originales”³⁷.

UNA DESIGUAL TRADICIÓN NACIONAL

Cuando, a principios del siglo XX, se empieza a realizar un primer balance de las transformaciones artísticas que se han producido, con un análisis de sus causas, se coincide en afirmar que la escultura está retrasada respecto a la pintura, hasta el punto de reclamar la influencia extranjera, aspecto inusitado en un momento de regeneración nacionalista: “Nuestra pobreza en esa esfera de la producción artística es de antiguo muy grande; tenemos una tradición académica harto funesta para pensar en el progreso contando con nuestras propias fuerzas para rea-

lizarla; hay necesidad de fortificarlas, nutriéndolas con savia nueva y desde luego extranjera”³⁸.

Este problema del nacionalismo y el arte afecta, pues, también a la comparación que se establece entre la pintura y de la escultura. Ya en 1860 se decía que “en nuestra patria ... no sabemos por qué predisposición natural somos más dados al encanto del color”³⁹.

Cuando, en plena recepción de novedades extranjeras, se sigue pensando en la idiosincrasia española de la pintura, no se consigue pensar lo mismo de la escultura: “A nuestros escultores les falta el sello nacional que tienen los pintores de Valencia, de Madrid, de Andalucía y aún de Cataluña, aunque estos últimos aparecen marcadamente influidos por el gusto francés. Podrá ponerse en tela de juicio si aquí se pinta bien o mal; lo indudable es que se pinta en español; en cambio el trabajo de los escultores, aun siendo bueno, no es tan castizo como debiera”⁴⁰.

Este problema sigue preocupando a Domenech, cuando se enfrenta a la crítica de la Exposición Nacional de 1906. Se olvida de Alonso Berruguete, Juan de Juni. Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena o Salzillo, y escribe: “Cuando recordamos la historia de nuestra escultura, no podemos por menos

que concederle un lugar muy secundario a lado de la extranjera –italiana, francesa y alemana– y mientras nuestra tradición pictórica es gloriosa, la plástica es pobre. ¿Acaso el temperamento nuestro no es apto para ella? / Difícil es contestar a esta pregunta; lo que sí podemos decir, a la vista de las obras presentadas en esta Exposición y en las anteriores, es que no llevamos camino de tener un arte escultórico nacional esplendoroso. Con muchísima menos tradición que nosotros el pueblo belga ha conseguido tener un arte escultórico nacional importantísimo”⁴¹.

De todo lo dicho puede deducirse que los términos del *paragone*, en el siglo XIX, no se centran en los méritos específicos de la escultura o de la pintura, que se dan por supuestos, sino en la general desventaja de la escultura para competir visualmente con la pintura como arte moderno. Los tres grandes pilares sobre los que se asienta esta situación desfavorable son, en primer lugar, la dificultad de la pintura para persuadir sensorialmente; en segundo lugar, la menor capacidad para sostener un discurso narrativo y formal autónomo; y, en tercer lugar, los mayores condicionantes materiales y sociales que supone el ejercicio de la escultura, mucho más dominada por lo público que la pintura.

NOTAS

- ¹ “Exposición de Bellas Artes, XII”, *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.
- ² R. Balsa de la Vega, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 5 de junio de 1901, pp. 347-350.
- ³ J. de Dios Mora, “Exposición de Bellas Artes”, *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860.
- ⁴ “Exposición de Bellas Artes, XII”, *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.
- ⁵ A. Ruiz de Salces, *Dos palabras sobre la actual Exposición Nacional de Bellas Artes y sobre la adjudicación del premio de honor*, Madrid, 1881, s.p.
- ⁶ J. Siles, “La Exposición de Bellas Artes. Escultura. XI”, *La Época*, 6 de julio de 1887.
- ⁷ R. Balsa de la Vega, “Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I”, *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- ⁸ C. Solsona, “En la exposición de Bellas Artes. Las esculturas”, *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.
- ⁹ A. Comas y Blanco, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 97-98.
- ¹⁰ N. Sentenach, “Exposición nacional de Bellas Artes de 1895”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 374.
- ¹¹ J. García, “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II”, *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- ¹² *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Miguel Ángel Trilles el día 30 de marzo de 1913*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913, p. 32.
- ¹³ J. Palet y Villava, “Exposición de Bellas Artes”, *La Iberia*, 2 de noviembre de 1860.
- ¹⁴ C. Araujo Sánchez, “Exposición de Bellas Artes”, *El Día*, 29 de mayo de 1890.
- ¹⁵ F. Balart, “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 1895, n.º XXI, pp. 359-363.
- ¹⁶ C. Groizard, “Exposición de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- ¹⁷ N. Sentenach, “Exposición nacional de Bellas Artes de 1895”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, pp. 374-375.
- ¹⁸ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Eduardo Barrón el día 11 de diciembre de 1910*, Madrid, Fototipia y Fotografía de J. Lacoste, 1910, p. 9.
- ¹⁹ J. García, “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II”, *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

- 20 F. BALART, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 1895, n.º XXI, pp. 359-363.
- 21 R. Balsa de la Vega, "En la Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, n.º XXII, p. 355.
- 22 J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- 23 C. GROIZARD, "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- 24 R. Balsa de la Vega, "Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- 25 F. BALART, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 1890, n.º XXI, pp. 359-363.
- 26 A. COMAS Y BLANCO, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 104-105.
- 27 F. TUBINO, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública*, Madrid, 1877, p. 5.
- 28 *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, Madrid, 1865, p. 64.
- 29 J. GARCÍA, *Las Bellas Artes en España. 1866*, Madrid, 1867, p. 179.
- 30 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Jerónimo Suñol el día 18 de junio de 1882*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1882, p. 21.
- 31 "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de julio de 1897.
- 32 A. COMAS Y BLANCO, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, pp. 103-104.
- 33 *El Liberal*, 22 de octubre de 1892.
- 34 A. COMAS Y BLANCO, *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 106.
- 35 *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Mariano Benlliure el día 6 de octubre de 1901*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901, pp. 10 y 19.
- 36 LUIS ALFONSO, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- 37 R. Domenech, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Liberal*, 19 de junio de 1906.
- 38 "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 8 de julio de 1904.
- 39 "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p.410.
- 40 "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de julio de 1897
- 41 R. DOMENECH, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Liberal*, 19 de junio de 1906.

El “ente plástico”: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Tanto Solana como Gómez de la Serna estuvieron interesados en los seres inorgánicos, entendidos como elementos que dinamizaban la existencia y expresaban el carácter objetual del ser humano. Siempre perturbadores, también eran para ellos soportes de ideales, sin apenas frontera entre lo animado y lo recreado.

ABSTRACT

Solana and Gómez de la Serna shared an interest in inanimate beings, and how these objects provoked questions about the physicality of human existence. Not only were they disturbing, these beings constituted ideals, whilst muddying the waters between the living and the inorganic.

Ramón Gómez de la Serna estaba más interesado por la pintura que por la escultura, tal como se advierte en *Ismos* (1931) y en las monografías dedicadas a El Greco, Velázquez, Goya, Juan Gris y Gutiérrez Solana. Entre sus amistades abundaban los pintores –no en vano fue Solana quien inmortalizó en el lienzo la tertulia del café Pombo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)– y frecuentaba el Museo del Prado de cuyos cuadros hizo encendidos elogios. Asiduo a los museos, no deja de introducir estos ámbitos en su producción literaria. Lo más probable es que él mismo sea “ese feligrés de museos” que se menciona en su novela *Museo de Reproducciones*¹. Institución especialmente pictórica, el referido museo nacional aparece en su descripción del Paseo del Prado (1920) y le llegó a hacer una visita nocturna, perseguida con denuedo y por él ampliamente comentada, durante la cual quedó

impresionado con la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena². Otra de sus aventuras, que él mismo se encargó de pregonar, tuvo una escultura como objetivo y transcurrió en el mismo museo: retirar a Carlos V, del grupo bronceado de los Leoni, la armadura a fin de dejarle desnudo, “fechoría” (término por él utilizado) descrita con alarde en *La sagrada cripta de Pombo* (1924)³.

La escultura no está ausente de las superficies estampadas de su despacho bonaerense (los biombos se conservan en el Museo Municipal de Madrid) y con frecuencia surge en las novelas del escritor y en sus greguerías alusiones a la estatuaría insistiendo en algunas especialmente, como la *Venus de Milo*, mientras que en *Museo de Reproducciones* la escultura centra la atención. Sin embargo, su connotación como obra de arte se diluye al ser utilizada como trampolín para la acción literaria. Hasta un museo de re-

(Quiero expresar mi agradecimiento por la sugerencias formuladas al presente trabajo a los profesores Rodolfo Cardona, Resident Director del International Institute in Spain, y John McCulloch, de la University of Strathclyde de Glasgow).

producciones, marco para el desarrollo de una historia, está destinado a vaciados y copias, no a originales.

Los maniqués también son esculturas en torno a las cuales Gómez de la Serna construyó situaciones inverosímiles y un universo personal de fantasía lejos de cualquier implicación como obra de arte: “Yo, que no me entusiasmo mucho con la escultura artística porque me parece un arte fácil en el hombre, como lo es en la mujer tener hijos, me admiro ante las esculturas que tienen gran carácter y ninguna pretensión como esculturas” (*Caprichos*, 1925). Así pues, el maniquí, la figura de cera y los muñecos forman parte de ese mundo de objetos que se distribuían en el estudio del escritor y denomina “Cosas con carácter” (*La sagrada cripta de Pombo*). En este sentido, su juicio se enmarca en el concepto de la intrascendencia del arte. Recordemos que Fernand Léger consideraba que la figura humana no era más importante que unas llaves. Las cosas alejadas de la belleza convencional o académica, los objetos ordinarios, los elaborados con materiales no nobles y los alterados por el uso o el paso del tiempo captaron la atención de las vanguardias.

Ramón Gómez de la Serna y José Gutiérrez Solana compartieron la obsesión por los maniqués y las muñecas⁴. Del pintor dice el novelista que “ha creído siempre mucho en los maniqués y en las figuras de cera”⁵, lo cual se advierte no sólo en sus cuadros sino en su producción literaria. Si los bustos de peinadoras se sitúan en la estética del feísmo y en el ambiente del Madrid castizo, los maniqués de escaparate son testimonio de la vida urbana y de un diferente tipo de mujer. Ambos creadores poseyeron seres artificiales subyugados por el misterio que se desprende de ellos. Se trata de cosas con la peculiaridad de que tienen naturaleza humana. Si por una parte el ser humano está cosificado, su doble es un remedo de sí mismo en una turbadora contradicción. Se construye un ser humano para que actúe como una persona. “Prefiero un maniquí –dice Gómez de la Serna– a un político, y creo que, aun de cartón, son los seres más humanos del mundo”⁶. Figuras muy próximas a la sensibilidad ramoniana, al tratarlas de igual a igual las humaniza hasta límites insospechados, y siendo un elemento emblemático de la vida urbana se acerca a ellos como si fueran transeúntes: “Conozco personalmente a casi todos los maniqués de Madrid. Tengo muy buenos amigos entre ellos. Hasta a los más tiesos y orgullosos les saludo, sin exceptuar a esos impertinentes maniqués de la calle de Caballero de Gracia,...”⁷. Para el novelista, estos seres en sus ademanes adquieren gestos propios de las personas, es más, confiesa haberlos visto actuar como tales. Inanimados, no obstante parecen sonreír o manifestar tristeza y son al mismo tiempo silenciosos y parlantes. Maniqués, figuras de cera y muñecos –fundamentalmente los primeros al ser de tamaño natural– son

sustitutos de los seres humanos y en ellos se encuentran cualidades ausentes en estos o inmejorables. Portadores de valores, representan modelos de conducta e ideales, no solamente de perfección física. No estamos frente a las típicas muñecas de los juegos infantiles, ahora los maniqués son de tamaño natural, también los que tan sólo tienen la consideración de bustos. En este contexto el ser humano es reemplazado por una representación de sí mismo, siendo oportuno emplear el concepto de Ortega y Gasset de deshumanización del arte. El hombre y la mujer se cosifican y convertidos en objetos actúan como personas. “Fuimos cosas y volveremos a ser cosas”, asegura Gómez de la Serna⁸. La escultura como una de las expresiones de las “bellas artes” es desplazada por la cotidianidad de seres humanos reproducidos en serie, en los cuales la madera y la cera han sustituido al mármol y al bronce. El mito de la belleza clásica se esfuma. Incluso cuando Ramón en *Museo de Reproducciones* aborda la escultura antigua lo hace en un marco de ironía y humorismo.

La novela aborda el misterio del ser artificial, robots que actúan como personas pero sin sentimientos, mientras que en el ámbito del teatro se cuestiona la presencia humana, se mecaniza y se llega a suplantarse por entes fabricados. Gómez de la Serna, conocedor de las vanguardias, debió estar al tanto de la cosificación del cuerpo humano experimentada en diversas vertientes. Hay que tener en cuenta que es autor de *Ismos* y que las estampadas superficies de su despacho reproducen obras de Giorgio de Chirico, Hans Arp, Duchamp, Man Ray... Desde 1914 Chirico representa seres humanos a medio camino entre lo animado y el maniquí o abiertamente cosificados, a menudo en marcos incongruentes en un universo objetivo. El hombre ya no es medio para expresar símbolos, sensaciones o pensamientos. El cuerpo humano considerado como un objeto fue una de las propuestas expresadas tanto por escrito como sobre el lienzo por Léger. En el marco de la puesta en escena teatral de la Bauhaus y del constructivismo ruso se pusieron en práctica las posibilidades plásticas del maniquí. El Dadaísmo alemán abordó la figura humana constituida por formas orgánicas y mecánicas, fundamentalmente con un trasfondo de crítica social, y el Realismo de 1925 manipuló la iconografía antropomórfica como depositaria de una ácida crítica a la deshumanización⁹. Entre las actividades dadá de París el maniquí estuvo presente en “El proceso a Barrès” celebrado en la Salle des Sociétés Savantes en 1921, controvertido personaje representado por este simulacro, a propósito cursi.

Retornando a Chirico, se ha hablado de su influencia en el pensamiento de André Breton, quien lo menciona en “Le surréalisme et la peinture” (*La Révolution Surréaliste*, 1925, n.º 4) y reproduce uno de sus cuadros en *Nadja* (1928), además de ser el pintor más ilustrado en la referi-

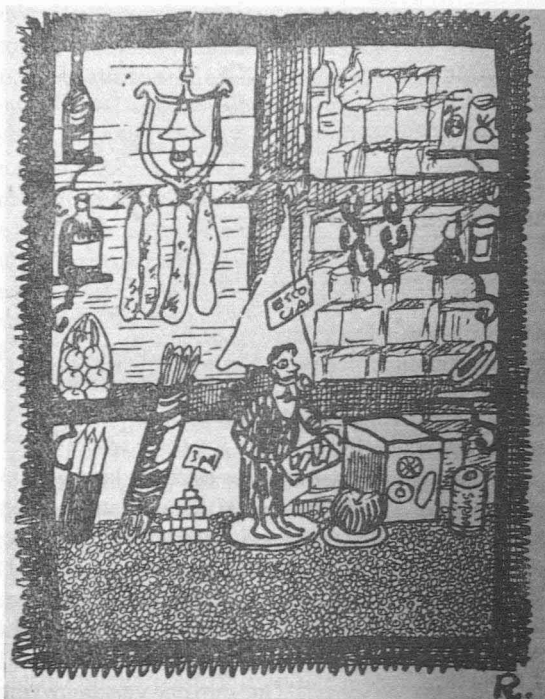


Fig. 1. Gómez de la Serna, "Escaparate".

da revista y modelo para los integrantes del movimiento¹⁰. Lo animado y lo inanimado, lo orgánico e inorgánico de maniqués, muñecas y autómatas, enteros y parcelados, alterados y descoyuntados, son elementos esenciales del repertorio surrealista¹¹.

Seres donde perenniza la vida, inertes, parecen vivos en su vertiente de inmortalidad con la expresión expectante y los ojos siempre abiertos. Pero también en ellos se presume la muerte en su apariencia de respiro congelado y de cadáver. Esta dualidad vida-muerte, en un perturbador equívoco, se hace más patente en las figuras de cera por su asociación con la carne humana, aspecto que no pasó desapercibido por Ortega y Gasset: "(...) Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducir las a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros" (*La deshumanización del arte*, 1925). Esta apreciación se constata en las descripciones que hacen de los maniqués tanto Gómez de la Serna como Solana.

Si en Ramón el dominante es la muñeca de cera, Solana no solamente la tenía sino que convivía también con cabezas de peinadoras, muñecos mecánicos y caretas, todo lo cual se proyecta en su obra en su doble vertiente de pintor y escritor. Son fetiches del universo de dos personas que prestaban atención a los seres humanos recrea-

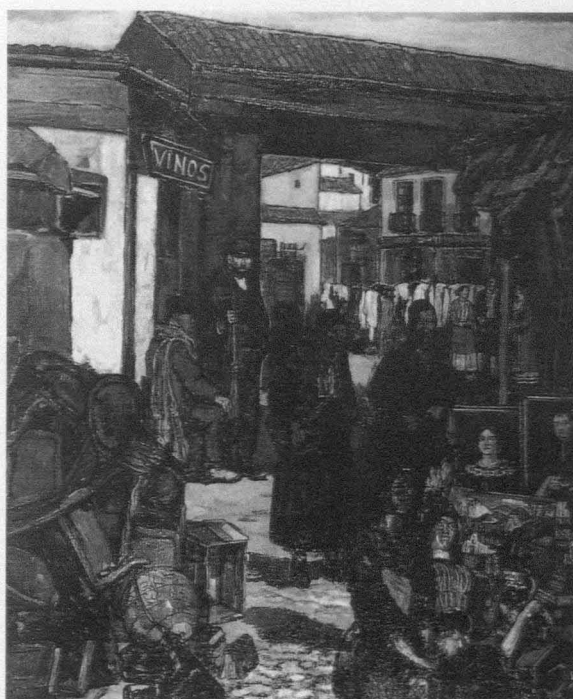


Fig. 2. Solana, "En El Rastro".

dos en los que proyectan ilusiones pero que por sí mismos también expresan la soledad de la existencia. Si en los bustos de peinadora predomina el feísmo –los gigantes y cabezudos de las fiestas populares estarían en el mismo universo– y se enmarcan en un contexto social popular, los maniqués de moda tienen la prepotencia de una élite apta para el consumismo de la época.

Uno de los lugares en donde Gómez de la Serna se encuentra con las cosas es en los escaparates, "peceras llenas de vidas"¹². Hombre andarín, callejear era una de sus aficiones pero también material de trabajo. Un escaparate es un muestrario de la existencia humana expresada a través de productos naturales y de cosas. No suelen ser las tiendas de lujo las que arrastran al novelista sino aquellas donde aparece el objeto ordinario, el producto de consumo cotidiano y no en vano en *Gollerías* (1926) dedica un apartado a la de ultramarinos, que tampoco está ausente de la calle del Árbol según vemos en el plano realizado por el propio Ramón para ilustrar la novela con el mismo título:

"Figura mucho en nuestra vida ese escaparate atorado de cosas acorazadas, envueltas, que no se dejan gozar del que se asoma a él, como les sucede a los que asoman al escaparate de la repostería. En nuestra confección humana figura el ultramarinismo, el tropezarnos con los jabones «lagarto» de un verde triste y proverbial, con las cajas de galletas con su apetitosa galleta llena de hoyuelos –pintada en la muestra azul la más apetitosa de

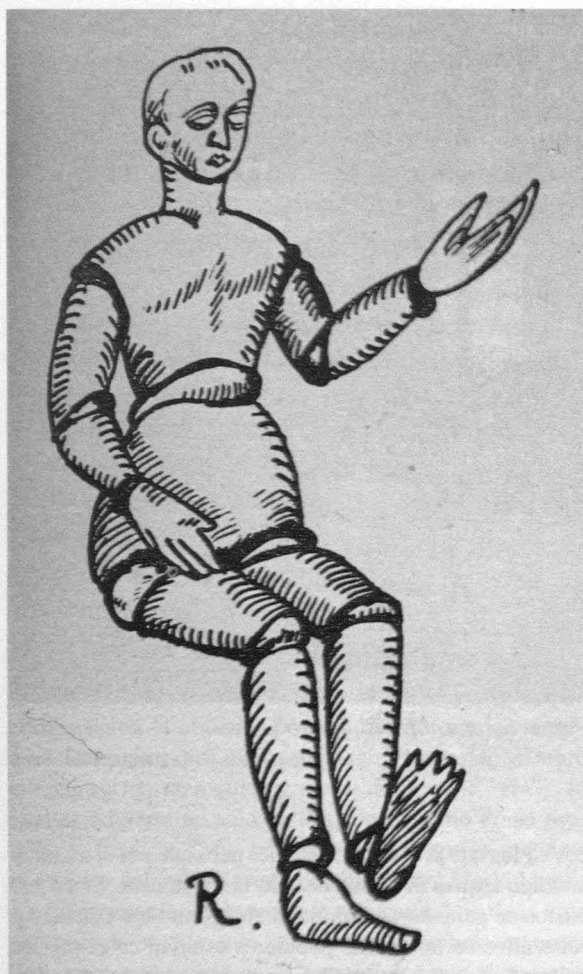


Fig. 3. Gómez de la Serna, "Maniquí".

todas— y sobre todo con ese falso montón de garbanzos que cubren un fondo de papel que imita una montañosa abundancia”¹³ (fig. 1).

Vistos a través del cristal, los objetos cobran valores sensoriales. La placa como parapeto transparente de la seducción. En él se dispara el morbo del comprador y la ilusión de la posesión. Ramón, paralelamente, era un entusiasta de los espejos, superficies verdaderas y confusas. El biombo de cristal ejerce una barrera que incide en la sacralización del escaparate: se ve pero se prohíbe tocar, se contempla pero no siempre se puede acceder, los objetos se admiran como nuevos ídolos de la vida moderna. Por ello, el escritor los define como “hornacinas de capilla callejera, aunque los profane un poco el cómo se refleja en sus cristales la circulación de las grandes vías”¹⁴; esta impronta trascendental permite suponer el carácter sacro con que es apreciado el maniquí en el escaparate, la nueva imagen para los tiempos modernos.

El escaparate es sin duda uno de los fetiches en la vida y en la obra de Gómez de la Serna. Significaba mucho para él detenerse frente a esas cajas encristaladas en donde admiraba los objetos ordinarios:

*“Hay que saber mirar los escaparates sean de lo que sean—tornillos o plumeros—, y si se supo apreciar tanto el barniz en un cuadro de museo como en una muñeca de cartón, no llegará a atacarnos como un rapé maldito el barniz del mueble adquirido por la vanidad o ese lavabo de fonda que, torneado y barnizado de amarillo, si se está bien preparado estimula la vida cuando recibe la alteración de la humedad. (...). Hay que tener la delectación de los elementos, repasar los ‘bric-à-brac’, los remates, los cambalaches, los mercados, los talleres, aumentar la fijez en las cosas,...”*¹⁵.

Son las cosas sin compromisos estéticos las que le interesa. Prefiere el carácter objetual de estas vitrinas al engolamiento de las tiendas de antigüedades, ante las cuales hay que dudar de su autenticidad. En *Disparates* (1921), al dirigirse hacia “la calle de los escaparates” mira despectivamente uno de ellos (“eran un asco las antigüedades”) y por el contrario se para con deleite ante una vitrina de productos de Eibar (“¡Qué raro que yo admire tanto los objetos de Eibar! ¿Es que estaré borracho?”)¹⁶. Hay que tener en cuenta que esta ciudad del País Vasco era un importante núcleo industrial con un amplio abanico de especialidades metalúrgicas: máquinas-herramienta, complementos de hierro y acero, bicicletas, motocicletas, etc., y también fabrica instrumentos de precisión, todo ello material que entusiasmaba a Gómez de la Serna—según le comentó su mujer al profesor R. Cardona solía quedarse extasiado frente a las ferreterías— y en general a las vanguardias. Mientras que en *El hijo del millonario* (1927) la máquina se presenta como estandarte de la vida moderna, en los biombos de su despacho se reproduce al lado de obras de arte. Entre las greguerías que conforman un listado de “Mentiras” redactado por el escritor figuran las palabras “Antigüedades” y “Tienda de objetos de arte”¹⁷, de las que cuestiona que la vetustez sea tal y que las piezas tengan valor artístico, aunque también el aura que se le confiere a este tipo de objetos. A su vez, al anticuario lo llega a tildar de “repugnante coleccionista de «verdaderas» antigüedades”¹⁸. Pero no solamente son las personas las captadas por el atractivo de las lunas callejeras, también—y no en vano Ramón atrapa la realidad como una gigantesca metáfora—, los medios de transporte: “El tranvía es muy fatuo...Se va mirando en todos los escaparates de las tiendas”¹⁹.

En España el estallido de la primera guerra mundial impulsó el desarrollo de la industria y la expansión del comercio, siendo espectacular el crecimiento económico bajo la dictadura de Primo de Rivera, lo que incide en la dinámica urbana y en la oferta de productos comerciales. La vida cosmopolita de las ciudades europeas se captaba



Fig. 4. *Detalle del despacho de Ramón* (Madrid, Museo Municipal).



Fig. 5. Vázquez Díaz, "Retrato de los Solana".

en el intenso ambiente en torno a los boulevares, las galerías y las plazas donde el escaparate forma parte del mobiliario urbano. Artistas como Macke y Kirchner trasladaron al lienzo ese emblema de la modernidad, el cual debió hacerse más visible en los años veinte con el consumismo y el impacto de la moda. El final de los acontecimientos bélicos (1918) implicó el advenimiento de años de ilusión y optimismo, con un intenso ritmo de vida en las ciudades cuyas fachadas se abren mediante tiendas con escaparates y se dinamizan con la publicidad y el anuncio luminoso, aunque no solamente cuentan los centros históricos sino también los barrios periféricos e industriales. Vestidos, sombreros, corsés²⁰ y medias se ofrecían para la nueva mujer, ya como productos independientes o asociados al cuerpo a través del maniquí, entero o parcelado. Los anuncios en los periódicos y en las revistas, las crónicas y comentarios sobre la moda así como las ilustraciones de artículos o poemas en las publicaciones mensuales, dejan patente el interés de la época por la moda, reflejo de la nueva Eva²¹. En España, las ilustraciones de *Blanco y Negro* y *La Esfera* son testimonio del creciente cosmopolitismo y de la imagen del nuevo cuerpo femenino como soporte. El escaparate ejerció una gran fascinación para las vanguardias, con su carácter objetual, repetitivo, descontextualizado, ordenado con obsesión o caótico, en los límites de la materia y el deseo. De la estética de la máquina y el objeto fabricado fue un abanderado Fernand Léger, para quien el escaparate era un espectáculo permanente de la vida moderna²². Centra la atención los de los pasajes y boulevares parisinos la obra *Le paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon, donde las cosas aparentemente insignificantes adquieren la dignidad de la descripción y una rara belleza, y de hecho constituyó un elemento emblemático en el París de los surrealistas formando parte de lo "maravilloso cotidiano". Fotografías de vistas callejeras en que aparece el escaparate como señal de identidad urbana se reprodujeron en *La Révolution Surréaliste* en 1926.

En *Pombo* (1915) Ramón había mencionado la madrileña calle Carretas como la especialista en tiendas de ortopedia, con su "repugnante revoltijo de los escaparates, los forceps, los bragueros para las hernias numerosas —muchos, muchos bragueros—, las jeringas, cuya fealdad evita un poco su eje azul, las sondas, etc."²³. Tampoco fue un elemento olvidado en sus recuerdos madrileños: "En la calle de la Montera están los escaparates que nos miran, que nos quieren retener, impidiéndolo el cómo empujan los que vienen detrás, aunque den bien el rodeo ceñido alrededor de los que se han parado un momento"²⁴. En su producción literaria surge este detalle urbano con cierta asiduidad, e incluso se ha sugerido que en alguna novela puede ser trasunto de los de las calles madrileñas, como Serrano²⁵. En *La tormenta* (1921) Rubén y Manuel, dos jóvenes estudiantes, hacen novillos y mientras se dirigen camino del Jardín Botánico se van parando en todos los escaparates, especialmente en los de una relojería y una tienda de fotografía²⁶. Es en *La mujer de ámbar* (1927) donde el escaparate se presenta como un elemento significativo de la urbe, Nápoles en este caso²⁷: los personajes se detienen continuamente frente a ellos, como el protagonista masculino, Lorenzo, quien "deam-

bulaba como trotón perdido y se asomaba a los escaparates...”, a veces solo, otras acompañado, frente a las tiendas de objetos de concha, de corales, de macarrones, de aparatos eléctricos, de relojes, de aluminio, de cristalería, de ropa, de aparatos ortopédicos, de peluquería... “No ven a nadie de cómo van mirando los escaparates”, dice el novelista al referirse a las napolitanas. Como “biombo de cristal”, la transparencia de la placa hace que a veces se confundan los objetos del interior con los que llevan las personas por la calle, como los sombreros de las tiendas de una transitada vía napolitana que se intercambiaban con los de los transeúntes²⁸.

Al novelista también le interesa la vida vista desde dentro, tanto como observador de la cotidianidad callejera a partir del interior teniendo como ventanal el escaparate, como hombre agazapado tras el simulacro del cristal. Se constata claramente en *El chalet de las rosas* (1923) cuando Roberto, el asesino protagonista, pretende finalmente pasar desapercibido como propietario de una tienda, no de una joyería ni de objetos fúnebres o religiosos, según las preguntas que le hace su mujer, sino de una de “naturalista-disecador”, un negocio donde nadie le localizaría: “(...) así, detrás de otro cristal más en el arroyo de la vida, miraría pasar la vida a través del escaparate de su tienda, oculto por sus águilas disecadas como guardianes de su misterio”²⁹.

El Rastro era una zona donde se podían ver y comprar todo tipo de objetos³⁰. Fue para Gómez de la Serna y Gutiérrez Solana un lugar de aprovisionamiento, y allí adquirieron maniqués y muñecas. Para el primero un espacio vital en su merodear a la búsqueda de cosas con las que construía un universo propio, tanto en el piso familiar de la calle de la Puebla como posteriormente en el torreón de la de Velázquez 4, como si de un Rastro en miniatura se tratara³¹. En la temprana fecha de 1913 (*Tapices*) había indicado su afán por llenar su mundo de objetos, “cosas cualesquiera, sobre todo de loza fresca, de cerámica verde y azul, de cosas de aluvión; quisiera envolverme en un Rastro”³². A él, autor de *Ismos* (1931) donde demuestra su conocimiento de las vanguardias, le interesa más rodearse de cosas que de obras de arte.

Es a El Rastro a donde van a parar las cosas usadas, desechadas, ignoradas... Cosas que han sido tocadas, manoseadas, desgastadas por el uso, en las que han reposado las miradas, cosas cotidianas, trastos, antigüedades ciertas o virtuales. Conviven dueños anónimos, épocas, naturalezas... Las cosas son allí arrastradas, se amontonan... En El Rastro se busca el objeto deseado pero también es un lugar para el encuentro, para la sorpresa, en donde las cosas salen al paso... Fue en el popular mercado donde Gómez de la Serna adquirió su primera muñeca de cera, también, en el mismo bazar de las Américas, donde Solana se encontró con su maniquí recostado en una silla y un lugar en el que representa hacia 1922 a maniqués entre

cuadros y cachivaches (fig. 2) y describe en *Madrid, escenas y costumbres* (1913, 1918). Domingo tras domingo, se ha dicho, por la mañana, los hermanos Solana bajaban a El Rastro donde el pintor iba adquiriendo los objetos más diversos e inesperados³³. El pintor localizaba allí cabezas de peinadora, maniqués y muñecas, como aquella figura convertida ya en un esperpento “con una larga bata azul, asomando por debajo unos zapatos amarillos, muy chiquitos; el pelo lo tiene suelto por los hombros y enmarañado; a la cabeza de cartón, negruzca y sucia, le falta una oreja y un cacho de nariz; una de las manos la tiene rota, y la sana está calzada con un guante blanco de cabritilla”³⁴. Estas mujeres rígidas, distantes y perturbadoras, incluso en su decrepitud, se veían junto a cuadros, artesas, tinajas, chaquetas, pantalones, frascos de medicina, lavativas de hierro, embudos, barreños, tazas, botas, cochecitos de paja, piedras de afilador, chimeneas, botas de cojo... Gómez de la Serna habla del merodear del pintor por las tiendas de “bric-à-brac”, cual “Diógenes de las cosas”, acarreado a casa objetos de baratillo, sencillas adquisiciones que para él constituían un tesoro: relojes, sombreros, sombrillas, pelucas, muñecos, maniqués, sillas...³⁵. Son para él modelos de sus pinturas tras depositar en ellos miradas prolongadas, cuando el refugio del hogar les da carácter de seres.

En el despacho madrileño de Ramón predomina la variedad objetual, y no precisamente piezas que puedan distinguirse por su valor artístico pues no le interesa montar un museo sino rodearse de cosas ordinarias pero, como diría el propio Ramón, con carácter, en una especie de “museo-bazar”³⁶. Se constata un “horror vacui”, rasgo del que habla Camón Aznar como una de las invariantes de su novela: cohesión de imágenes distanciadas, atropellado delirio de metáforas, espectáculo de comparaciones y realidades enconadas... Aparte del retrato que le hiciera Rivera, abundan figuritas, maniqués, bolas de cristal, un farol, mariposas disecadas..., un “macrocosmo y un microcosmo de cosas impares y expresivas”, precisa su hermano Julio, que conformaban un ambiente que “inflamaba su imaginación”³⁷. Concebido como un refugio, las cosas están ausentes de cualquier connotación ornamental conservando una identidad propia³⁸, que las hace merecedoras de ser fotografiadas (*La sagrada cripta de Pombo*, 1924). Conceptos como “elementos filosóficos” y “claves de universo” son aplicados a objetos supuestamente pueriles³⁹. En este ámbito hay una mujer que forma parte de la vida del escritor, que siempre le espera y le hace compañía, su muñeca de cera. En su abordaje de la mujer artificial Gómez de la Serna se sitúa entre la imagen simbolista y la constancia de un nuevo cuerpo al hilo del cosmopolitismo de la época, bifurcación de intereses que no deja de ser una constante en su labor literaria⁴⁰.

Con respecto a Solana, se ha comentado que tal vez los maniqués y las muñecas autómatas constituyan recuer-

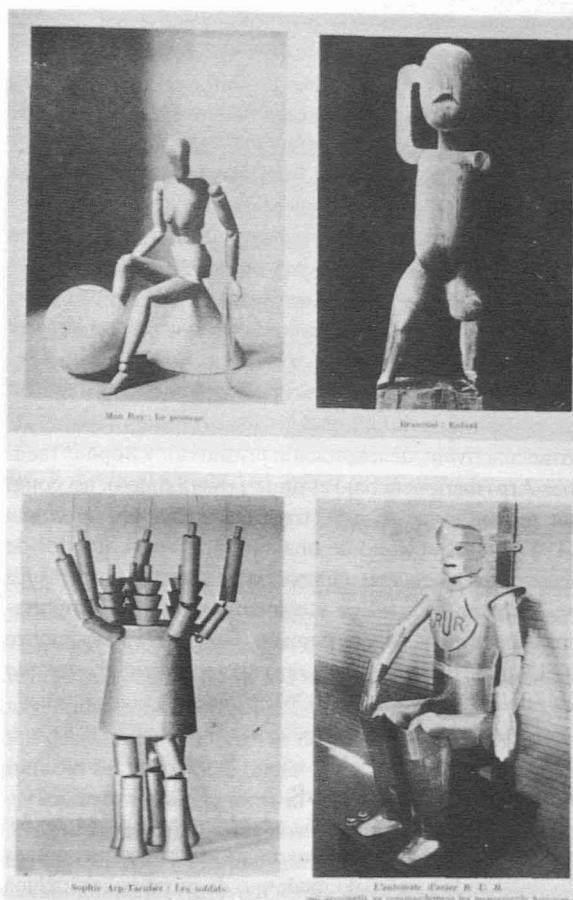


Fig. 6. "La Révolution Surréaliste" (1926).

dos plásticos de sus años de infancia y segura compañía para su carácter retraído⁴¹. A través del testimonio de Sánchez Camargo, quien le conoció personalmente, tenemos constancia de la cercanía no solamente física sino anímica entre el pintor y estos entes plásticos de cuya colección se sentía orgulloso⁴². No los considera seres inanimados sino que los trata como miembros del hogar. Su compañía le resultaba menos problemática que la de las mujeres, quienes no le dejaban trabajar, decía, "con eso de la lujuria". Representan a la mujer congelada, con su físico detenido en el tiempo, y al mismo tiempo viva, capaz de no bajar jamás la mirada y estar siempre a disposición, incluso con una supuesta sonrisa. Son seres pasivos, no reclaman, no preguntan⁴³, no necesitan ser deseados, no se adquiere con ellos compromiso alguno, son manejables sin que exista como contrapartida una lágrima o una sonrisa. Por ello se ha indicado que en Solana el ideal femenino se encuentra en los maniqués, en estos seres acartonados que a veces muestran su cabeza hueca. Aquellos no le distraen y por tanto los debía considerar

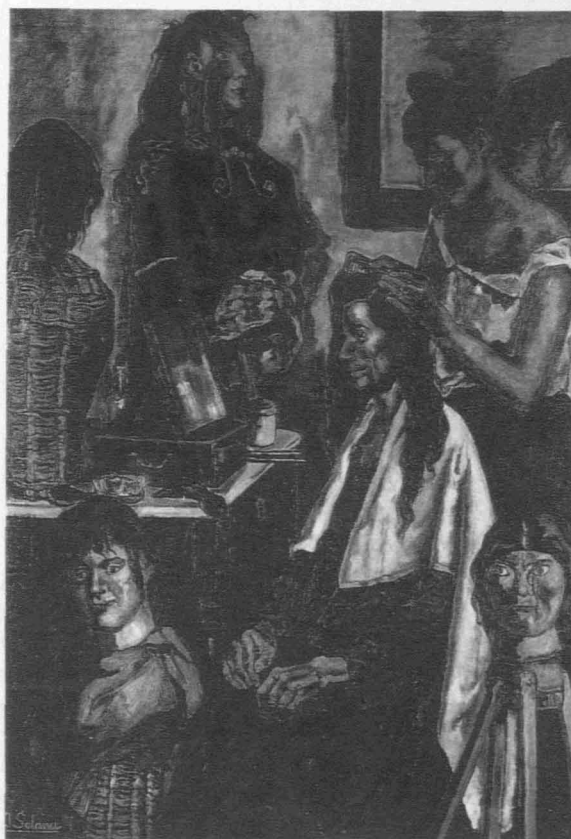


Fig. 7. Solana, "La peinadora".

compañeros ideales. Los acaricia y escucha. También cuando pinta mantiene con ellos conversaciones y espera su beneplácito. Si no sale con los maniqués en su callejear madrileño sí los saca al balcón en las tardes soleadas, donde a veces se olvida de ellos a costa de que se mojen en noches de lluvia.

EL MANIQUÍ COMO MODELO PARA EL ARTISTA

En la tipología de los maniqués una variante la constituye el empleado por los pintores especialmente para el análisis de las posturas y el estudio de los ropajes al ser una figura movable. Mostrado en los escaparates de las tiendas especializadas, se apoya en un caballete o se sienta sobre una paleta para refugiarse después en los talleres. A Gómez de la Serna le obsesionaba: "Para mí siempre ha tenido una gran fuerza fija ese muñeco de vestir que tienen los artistas en sus estudios... Nadie como yo ha dedicado una atención tan intelectual y tan constante a ese ser olvidado, perdido en los rincones de los estudios, tratado como una cosa" (*Caprichos*, 1925). Con estas esculturas

se encontraba en el barrio de los artistas de París: “¡Oh, Montparnasse lleno de ellos, como si fuesen las ‘tenias’, a medio bien formar, del Arte y la Gloria!”.

Para el escritor se trata de algo difícil de clasificar, a medio camino entre lo monstruoso, lo vivo y lo muerto. Participa de la condición de ser humano pero es un cuerpo recreado por lo cual lo denomina “ente plástico”. Son cual seres vivos y se permiten la facultad de cambiar de postura: “Unos días al abrir la tienda están sentados en el sillín campestre para los pintores, otros como con una lanza en el tiento en ristre, otros junto a la caja de bombones de la acuarela”. Ser humano de vida paralizada, cual cadáver —“maniquí híbrido, desustanciado, trivial, que da a los escaparates de las tiendas de pintura tipo de tiendas fúnebres”—, hasta su tristeza le resulta alarmante:

“Ese maniquí de madera es en verdad un ente, algo que existe, tiene vida propia y es grotesco. Al mismo tiempo ese engendro tiene algo de muerto, de muerto antes de nacer, de tipo de ser en los limbos primitivos, de proyecto abortado, de primer momento de un alma, de larva humana. (...) ¿De quién es hijo el tal monigote? ¿Es muñeco, espectro anatómico o ser vivo? ¿En qué capítulo de la fauna debe figurar? ¿Entre lo monstruoso, entre lo vivo o entre lo muerto?”.

En su perfección anatómica, a pesar de su ceguera y calvicie, está a un paso de ser un niño, pero un niño grande. Un tipo de persona a la que no se le puede tratar como infante ni como adulto, aunque se sitúa más en el ámbito de una infancia vivida con amargura: niño apesadumbrado que tiene los pinceles, los lápices, los tarros de pintura y la paleta por juguetes... Por sus posturas descompasadas se le considera un engendro de la modelo trivial, aquella que lo trató de “hijo”, y del pintor mediocre, un “aborto de los partos que suceden en los divanes de los pintores y que van a parar a las inclusas de las tiendas de pintura para que sirvan de modelo contorsionista a los pintores geniales como no sea como documento arqueológico y sarcástico”⁴⁴.

Gómez de la Serna confesó que había comprado uno de estos entes y lo tenía en su torreón, el cual debe corresponder al por él dibujado en *Caprichos* y que firma con su inicial “R.” (fig. 3). Existe una fotografía reproducida en *La sagrada cripta de Pombo* (1924) en la que aparecen algunos “muñecos”, entre ellos el maniquí que comentamos, el “maniquí clásico”, puntualiza, al que parangona con “un feto de madera”⁴⁵. Una fotografía de un rincón de su despacho en Buenos Aires capta dos pequeñas figuras de este tipo sentadas en el borde de la balda de una estantería, cerca de otras cosas que le entusiasmaban como el cartel con la frase “Peligro de muerte” y la caja con una colección de mariposas disecadas⁴⁶. Como pareja, fijada a un soporte común, se conservan en el Museo Municipal de Madrid (fig. 4), tal vez comprados junto a una caja de pintura. Con pinceles y cartabón

un maniquí de este tipo ilustraba la pared del referido ámbito (Archivo ABC).

Solana tenía un maniquí de pintor en su estudio tal como se reproduce en el retrato que, junto a su hermano, le hiciera Daniel Vázquez Díaz (fig. 5): aparenta un ser humano entre otras tallas que poseyó, alguna de las cuales representa en *Santos de pueblo*⁴⁷.

Los maniqués de madera articulados constituyeron una fijación para artistas de la vanguardia como Man Ray. En *La Révolution Surréaliste* de 1926 (junio, n.º 7) se reproduce una fotografía con uno de estos ejemplares, recostado junto a una esfera. Con el título *Le penseur* aparece en *Variétés* (15-1-1930), publicación bajo influencia surrealista que también recoge sugerentes figuras de Brancusi (*Niño*, de inspiración primitiva), y Sophie Taeuber-Arp (marioneta bajo el título *Los soldados*), así como un *Autómata de acero*⁴⁸ (fig. 6). *Mr and Mrs Wodman* (1927-45) es el título de unas fotografías en que dos de estos entes aparecen como pareja en diversas posturas. El ser humano se cosifica y el maniquí adopta comportamientos propios del ser humano. Gregorio Prieto recurre a él, junto con una estatua, otro cuerpo artificial, en *Luna de miel en Taormina* (h. 1936).

EL MANIQUÍ DE PEINAR

En el ámbito de la peluquería, en Madrid eran comunes los bustos de cartón, de madera o de mimbre con peluca en donde las aprendices adquirían práctica y los clientes apreciaban los tipos de corte y peinados. Gutiérrez Solana habla de ellos en diversas ocasiones en su trabajo literario. Se sentía atraído por los escaparates de las añejas peluquerías, “sucias y amarillentas”, con sus cabezas de cabello postizo y mirada perdida⁴⁹. Así, en *Madrid, escenas y costumbres*, su primer libro publicado en 1913 (con una segunda serie en 1918), uno de los capítulos describe una peluquería de este tipo —un “peinador”—, denominado “Lola, la peinadora”, tal como anuncia un cartel, localizado, al azar, durante una larga excursión iniciada en las Vistillas y finalizada en el barrio de Lavapiés, después de pasar por Maravillas⁵⁰. Allí acuden mujeres de los barrios de las Injurias, de la calle de Cabestreros, “chulonas” que salen magníficamente peinadas. Solana logra ver en el interior a través de los balcones abiertos “maniqués para aprender a peinar”, mientras que en uno de ellos se aprecia “una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada; el busto, de mimbre, lo tiene vestido con una chambrá azul. Esta cabeza tiene pelo natural, que cuelga por los hombros enmarañado y sucio”. No deja de ser espeluznante, acorde con su cruda visión de la realidad, la circunstancia por la cual se topa con la peluquería: “Al acabar la calle, cuando vamos más distraídos cae desde un balcón una bolita de pelo, después otra más grande y al-

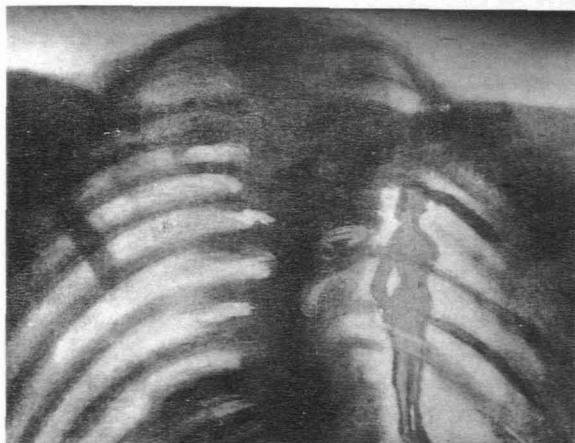


Fig. 8. Radiografía en "El doctor inverosímil".



Fig. 9. Solana, "Maniqués de peinadora".

guna vez un mechón". Esta observación parece paralela a un pasaje de la vida de Lorenzo en Nápoles, el protagonista masculino de *La mujer de ámbar* (1927) de Gómez de la Serna, cuando frente al escaparate de una peluquería de señoras tropezó con unas crenchas de pelo que daban una desagradable impresión de pelo de muerta, tal vez preludio del suicidio de Lucía⁵¹.

Gutiérrez Solana retorna al tema en *Madrid callejero* (1923) en donde habla con nostalgia de las "antiguas tiendas de peinadoras, con una muñeca de cartón en el balcón, con sus gabinetes reservados para señoras, donde también se aplica masaje. (...) Esas peluquerías tristes, de piso alto, con un farol descomunal, encendido, de muestra, y sujeto a los hierros del balcón, con sus sillones viejos y molestos, de rejilla, con los balcones abiertos en verano. (...) ¡Cuántas veces nos hemos equivocado, al subir a estas peluquerías, con la casa de huéspedes y con ese cuarto donde salía una mujer con los pechos al aire, riéndose, y nos invitaba a entrar dentro!"⁵².

El biógrafo del pintor, Sánchez Camargo, atestigua su preferencia por las "figuras-maniqués" que ha comprado a las peinadoras que por unos cuantos céntimos trabajan en los hostales, buhardillas y prostíbulos⁵³. Gómez de la Serna refiere en diciembre de 1918 cómo aquel pinta un cuadro por él reproducido como *La peinadora barata* en *La sagrada cripta de Pombo*⁵⁴ (fig. 7), también denominado simplemente *La peinadora* y *Las peinadoras*⁵⁵. Se trata de una obra que Ramón enarbolaba también como demostración de que Solana era algo más que un pintor de beatas, Cristos y procesiones, tal como se le acusaba, actualmente considerada como una de sus mejores creaciones⁵⁶. Frente a un tocador una mujer acicala mediante un peine el cabello de otra que está sentada. Sobre la mesa aparece un cepillo, un mechón de pelo y una cajita con un espejo, pero también dos bustos con el torso de mimbre, uno de ellos semicubierto, iguales que el que se encuentra

en primer término, mientras que el de la derecha la cabeza se emplaza sobre una armadura cónica a base de maderos. Gómez de la Serna en la biografía del artista menciona los maniqués de mimbre entre su mundo objetual, configurado por cosas que para él también tendrían carácter, "reflexivas y obsedantes", como las suyas del torreón: relojes, sombreros viejos, sombrillas de otro tiempo, pelucas descalabradas, cristos, muñecos de música, sillas con cuerpo de mujer, espejos extraños...⁵⁷. Estos maniqués no dejan de recordar las imágenes de vestir del barroco hispánico o las muñecas antiguas, también de brazos articulados, como la que perteneció al propio Solana⁵⁸.

No es de extrañar que los bustos de rama y cartón queden relegados al desván, donde los observa Gómez de la Serna en *Gollerías* (1926). Sin embargo, entre las cosas del trastero sobresalen con perturbadora presencia: "Tenemos en el alma varias cosas que ocupan mucho sitio, y con las que no sabemos qué hacer. Se destacan en ella como los maniqués de mimbre en las guardillas, y no nos podemos purgar de su recuerdo. Ni el aceite de ricino ha podido con ellas"⁵⁹. También se convierten en cosas de El Rastro, descontextualizados entre cuadros, campanillas, bonetes, ratoneras, candados, botellas... Se trata de imágenes que testimonian la tragedia de la existencia humana:

"Parece poblado [El Rastro] como de esas cabezas ingenuas, inexpresivas y felices con que se anuncian las peinadoras, y que allí se me han fijado definitivamente, como una síntesis de cómo son sus rostros de humanidad y su imperturbabilidad. ¡Porque cuidado que están al cabo de todo esas cabezotas con el pelo hirsuto y ralo y su éxtasis como de unas imágenes que fueran las que mejor comprendieran el gran desapasionamiento con que se sugieren y se sobrepasan todas las pequeñas pasiones, y que ha de tener lo muy representativo y lo que quiera estar completamente de acuerdo con el tiempo y el espacio!... ¡Oh esas cabezas de cartón! No sé que día estuvieron, ni si

están ya... Lo que sé, es que se han quedado como las cabezas de sarcasmo y de banalidad y de simplonería que hacían falta a toda la frivolidad absurda y educadora e ingenua de esta vida desconceptuada de su concepto fanfarrón para conceptuar el concepto máximo de la vida..."⁶⁰.

Estos bustos constituyen el carácter básico del maniquí, y tienen aliento incluso en su decrepitud: "El maniquí de mimbre que hay en el Rastro, adelgazado, deteriorado, torcido, es algo más que un maniquí, y algo menos al mismo tiempo; es el alma de los maniqués, su último suspiro"⁶¹. Solana también los descubre en el mercado madrileño, por donde cruza la Ronda de Toledo, zona donde se ubican "los últimos y más pintorescos puestos": "Maniqués de modista, cabezas de cartón de peinadoras, maltratadas y despintadas y con el pelo sucio y caído por los hombros; puestas estas cabezas en un palo y otras con el cuerpo de mimbre, con una blusa azul y una falda negra, llena de manchas que da grima". Si este panorama lo describe en la primera serie de *Madrid, escenas y costumbres* publicada en 1913⁶², en el óleo titulado *El Rastro* pintado hacia 1922 sitúa a un maniquí y a varias cabezas de peinadora entre las cosas amontonadas del popular mercado: cuadros, libros, cerámicas, sillas, mesas, un globo terráqueo...⁶³. Entre los cuadros con retratos y las personas del fondo con aspecto de sombríos monigotes, estos seres parecen estar en la línea divisoria de la vida y la muerte.

De metáfora ágil y obsesionado por las imágenes dobles —tanto a través de los espejos como de los rayos X—, Gómez de la Serna llega a parangonar la estructura ósea de una persona vista en la placa radiográfica con el armazón de este tipo de maniquí de mimbre⁶⁴. En *El doctor inverosímil* (1921) se reproduce la estructura ósea del tronco de una mujer en un curioso fotomontaje (fig. 8). Los cuerpos de rama pintados por Solana a veces parecen recipientes con testuces, con similares características a las cestas de las lavanderas y a los garrafones de vino de los bodegones que abundan en su producción.

Un ambiente de amargura personal destila *La peinadora*: rostro y manos endurecidos en la mujer sentada mientras que en la compañera no se oculta la abnegación y ambas visten sobriamente situadas en un espacio enjuto y asfixiante donde incluso el espejo parece estrechar el cerco en una desdoblada cabeza. Si el busto de la zona izquierda del primer término muestra cierto semblante placentero las otras son de rostros patéticos, de "miradas angustiadas", puntualiza Gómez de la Serna en su descripción. Sánchez Camargo hace una descripción desoladora de los maniqués que Solana poseía: "Las feas caras con horribles expresiones que aumentan los tintes corridos parecen cadáveres de esclavos castigados por espantosos delitos. Las espeluznantes cabezas, con los pelos colgados como lágrimas y clavadas en un palo son las carátulas siniestras de una pesadilla"⁶⁵. Desgreñadas, son imágenes tétricas que en su cosificación y tragedia parecen acom-

pañar a las de carne y hueso representadas en el lienzo. Por sus cuerpos fragmentados y expresiones se asocian a la muerte: "Parecen ser el monumento debido a las muertas, monumento lleno de la suficiente incredulidad de la muerte, pasmados los ojos ante el invariable cotidianismo de la vida. ¡Monumento arbitrario, grotesco y trágico!... ¡Bellas, pobrecitas, desgraciaditas, infelizotas cabezas estas!... Cuando he pensado en las cabezas cortadas en la guillotina, las he visto así... iguales que éstas y mirando así a los jueces..."⁶⁶.

El citado biógrafo apunta el paralelismo entre estos rostros desgarrados pintados por Gutiérrez Solana y los de las mujeres que frecuentaba lacerados por las heridas de la vida. Ausentes de connotación artística, parecen rostros de mujeres maltratadas por la existencia, incapaces de salir de su cotidianidad sórdida. Los términos "medroso" y "sucio" fueron dirigidos hacia su obra pictórica pero Gómez de la Serna considera que para el citado cuadro pudo haberse inspirado, asomando su mirada por la rendija, en una tienda de la calle del Amparo o Tres Peces "para quedarse con ese ambiente espeso, verdoso y pigmentado" y justifica al artista aduciendo que no hay nada de "puerco" en los ambientes de peinadoras que se ven al pasar por la calle de Mesonero Romanos, por Salitre o por tantas otras. Serán los suyos "temas oscuros y modestos", pero no "marranos".

El autor de *Pombo*, publicado en el mismo año que Solana pinta el cuadro, hace de los bustos de las peinadoras una de sus crudas descripciones:

"También se ven en la noche del Sábado esas cabezas de mujer en un eje de palo de las que se sirven las peinadoras para anunciarse... ¡Oh, esas cabezas estupefactivas, animadas y llenas de un atroz anhelo terreno! Son inauditas y soliviantan y detienen, ¡sobre todo cuando lucen un pañuelito de seda roja atado a la garganta!... Su cartón no se encubre, no ha intentado divinizarse ni maravillar; su color es un falso rosa de polvos rosa dados con mano de gato; sus ojos son triangulares, serenos, reflexivos, profundos, con una mirada a la vez despavorida, desolada, de cejas altas y pensativas, de pestañas minias y largas; su nariz es una nariz cualquiera, sin esa perfección de las narices del arte, por eso vibrátil y pronunciada; la boca no es la boca de imitación consabida, de cuidada figura, no; es la boca perversa pintada con el exceso con que se la pintan las rameras de arrabal⁶⁷, las coquetas cándidas, ya que delatan su malicia y así se hacen inofensivas y asequibles; su pelo natural, verdaderamente verdadero, el pelo vivo de muerta, el pelo peinado vulgarmente, canallesco, y a veces desgreñado a lo lavandera, a lo criada por la mañana, a lo mujer ordinaria, sencillota, morena y joven, hace que no se pueda creer que sea un espectro artístico la figura. Detalles todos que dan una gran prominencia vital a la cabeza, sin intentarlo ni presumirlo, llanamente, magramente..."⁶⁸.



Fig. 10. Solana, "Mujer y maniqués".



Fig. 11. Solana, "Cabezas y caretas".

Solana hablaba en *Madrid, escenas y costumbres* de las "chulonas" que salían peinadas de la peluquería mientras que Ramón, a pesar de la descripción de *La peinadora barata* como el esfuerzo de una mujer pobre afanada en desenredar y alisar los cabellos con muchos pases de peine, peineta y cepillo mientras que la cliente adquiere un sueño resignado, sitúa el ambiente de estas mujeres en el de la nocturna y vacilante vida callejera:

"Esas cabezas de peinadoras son como la reducción de la mujer y sus liviandades a un signo vulgar y recalitrante; jamás tan franco ni tan evidente... El cuerpo se las supone... Salen del Rastro, donde abundan mucho en conjunto, revelando a la muchedumbre de las mujeres, sus soportaciones y lo sufridas que son... [...] Y cuando en las noches del Sábado he oído los gritos de la calle y la he visto plagada de pobres mujeres, de asistentes para un día, de mujeres que ha hecho necesarias la noche por inservibles y deshechas que estén, como en los días de toros o de gran concurrencia en la ciudad, salen esos inverosímiles coches de punto, y como el Sábado en las peluquerías son necesarios más oficiales que no trabajan más que los Sábados, he pensado que así en esta noche estas cabezas y estas dorsales de madera se calzan un par de botas viejas, se ponen un cuerpo de ortopedia de los que aquí siempre hay, se vis-

ten de una blusa y una falda, se ponen unos guantes largos, de los que también cuelgan aquí como lagartos secos, y se van a ocupar su esquina la noche del Sábado, enajenando a esos hombres que en la noche del Sábado no son ni horteras ni carromateros, sino aparecidos con un hongo viejo... De las caricias torpes de esos hombres que les escarban las queda este estupor vulgar e idiotizado..."⁶⁹.

Este ambiente sórdido se especifica claramente en *Libro nuevo* (1920) donde Gómez de la Serna establece una diferencia entre las cabezas de las deshumanizadas "peinadoras de postín" (que son "como las cabezas de esos fenómenos de feria que no tienen más que busto, y hablan como muertas cercenadas, sin entrañas —¡sin entrañas!—, ni pies ni brazos") y las de las "peinadoras baratas", de las cuales, "su novela —la novela de unas pobres mujeres maltratadas, degolladas por el chulo de su corazón— sería un folletín interminable"⁷⁰. No son únicamente Solana y Ramón quienes mantienen una apreciación truculenta de este tipo de maniquí, también Santiago Vínardell, quien pudo verlo en el estudio del escritor que frecuentaba, testimonio fehaciente del trato cotidiano del novelista con estos seres: "cabezas de cartón que un día fueron reclamo de la moda en el portal de las peinadoras y hoy llevan, con sus melenas sueltas, la muerte de las cor-

tesanas que fiaron a los peinados provocativos el triunfo de amor de una noche”⁷¹.

El paralelismo entre estas frustradas figuras femeninas y las mujeres de vida aciaga se deduce en diversos comentarios de sus novelas. Un tono despectivo se destila de la observación que hace Gómez de la Serna de la dudosamente humana Renée, protagonista de *La abandonada en el Rastro* (1929) finalmente disuelta entre las cosas del mercado, entre éstas, en una “cabeza de peinadora fracasada”⁷². A Rosario, o “La Rosario”, la hermosa amante de Caracho, mujer licenciada pero perdidamente enamorada del torero, el escritor la describe “encerrada en su peinado de peinadora que acoraza el pelo”⁷³, haciendo alusión a su emperifollado tocado tan del gusto de las prostitutas.

Prueba de que las cabezas representadas por Gutiérrez Solana estaban en su inmediato entorno es que las aprovechó para otros cuadros. Así, las vemos –junto con una muñeca de cera en el centro– en *Maniqués* (1927), cuadro también denominado *Maniqués y cabezas* y significativamente *Maniqués de peinadora* (fig. 9), tal como aparece en el catálogo de la exposición celebrada 1933⁷⁴. En *Mujer y maniqués* (1942), del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (fig. 10), lo real se confunde con lo recreado, la mujer se cosifica y los seres inertes adquieren expresiones humanas. Sonrisas y pensamientos hacen parecer que estos cuerpos respiran: la mujer sentada tiene una plasticidad escultórica mientras que las tres cabezas de maniqués de peinadora parecen de carne y hueso, incluso en sus expresiones. El armazón de mimbre juega en su volumetría y material con la cesta de ropa colocada sobre la mesa. Un aire de desoladora existencia parece que se respira en este angosto espacio donde entre la vida y su ficción se halla la muerte representada por la cabeza suelta vista en escorzo y que junto con la cesta parece constituir un bodegón donde el vacío se equipara a la existencia, como si no hubiera un abismo entre la vida y la muerte, sólo un abrir y cerrar de ojos. La idea de la muerte se hace ostensible en las cabezas de peinadoras acompañadas de máscaras y de un bucráneo en el lienzo pintado en 1943 y mencionado desde ese año bajo el inalterable título de *Cabezas y caretas* (fig. 11).

Junto con maniqués de peinadora, Gutiérrez Solana representa muñecas de cartón, destacando una de ellas entre bustos yertos y cabezas amontonadas en el lienzo titulado *Maniqués*. Éstas no solamente se encontraban en El Rastro, sino en tiendas de ultramarinos como la ubicada en Tetuán descrita por el propio artista: junto a juguetes infantiles, cajas de soldados de plomo, bacaladas secas, paquetes de velas, albarcas, rollos de cinta, cartones con botones, paquetes de agujas, ratoneras y la representación de dos mujeres desnudas bailando con un cura, grupo elaborado con trozos de bacalao, se ven “muñecas

de cartón y peponas de cabeza gorda, labios muy rojos y el cabello teñido de amarillo o de negro de betún”⁷⁵. Si todos son cuerpos representados, parece que la vida en algunos se distancia de la muerte en otros, en los cuales los mechones de los cabellos apelmazados parecen hebras de sangre. La maniquí central, de imponente presencia, se humaniza del resto no solamente porque se muestra como la más configurada sino porque su cuerpo se engalana con oscuros encajes y castañuelas, recordándonos uno de los personajes novelados por Gómez de la Serna, una viuda, cuyo luto se destacaba como el de “las recortadas muñecas de cartón que mueven los brazos” (*La viuda blanca y negra*, 1917). Ninguna mujer viva, se ha dicho, ha conquistado a Solana con la fuerza que parece desprenderse de ésta, encontrada en El Rastro⁷⁶. Sin duda la realidad cruda enlaza con la muerte entre una naturaleza muerta de cabezas-botijos. Al comentar esta obra, Jorge Larco indica que Solana siempre estaba conmovido por los seres y las cosas que se encuentran en los límites de la vida y de la muerte⁷⁷. Parecen cabezas que han rodado tras ser cortadas en un escenario de patíbulo, como las vistas por el artista en sus recorridos por las barracas de feria. Giménez Caballero define la obra con tonos apocalípticos como “un gran cuadro bárbaro y violento”, de esos pintados con “el negro de excremento, el amarillo de pus, el rojo de sangre, el blanco de cirio, el verde de alcantarilla”⁷⁸.

Dos de los habituales maniqués del entorno de Gutiérrez Solana aparecen en su terrorífico *Autorretrato* de la colección Botín fechado en 1943 (el mismo año que *Cabezas y caretas*), que precisamente se suele denominar *Autorretrato con muñeca* (fig. 12). Sánchez Camargo indica que el artista tiene a su lado su figura de cera favorita, con su mirada sobrenatural, “de rayos X”⁷⁹. Las considera tan próximas a su cotidianidad que incluso se retrata con ellas. No son personas con quienes se rodea sino maniqués, figuras que con la tragedia del silencio le acompañan en su soledad. La presencia de la paleta y los pinceles en una de sus manos hace de estas figuras seres vitales en la vida de Solana, sustitutas de las de carne y hueso⁸⁰. Su mano derecha en la cabeza de una de ellas –de peinadora– no acaricia sino que se apoya, como si se tratara de una columna de su existencia física y anímica o el remate del brazo de la butaca sobre la que se siente seguro. Según se ha indicado, es “uno de los personajes actuantes en su mundo de pesadilla real y vivida”⁸¹. El pintor parece captar a través del tacto la inmortalidad innata en el maniquí⁸², el cual le transmite la capacidad de pervivir más allá de la muerte, sobre la que triunfa a través del retrato.

La presencia de las mujeres ha permitido sugerir un ambiente familiar en el cuadro, como si la cabeza fuese su “mascota, su amuleto o su amada imposible”⁸³. También se ha sugerido, como hemos visto, una conno-

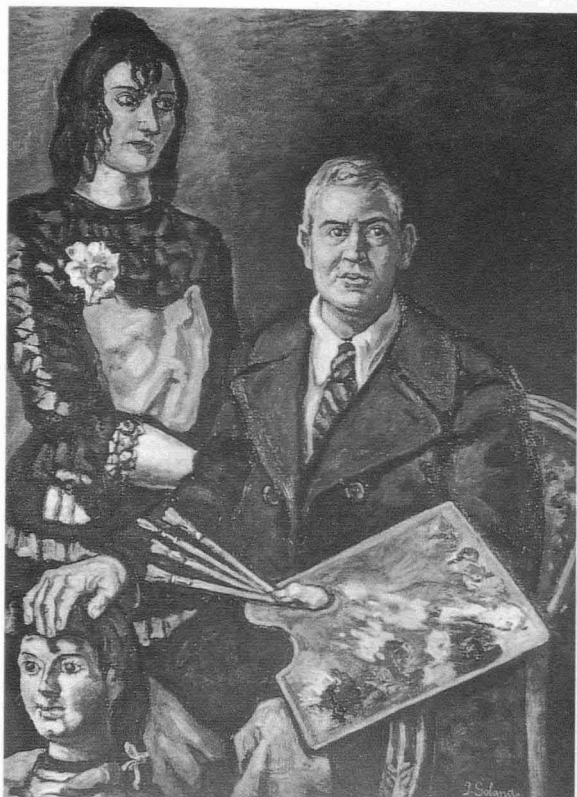


Fig. 12. Solana, "Autorretrato".

tación afectiva: su ideal de mujer expresado en un maniquí, una mujer congelada, sin emociones. La diferencia de edad entre las dos mujeres ha permitido suponer que Solana parece mostrarse en su condición de marido y padre, y ella de esposa-madre⁸⁴. Es interesante esta idea por cuanto el artista tuvo una desgraciada vida familiar con una madre enloquecida y jamás se casó ni contó con descendencia. A la mujer la suele situar en el contexto de la prostitución, de la diversión callejera y del desarraigo social, embrutecida por el trabajo físico o por la vida despiadada. Prostitutas, coristas, peinadoras, lavanderas, criadas⁸⁵, mujeres-máscaras, parece constituir su mundo femenino, el de un misántropo⁸⁶, cuya única compañía era la de su fiel hermano Manuel. Se ha comentado que su carácter le permitía prescindir del amor, sentimiento que era incapaz de experimentar y situación a la que le llevaría sus desencuentros amorosos. Su relación con la mujer era la del confidente dispuesto a escuchar y a apenarse de las tragedias ajenas. El contacto con ellas era el de un ser primitivo y sus descripciones llegan a veces a rayar en lo vejatorio. Las amistades de Solana justifican este tratamiento en el tópico sentido de que la mujer suele entretener al hombre y le aleja de su deber con el trabajo cotidiano, más aún tratándose de un creador



Fig. 13. Sánchez Coello, "Retrato de Isabel Clara Eugenia y una enana".

necesitado de aislamiento, y de ninguna manera se discute su hombría: "La idea de la mujer en Solana está llena de la sed de mujeronía que debe despertar en el hombre y cumplió su deber tal como el varón puede contentarse en cumplirlo y siempre tuvo las manzanas al alcance de su mano en el frutero, sin que al mismo tiempo le distrajesen la mujer con sus dinguilondangos, frutesas, apremios y lucimientos", precisa Gómez de la Serna⁸⁷.

La opinión de Solana sobre el amor parece unida a la procreación: "Es una cosa muy buena. Está bien cuando está unido al matrimonio. Estaría gracioso que así no fuera. Es la satisfacción de los hijos. (...)". Mientras, la mujer "es eso que dicen la compañera del hombre. Cuando está disgustado, le hace cariños. (...)". Son la cosa más sufrida que hay. Se amoldan a todo. (...) "⁸⁸. Su misoginia le llevaba a establecer crueles comparaciones, donde lo descriptivo raya en lo puramente físico e incluso en lo soez. La mujer artificial representaría para Solana lo que



Fig. 14. Gómez de la Serna, "Cabezas de peluquería".

por su carácter se le ha estado vedado a un hombre de condición solitaria: compañía y sincero afecto. Esta "imposible esposa", retornando al *Autorretrato*⁸⁹, suple el espacio de aquella que lo pudo ser. Él es también el padre de la maniquí, nacida de la mujer cosificada que sustituye a la de carne y hueso que nunca encontró. Observando parte de su producción y leyendo sus escritos, parece que su destino era estar enamorado de la Muerte, la única verdad de la que los hombres no pueden escapar: "Yo, en realidad, no tengo más que una esposa: la huesa. Los hombres no piensan en eso. Ni siquiera los viejos. Yo siempre he pensado que ésa es la definitiva. (...) La huesa, la huesa; ésa es la única esposa que nos aguarda a todos"⁹⁰. Hay que indicar que su "Ex-libris" lo constituía un esqueleto viviente sentado junto a una mesa de escribir. Detrás de

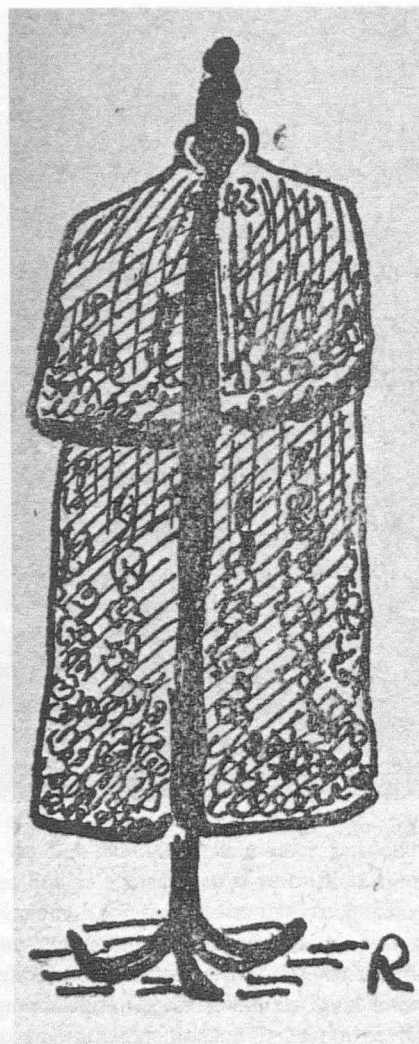


Fig. 15. Gómez de la Serna, "Maniquí".

Solana se sitúa un maniquí, imagen protectora y perturbadora al mismo tiempo. Vida y premonición de la muerte parece que se aúnan en este *Autorretrato* donde se confunden realidad y artificio.

La actitud de Solana al apoyar la mano en la cabeza de otra persona posiblemente tenga como modelo la retratística cortesana de Alonso Sánchez Coello. En sus efigies regias la butaca y la mesa se llegan a sustituir por seres deformes de su inmediato entorno, supuestamente fieles. En el lienzo en que se representa a la infanta *Isabel Clara Eugenia* (h. 1585-88) conservado en el Museo del Prado (fig. 13), ella descansa una mano sobre la cabeza de la enana Magdalena Ruiz, mientras que con la otra sostiene un camafeo con el retrato de su padre Felipe II a quien la mujer deforme acompañó en su viaje a Lisboa.



Fig. 16. Gómez de la Serna, "Pintor frente a un maniquí".



Fig. 17. Detalle del despacho de Ramón.

MANIQUÍ DE MUESTRARIO Y DE SASTRERÍA

En el ámbito de la indumentaria, es común el maniquí compuesto simplemente por un eje de madera con hombreras apoyado en un trípode en el cual la cabeza está ausente. De escaparate y de sastrería, se le sugiere el cuerpo bajo el vestido y la cabeza en el extremo del asta. Con capa es "el maniquí más chulo y garboso del mundo" (fig. 15), asegura Gómez de la Serna⁹². Según vemos, el maniquí de escaparate no es una figura única, pues si en ocasiones se trata de seres humanos cosificados en cuerpos de cera en otras son ejes de madera en los que cuelga el traje, como el que ilustra una de las greguerías donde los cuerpos se suponen: "Cuando revuelan por el aire los medios maniqués de muestra de las tiendas de barrio, parece que el ciclón prepara su verbena de columpios"⁹³. En las tiendas de alquiler de disfraces es de un simple soporte de madera de donde cuelgan, tal como lo dibuja el novelista en *Ramonismo* (1923)⁹⁴. En otra de sus greguerías ilustradas considera injusto que estas figuras estén decapitadas: "Los maniqués debían tener cabeza siempre. De otro modo, ofrecen espectáculos como el de esos que hay en los barrios populares y sobre cuyos hombros cae un sombrero aplastante, que deja achaparradas las figuras. Ya es bastante triste ver colegios de sordomudos y ciegos, ¡para que tengamos que ver colegios de descabezados!"⁹⁵. Este tipo de maniqués también es humanizado por Ramón. Necesita de la amistad de los que pasan por su lado, tal como se constata en el encuentro de la protagonista de *La hiperestésica* (1928) —a quien tanto le atraía callejear— con uno de ellos⁹⁶, un trasunto humano del que se prenderá como una rara obsesión.

Los maniqués de modista están entre las "Esculturas dramáticas" que pueblan el mundo objetual de El Rastro madrileño, descritos por Ramón cual seres humanos: "Son maniqués de sastrería —a veces en grupos—, planetarios, grasos, redondos, chicos del comercio o chicos de buena sociedad, morenos, procaces, Narcisos, Antinoos

Distinto al ambiente crudo de las referidas peluquerías es el del escaparate de los peluqueros descrito por Gómez de la Serna en *Gollerías* (1926): bustos de cera de mujeres y hombres con pelucas y peluquines de los que también se ocupa el autor en su condición de dibujante se exponen para una élite social (fig. 14). Se trata de lugares que tienen "para el revisador de la vida" —indica Ramón— un encanto especial. Compara estas vitrinas con los palcos del teatro debido a la representación de estas figuras de cintura hacia arriba y a su elegancia forzada, pero también poseen algo de guillotinas —ellas parecen Marías Antonietas— al mismo tiempo que se establece un paralelismo con el interior de una barraca de feria. Son sofisticadas las cabezas que Gómez de la Serna dibuja en *Gollerías* (1926), las cuales, cuando están acompañadas de las masculinas barbadas, éstos parecen los Landrús de "decapitadas muñecas de cera", refiriéndose a Henri Désiré Landru, un asesino de mujeres, personaje que el propio escritor pone en paralelismo con Roberto, el criminal protagonista de *El chalet de las rosas*, "un Landrú de Ciudad Lineal"⁹¹. En esta tipología, ellas alegran las calles, se transmutan al acicalarse continuamente, son afables y expresivas, elevan el ánimo del transeúnte, le reconfortan en "el camino por la vida", son las novias que disuaden de la boda y los escaparates los altares para la evasión de señores renegridos y viudos inconsolables.

con bigotes *chic*, sordos, mudos y tontos, sin la gracia siquiera de los ventrílocuos; desnudos a veces, en paños menores, como en trajes grises de punto, en esa ropa interior fea y chabacana, es cuando merecen más conmemoración...”⁹⁷.

Tanto Gómez de la Serna como Solana se sintieron atraídos por los maniqués de sastrería de los almacenes de París, abundantes, confesó el pintor, quien cita concretamente los de la Puerta de Orleáns, un espacio del entorno vital de Ramón durante su permanencia en la capital francesa⁹⁸. Cuando aquel visitó el Museo Grévin sus figuras de cera le parecían gemelos de estos maniqués, en especial los políticos de la república francesa “con sus fraques, chaqués y americanas. Todo aquel montón de ropas, camisas, corbatas y uniformes de estas figuras de cera, trajes nuevos y muy planchados”. Se trata de una apreciación que parece correlativa a la de su amigo: “En ellos sobrevive el hombre común, y quizás el grande hombre, que pensó demasiado a secas en el uniforme, en la autoridad y en la inmortalidad, que es a la postre una cosa sí, de desnuda, embobecida y vacua en el centro de un más o menos de recursos artísticos ¡Inefables muñecos, sugeridores de ironías consoladoras, ejemplo de oponer a los hombres mendaces y vacíos, para que vean lo inexcusable que es su figura, su vaciedad y su petulancia!”. El autor de greguerías pudo constatar durante su estancia de 1930 el carácter cosmopolita de París al ver en un escaparate de sastrería un maniquí japonés, “con su flequillo, con sus gafas, con su sonrisa”⁹⁹.

“Los maniqués de las sastrerías son mis buenos amigos, y yo sé cuando cumplen años y les hago la visita del aniversario”¹⁰⁰. Esta afirmación por parte de Gómez de la Serna se enmarca en su apreciación emotiva hacia estos seres. En *Automoribundia*, entre realidades y renovadas ilusiones en la lejana Buenos Aires, aparecen en las cuentas de su Diario 20 rupias “Por un cuerpo de maniquí de sastre al que quiero condecorar y encharreterar”¹⁰¹. El maniquí de costura no precisa de la cabeza ni de las piernas. Como una greguería, a Ramón le resultaban figuras trágicas e indignante su papel estrictamente funcional: “Los maniqués sin cabeza que forman ringlera a la puerta de las sastrerías son lastimosos, como una muestra de la vesania y barbarie social, como lo eran las cabezas colgadas en la picota y de los garfios de los grandes castillos de piedra”¹⁰².

Estos bustos sirven de modelo para los retratistas convencionales, aquellos para quienes el cliente tan sólo posa en una o dos sesiones y que deben insistir en los valores decorativos del traje. Gómez de la Serna habla con desprecio de este tipo de pintores condicionados por los gustos del que paga y denigrados a copiar un vestido colgado en un cuerpo inerte, tal como él mismo dibuja en *Ramonismo* (fig. 16):

“¡Pobres retratistas de personajes oficiales! El señor o la señora a la que retratan les pagan muy bien; pero las humillaciones que sufren son terribles. No ven a la ilustre dama o al ilustre señor nada más que el primer día y el último. Los demás días son introducidos en un cuarto trasero, y allí pintan frente al maniquí vestido con el traje de cola de la señora, o frente al uniforme, las cruces, el sombrero y el espadín del excelentísimo señor. El criado los pasa al cuarto en que está el maniquí, y allí los deja, sin disimular cierta sonrisa al salir. (...) Yo sonrío al ver a los retratistas en su hora de asueto, cuando ya llevan en la cartera el producto de los cuadros, cuando se resarcen de haber estado encerrados con los maniqués y las perchas, teniendo encima que contar anécdotas a los seudoilustres para entretenerlos, y no pudiendo fumar muchas veces porque su excelencia lo primero que les ha advertido cuando los ha dejado solos con su maniquí es: «Que a su maniquí le molesta el humo»”¹⁰³.

En uno de los biombos del despacho bonaerense aparece una ilustración —al lado de un conocido retrato de Antonio Machado—, de una puesta en escena constituida por un maniquí de sastrería de cuyo cuello sobresalen ramas secas teniendo a su lado una mujer desnuda sin cabeza y en el suelo una botella (fig. 17), prueba de su interés por estos cuerpos inorgánicos que se repiten en otros paneles. Man Ray se interesó por este tipo de soporte para la ropa, fragmentadas formas humanas visualmente perturbadoras, tal como se ve en una litografía y temple de 1919, un objeto en el que también Delvaux fijará su atención (*La escalera*, 1948). En *Rapto de otoño* (1938), de Ferrán Teixidor, un hombre corre llevando un maniquí de sastrería del que pende con alfileres una tela azul. Ahora bien, la valoración plástica y la facultad substitutiva del maniquí que desvelan las vanguardias no parecen correlativas en la lectura ramoniana donde no está ausente la anécdota. Interesados por la cosificación del cuerpo y su expresión parcelada, los surrealistas dirigieron sus miradas hacia las tiendas de moda del París cosmopolita. En *La Révolution Surréaliste* de 1926 se reprodujo una fotografía del escaparate de una corsetería del boulevard de Strasbourg tomada en 1912: cuerpos de mujer sin piernas ni cabeza multiplicados parecen formar parte de un relato onírico.

EL MANIQUÍ DE MODA

Para Gómez de la Serna, los maniqués son figuras de gran dignidad injustamente relegadas de la apreciación estética: “La hipocresía del mundo —a lo que ha coadyuvado mucho el arte— quita importancia a estos seres intermediarios que hoy han adquirido perfección suma y que inquietan la vida contemporánea como un romanticismo nuevo, ya que la mujer se escapa a ser el ideal de ese romanticismo”¹⁰⁴. También el escritor lamenta la



Fig. 18. Portada de "La Révolution Surréaliste" (1926).

nula atención que reciben sus creadores: "Vive horro de alabanzas este arte de los creadores de figuras de cera, no reciben el homenaje que debieran, pero el interés de las miradas ávidas busca sus producciones perfeccionadas como un reposo de las miradas, como un secreto respiro de la idealidad".

El consumismo de los años veinte determinado por la evolución económica hizo disparar el interés por la moda y en las calles se alineaban los escaparates de las tiendas, auténticos anuncios en donde la mujer adquiere una impronta funcional ligada al producto comercial, que en su versión de maniquí se convierte en un estandarte de cosmopolitismo. El maniquí expresa la transformación de la vida social. Son figuras que ofrecen una nueva imagen de la mujer: se estiliza y en sus ademanes se advierte sofisticación y ansias de independencia. El cuerpo femenino es exaltado, idealizado. Reducido a la condición de objeto, se llega a valorar por su impronta plástica, al tiempo que resulta conmovedor lo que hay en él de vida y de muerte, de temerosa perennidad. El maniquí favorece la contemplación, pero también es un cuerpo para la obsesión y las fantasías.

Elogiados por artistas como Léger, los maniqués de moda son figuras atractivas para los surrealistas¹⁰⁵,

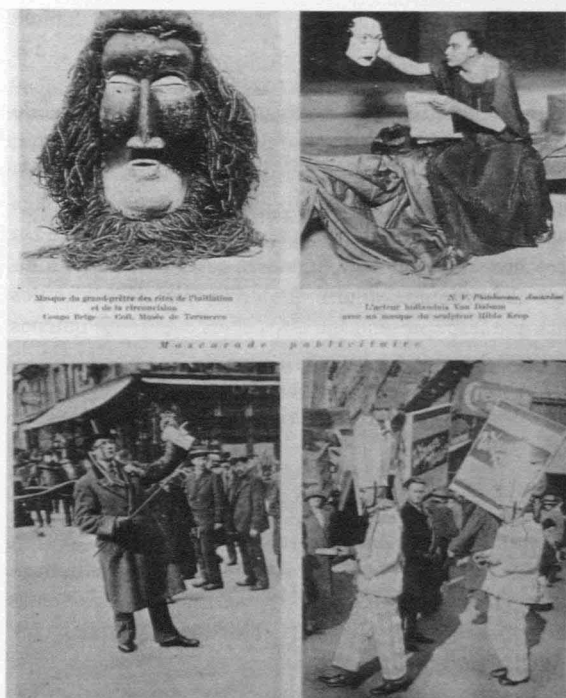


Fig. 19. Variétés (1929).

cuerpos perturbadores en los que al encanto se une la dulzura perversa, la carga erótica. "Lo maravilloso —se dice en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924)— no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. (...)". El escaparate confiere a la mujer una propiedad objetual, es manipulada como soporte, doblada, reproducida en serie, acompañada de objetos ordinarios, expuesta a la mirada pública... Es la "époque des mannequins, époque de intérieurs", se menciona en el n.º 7 (1926) de *La Révolution Surréaliste*, mientras que en el 4.º la portada se había ilustrado con la fotografía de un maniquí hecha por Man Ray (fig. 18), quien hizo fotos en el mundano Pavillon de l'Élégance de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales del año anterior. En un número especial de *Variétés* (1929), editado por Breton y Aragon, aparecen fotografías de máscaras y maniqués, como el "El maniquí elegante en las calles de París" equiparado a los transeúntes (fig. 19). La culminación del interés que los surrealistas tuvieron hacia estos cuerpos artificiales se manifiesta en las exposiciones de los años treinta, como la Exposition International du Surréalisme organizada en París.

Gómez de la Serna debió quedar impactado durante sus estancias en París con el espectáculo de tiendas que la convertían en la capital de la moda, de tal manera que se atrevió a hacer un recuento de los maniqués estipulando en marzo de 1930 la cantidad de más de doscientos mil, una cifra aproximada debido a la falta de un padrón municipal, algo que aconseja a la policía francesa que se haga ante el temor de que se manifestaran al considerarse sin derechos. En esa ciudad, mientras paseaba con el humorista Cami, éste le sugirió que escribiera obras teatrales para que las representasen estos seres callejeros, quienes llegaron a sustituir a los actores vivos en gran número de títulos de la época. Aquel le contestó que era preferible escribir obras de teatro para los teatros y que pasasen a los escaparates las que se representaban en la actualidad, “verdaderas obras para maniqués”, no en vano estaba convencido de que algún día estas esculturas ordinarias pondrán en escena las novelas “más tiradas de la vida”¹⁰⁶, es decir fáciles de entender por la colectividad de los transeúntes. La idea de representar comedias en estos ventanales ya había sido por él planteada en la referida fecha: “En el futuro, para atraer público sobre la mercancía se descorrerán los cristales y habrá representación en los grandes escaparates, conversaciones de alta escuela en los de las sastrerías, y en la de los mueblistas, tres actos sucesivos: el acto de la alcoba rosa, el acto del comedor y el acto ‘en un gabinete elegante’”¹⁰⁷.

A Gómez de la Serna, quien se considera “mirón de maniqués”, le interesa fundamentalmente su vertiente humana que suele abordar con su característico humorismo, sin obviar que puedan convertirse en objeto de deseo. “Soy amigo —continúa diciendo en *Trampantojos* (1947)— de los de los grandes almacenes de lujo y de los que, en el suburbio, presentan los completos de rayas más admirables”. Es precisamente en las afueras donde encontró el “más distinguido” de los que ha “tratado”. En el citado libro el novelista dedica un apartado a “Los gestos de los maniqués” (figs. 20, 21), una lectura irónica de la impronta cursi que fueron adquiriendo: en su callejear a uno lo ve que se lleva la mano a la espalda por donde transitaba una araña, otro las extiende para comprobar si llueve, uno masculino con una mano metida en el bolsillo del pantalón y con el precio en una cartela a sus pies parece que hace el ademán de ir a pagar el coste del traje. Se trata de maniqués víctimas de la afectación a la que les ha sometido el escultor como represalia de su vida amargada¹⁰⁸. Esta connotación cursi se constata en una de sus greguerías: tanto los de Londres como los de París, Nápoles y en definitiva los de todos los lugares, “se llevan la mano a la cintura con el mismo amaneramiento”¹⁰⁹. Al anochecer, cuando se cierran las tiendas pueden abandonar sus actitudes sofisticadas, desprenderse de la ropa y descansar: “En la noche, esos maniqués de las corseteras se quitan el corsé ceñido y apretado, las enaguas, los pan-

talones, las medias, los zapatos, y se acuestan en el escaparate o en el fondo de las tiendas, cerrando los ojos de largas pestañas... ¿Podrían vivir si no? Ellas, que han estado como para irse a acostar todo el día, al fin pueden hacerlo”¹¹⁰.

El novelista ha llegado a sorprender a los maniqués en el momento de desperezarse, de subirse una media o cuando les duele el estómago, pero también cuando les desarticulan los brazos y se quedan desnudos. Tal es su convicción de que son como personas que aboga porque en un futuro próximo tengan voz y sean capaces de elogiar los trajes que visten en escaparates sin cristal, e incluso serán contratados por la Radio. Era frecuente en su callejear tener la impresión de encontrarse con una persona en el escaparate y no con un maniquí, el cual le llega a espetar con una expresión sarcástica descubierto el desliz, según describe en una greguería: “Siempre que se pasa por la puerta de esa tienda en que hay un maniquí vestido de impermeable y copa, se vuelve uno a ver a un caballero vivo, y da cierta ira mal reprimida el descubrir nuestro error, que agrava el monigote, como lleno de burla y humorismo. (...)”¹¹¹.

Cansados de esperar al comprador (los de las afueras de la ciudad sufren el descrédito de lucir un guardapolvos o un mono azul), irritados de ver cómo los tranvías y taxis pasan sin que los lleven, este “proletariado aburrido” en el París de marzo de 1930 está a punto de sublevarse¹¹². En este trasfondo de lucha social, Gómez de la Serna nos informa de que hay tenderos que los han sustituido por perchas ante el temor de que algún día se les ocurra declararse en huelga. La percha, como suplente del cuerpo humano, es un objeto que no está ausente en la obra literaria del madrileño. Así, aparece en una de sus greguerías ilustradas: “Hay quien lleva sacos tan angulosos en los hombros que parece que al ponérselos se ha dejado sin quitar la percha del ropero”¹¹³. Este objeto se carga de connotación sensual al ser entendido como un elemento depositario del abalorio de la mujer, también como “trofeo de guerra”¹¹⁴.

El cuerpo del maniquí ejerce una morbosa atracción. Es depositario de ilusiones y trampolín para las fantasías. El dueño de la tienda, habituado con “los harenes de las muñecas de cera”¹¹⁵, se enamora de la mujer de cera... y finalmente la saca de paseo... ¡a Pombol!

“Ninguna pasión tan concentrada como esta pasión del pobre hombre sumido en la lóbrega tienda. Él viste y desnuda a su condescendiente novia; él la transporta en brazos al escaparate y un día se niega a que comparta con él la tarea el otro compañero. La mujer de cera, fina y garbosa, limpia y desinteresada, es la señorita que se apiada del hortera, que comparte su vida, que a las ocho de la mañana está en pie, y que, cuando la tienda está cerrada duerme en la tienda con él. Ella no tiene la idea de la diferencia de clases y cree que el amor todo lo iguala. Es la última mujer que cree aún en eso.



Fig. 20. Gómez de la Serna, "Maniquí".

El hortera siente cada vez más ternura por ella, y goza vistiéndola un traje nuevo, una blusa de fantasía, y sobre todo, el nuevo modelo de batas, que la da un desaire encantador. El hortera sabe cosas inefables de ella como, por ejemplo, qué día es su día menstrual, el día en que ella se cae de languidez, tiene una ojeras más moradas y sus manos se ponen más amarillas que la cera. Ese día es cuando el hortera se siente más indignado de que no se cumpla con la pobre maniquí la humanitaria ley de la silla. ¡Eso de que no se siente nunca! ¡Oh, el descenso fatal de su matriz!"¹¹⁶.

La vida del encargado de la tienda de ropa va transcurriendo paralelamente a la de los maniqués. Él verá envejecer a esas "rubias de cera" que son sus seres adorables¹¹⁷.

El maniquí aporta un carácter despersonalizado al ser humano. Reproducido en serie pasa a la colectividad: "En todos lados los maniqués de las tiendas son de la misma raza, una raza especial de otra Europa, la Europa de los muñecos de cera"¹¹⁸. La sofisticación hace de ellos figuras petulantes. Esta apreciación permite al escritor en una de sus greguerías establecer un paralelismo entre "las distinguidas muñecas de escaparate" y las modelos, "esas mujeres seductoras, frágiles e insoportables que anuncian los trajes, los peinados y los corsés en nuestra



Fig. 21. Gómez de la Serna, "Maniquí".

ciudad... Son del mismo paraíso de elegancias, un paraíso con rostros cursis... Tienen talles tan apretados, tan sin juego y están tan poco elegantes como las demás con sus trajes elegantísimos y costosos"¹¹⁹. Si los maniqués adquieren cuerpo y actitudes propias del ser humano, por el contrario éste puede manifestarse como un maniquí. El maniquí de escaparate llega a ser sustituido por la mujer de carne y hueso, pero "en la actitud encorsetada de las antiguas muñecas de cera"¹²⁰. Algunas protagonistas de las novelas de Gómez de la Serna por su frialdad emocional son equiparadas a los maniqués, como Cristina: "Se veía que tenía la sensualidad de la calle, que era como la muñeca de escaparate que le gusta estar desnuda enseñando el corsé al público, pero que no podría entregar más sensibilidad al que entrase en la tienda queriendo conseguir de ella mayores correspondencias". Esta protagonista de *La viuda blanca y negra* a pesar de ser diana de apasionadas miradas aparentaba "una mujer de museo", estatuada como las del Louvre, gélida hasta en los momentos más comprometidos, incluso las muje-

res de los escaparates le parecían a su amante más vivas¹²¹.

Dos conocidos cuadros de Solana representan maniqués como soportes de indumentaria de época captados en el Museo Arqueológico de Madrid. Se trata de un tipo de figuras en las que debe primar la importancia del traje, verdadero motivo de exposición, sin embargo estas extrañas imágenes a caballo entre la estatua y el ser humano se personalizan a través de posturas y gestos. Su autor los tituló años después de su ejecución *Las vitrinas*, mientras que *Lo que dicen las vitrinas* es el nombre con el que se recoge en el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1912. La identificación con el referido museo madrileño se debe a Gómez de la Serna en *La sagrada cripta de Pombo* (1924), si bien ya en *Pombo* (1918) había aludido a sus cuadros con “maniqués de los museos arqueológicos”¹²². A estas obras el novelista le dedica un capítulo en la monografía sobre el pintor publicada en 1944. Sánchez Camargo indica que Solana visitaba con asiduidad los museos, tanto el del Prado como el de Antropología y el Arqueológico¹²³, costumbre que Ramón comenta al referirse cómo el pintor frecuentaba las salas “profundas y frías” del Museo Arqueológico¹²⁴ donde se encontraba con estas “brujescas muñecas de cartón” hasta que solicitó permiso para pintar las vitrinas que habían sido montadas por José Ramón Mélida¹²⁵. Paralelamente a la opinión del novelista se ha indicado cómo lo que más le interesaba del referido museo eran los maniqués situados en una de las salas del piso principal¹²⁶. Para Solana silencio y misterio forman parte del ambiente de los museos, según sus descripciones literarias; en el Arqueológico las vitrinas casi podrían constituir urnas con seres de pie embalsamados, personas que existieron y que se muestran con sus gestos congelados y sus trajes de época, cual mortajas¹²⁷.

El primer lienzo (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 22) ha recibido los títulos de *Lo que dicen las vitrinas* y *Las vitrinas* (se expuso en la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925), mientras que en el catálogo de la exposición celebrada en París en 1928 se tituló *Los maniqués*, así como en la monografía del artista hecha por Gómez de la Serna; a su vez con el de *Vitrinas del Museo* se menciona en la de Sánchez Camargo¹²⁸. Uno de estos muebles está adosado a la pared (en cuya cartela de identificación el pintor ha firmado y fechado el lienzo, en 1910), pero destaca el del primer término, con cuatro maniqués femeninos de cuerpo entero y uno masculino cercenado en el centro, cual “Adán decapitado en medio de las Evas insinuantes, pero eternamente silenciosas”¹²⁹. Los maniqués corresponden a los “Marqueses y Marquesas del siglo XVIII” que citara Ramón, “con sus blondas, sus descotes, sus gordezuelos brazos”. Mientras ellas se convierten en unas “Marías Luisas del pasado con sus estolas caídas”,

ellos se presentan “tan jarifos con sus chalecos de raso color fuego con rayas de chocolate”.

El otro cuadro (fig. 23) recibió los títulos de *Las vitrinas del museo* (en la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en Bilbao en 1928) y *El visitante del Museo*, para actualmente aparecer bajo el de *El visitante y la vitrina* o bien usando el plural (desde 1933), tal como cita Gómez de la Serna en su monografía¹³⁰ debido a la peculiar aparición de un hombre. Una maja y dos toreros, junto con dos maniqués más, uno sin cabeza –“Manolas” y “Manolos”, diría Ramón–, constituyen el motivo principal. Imágenes semejantes contemplaba Solana en las barracas de las ferias donde se mostraban figuras de cera recreando a menudo espeluznantes situaciones, como en las salas de los museos de cera. Las figuras de las vitrinas recuerdan descripciones hechas por él de estos ámbitos, como el Museo Granero instalado en un barracón de la verbera del Carmen en el que se veían los bustos de cera de espadas famosos muertos por los toros: “En la penumbra de esta sala brillan mucho las lentejuelas y caireles de oro de sus chaquetillas de torero y sus dentaduras amarillentas, de dientes naturales, incrustados y haciendo contraste con la cera, lo mismo que los ojos de cristal, que les da aspecto de personas vivas”¹³¹.

Es interesante destacar la apreciación que le produjo al novelista la contemplación de los trajes de Consuelo Bello –famosa cupletista madrileña (1885-1915), cuya muerte fue muy sentida–, introducidos en un mueble encristalado en la ya vacía casa de su propietaria, una imagen paralela a la del madrileño museo de arqueología: “En la gran vitrina, cuyos cristales –solo los cristales– se movían, barajándose el uno sobre el otro, los trajes de la Fornarina, como trajes de luces, como trajes de lidia, como suntuosos capotes de paseo, pendían tristes, ajados, como los de las vitrinas del Museo Arqueológico, nostálgicos de sus muertes lejanas”¹³². De hecho, para Ramón se trataba de una mujer que aparentaba un maniquí: “La Fornarina se parecía a las rubias muñecas de cera de los escaparates de corsés y de las lujosas tiendas de peluquería; es su misma cera rosa, entera y eternamente joven, de indeleble carmín en los labios, de perfecta blancura en los dientes, de finas pestañas y de brillantes ojos de cristal de un limpio, penetrante y optimista blanco y negro... Ha quedado muda y perenne en todos los escaparates de peinadora elegante”¹³³. No solamente actuó en varias ciudades españolas –debutó en 1906 en el Central Kursaal de Madrid– sino también en Berlín y en París. Gómez de la Serna siendo un jovencito la vio en el Salón de Actualidades de la capital y habla de sus cualidades físicas y de su aptitud para el baile y la música en *Variaciones A* (1920) donde le dedica un apartado a propósito de su aniversario¹³⁴.

Resulta perturbadora la vida enjaulada de estas figuras: de cuerpo entero, son como seres humanos congelados, asaltados en sus gestos de modelos, aparentando un

desfile entre popular y sofisticado¹³⁵. Parecen muertas vivas, vistas a través del cristal de una hornacina¹³⁶, cual féretros transparentes: “En medio de ese olor sepulcral que tienen los museos arqueológicos, oyendo solo los pequeños ruidos que producen sus aparatos de calefacción, nos sentimos como en los sarcófagos y somos como momias vestidas con trajes desgarrados y antiquísimos... Solo al salir resucitamos”¹³⁷. No deja de ser llamativo el maniquí de la izquierda que aparenta desdoblarse en otro siendo ambos independientes. Una escena semejante debió contemplar el propio Solana en una de las barracas de la feria de Santander descrita en *La España negra* (1920), en donde “El Museo de figuras de cera” le causó un extraordinario impacto con los cuerpos de tamaño natural: “Entramos en el gabinete sensacional; nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos produce estas vitrinas de gente que parece muerta y que seguirán usando los mismos trajes que llevaron puestos en vida y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos”¹³⁸.

En perspectivas forzadas, destaca en el segundo cuadro un visitante trajeado con corbata, chistera, guantes y bastón que en su actitud dandi raya en lo grotesco, no en vano ha sido equiparado a un gnomo o enano de feria vestido de gala¹³⁹. Ramón Gómez de la Serna considera esta manierista intromisión “una broma solanesca”: “[Solana] pintó un señor de sombrero de copa, tan pequeñín que volvía doble el tamaño de lo que tenía antes un tamaño natural. Ese caballero que quiere ver fantasmas del pasado para agarrarse mejor a un consejo de Administración, es mirado como un pigmeo por aquellos gigantes de gracia con sus echarpes colgados”. Es significativo cómo la presencia de un único y extraño visitante ahonda en la soledad del museo por donde aquel transita como por entre gigantescos féretros transparentes.

“Pintura y espantapájaros del pasado” sería para Gómez de la Serna la denominación más adecuada a estas telas que reproduce en *La sagrada cripta de Pombo* (1924): bajo la primera ilustración aparece como título *La más interesante vitrina del Museo Arqueológico, por Solana*, y en la segunda *La otra vitrina más interesante del Museo Arqueológico. - Cuadro de José Gutiérrez-Solana*¹⁴⁰. Aproximarse a esas vitrinas era una demostración, para Ramón, del “alma poética y de calzonazos” que tenía Solana, y ambos quedaron “unidos como polilla de la misma vitrina secreta” ante aquellos personajes que parecían hacer tertulia “como en la portería del pasado”.

Puesto que no existía un Museo de Cera en Madrid las vitrinas del Arqueológico cumplían esta función, sugiere Gómez de la Serna. Incluso los maniqués aunque fueran de cartón hacían las veces de las figuras de cera y aparentaban unos “guillotizados del terror” recompuestos si bien un tanto deformes debido al daño causado por la guillotina. Para el escritor también son personajes del drama



Fig. 22. Solana, “Las vitrinas”.

y de la comedia de una época: “Las intrigas de España, los toros, los amores, los goces del Domingo y del Jueves, el paseo, la vuelta de misa, la conspiración, todo estaba en esas vitrinas...”. El adefesio que en realidad constituyen los mencionados cuadros fue revelado por Ramón quien habla de “carnaval del pasado” y a las vitrinas las identifica como “cementerio en pie”, las cuales dan una impresión de “resurrección a medias”.

Es interesante constatar cómo Gutiérrez Solana con motivo de sus visitas al Museo Grévin de París quedó entusiasmado con los muebles donde aparecían las figuras de cera formando grupos, vistos “detrás de una luna”, con sus caras “descoloridas y desencajadas”¹⁴¹. Las de cartón —de “cartón mascado”— eran “gentes de piel seca, pastosa, crudiza”, menos blandos que los de cera, con “cara dura”, lo cual les permite soportar mejor el paso del tiempo, y con “ojos pasionales” puesto que son “globos de cristal ortopédico”. Ellos se mostraban “tiesos, con cara tumefacta de pocos amigos”, mientras que las mujeres tenían “tipo de calabaceadoras”, tan sólo el vestuario los situaba en un contexto social y humanizaba.

Gómez de la Serna indica en *Pombo* (1918) cómo uno de los cuadros más recientes de Solana era “el interior de una barraca de muñecos de cera”, y que en general figuras, maniqués y muñecos de cera “los ve como nadie”¹⁴². Este tema es tan reiterativo en su producción literaria —algo menos en la pictórica— que se ha dicho que Solana pintó España como si se tratara de “un gigantesco Museo de Cera”¹⁴³, ahondando en todo caso en el aspecto hierático de sus personajes. Gómez de la Serna aboga en el ci-

tado libro por una magna exposición de lienzos de Solana, a realizar por febrero coincidiendo con el Carnaval —un tema tan asociado a su vida y a su obra—, una muestra que no será, indica con ironía, “de dibujitos ni de escenografías”, sino con obras cuya temática se escape de la superficialidad y se acerque a la vida. Los maniqués constituirían un motivo capital, tal es así que Ramón exclama: “¡Gran exposición de figuras de cera esa de Solana,...!” Considera que el Museo del Prado sería un lugar extraordinario y merecido para mostrar los cuadros del pintor, aunque sea por unos días. También Ramón recoge en su crónica del 14 de diciembre de 1920 cómo aquel tenía pensado realizar “un cuadro de figuras de cera”, en un momento en que necesitaba pintar y no escribir¹⁴⁴.

Gutiérrez Solana en un óleo de hacia 1933 (fig. 24), muestra un busto de cera correspondiente a un *Maniquí con sombrero*. El tocado decimonónico hace pensar en una figura de museo. Gómez de la Serna aborda este tipo de maniqués en *La viuda blanca y negra* (1917) cuando la protagonista observaba los sombreros apropiados a su condición sin decidirse a elegir mientras “los rostros de cera” la miraban con el temor de ser despojados del adorno¹⁴⁵. En una de sus greguerías ilustradas surge el tema de las cabezas de los escaparates de las sombrerías: “La más melancólica cosa de las vidrieras de sombreros de señoras, es esa cabeza de maniquí que luce una pámela y se apoya en un solo brazo de madera. A cada una yo le compraría el sombrero, de pura lástima. Es lo que más se ve el domingo”¹⁴⁶. Su interés hacia este tipo de bustos que anuncian los sombreros en los escaparates hizo que poseyera un ejemplar procedente de París que guardaba entre las cosas de su torreón, “la más rediviva griseta que he encontrado, con una de esas bocas que tiran un beso a todo el que la mira”¹⁴⁷. La misma función tiene uno de los maniqués de la clasificación dada por el propio Ramón: el de las “cabezas de maniquí de los gorreros”, que son “cabezas cortadas, abrumadas por su gorra”¹⁴⁸.

EN EL MUSEO DE CERA

“Usted no ignora mi pasión por las figuras de cera”, le dijo Gómez de la Serna a Santiago Vinardell¹⁴⁹. Evidentemente, un lugar donde localizarlas es el museo especializado. Es allí donde el ser humano con identidad propia está congelado en el tiempo y alterna con otras personas de su época, pero al mismo tiempo vive a través de los ademanes y del recuerdo plastificado de sus hazañas, nobles o transgresoras. Es inmortalizado en su aspecto físico y sus gestos pero también en sus acciones: el monarca en su fatua dignidad, el político en su arenga y engreimiento, el actor en su declamación, el tenor en su do de pecho, el payaso en su esperpéntica gesticulación, el asesino en su crimen... Tal era el ensimismamiento de

Gómez de la Serna por este ámbito que se apenaba de su ausencia en nuestro país: “¡Oh, hasta que no tengamos un museo de figuras de cera no tendremos verdadera historia de España!”¹⁵⁰. Ya hemos indicado cómo las vitrinas del Museo Arqueológico le parecían sustitutas de las comunes en un museo de cera, pero en otro momento también considerará un mal menor el Museo de Reproducciones Artísticas, colección que estaba instalada en el Casón del Buen Retiro y en la que probablemente se inspiró para la novela del mismo título: “Ya que no tenemos museo de figuras de cera tenemos museo de figuras de yeso...”¹⁵¹.

El escritor había visitado los museos de cera de Madame Tussaud (Londres) y el parisino de Grévin. El segundo fue fundado en 1882 por Alfred Grévin, dibujante y caricaturista, mientras que el alma del famoso londinense, de mayor relevancia artística, fue una mujer, Marie Groscholz, nacida en 1761, sobrina de Bernois Philippe Creutz (Curtius), quien en 1770 abrió su primer Gabinete de Cera en París y del cual aprendió el oficio haciendo esculturas en cera de intelectuales y miembros de la realeza y con motivo de la Revolución y el período del Terror máscaras mortuorias de significativos personajes. Su apellido se debe a su matrimonio con el señor Tussaud de quien tuvo descendencia y se separó en 1802 retornando a Inglaterra con sus ceras estableciéndose finalmente en Londres, en Baker Street. En la actualidad el museo cuenta con varios ámbitos monográficos: los “tableaux” (reconstrucción de escenas históricas), Galería de los héroes, el gran Hall con efigies de celebridades, la Batalla de Trafalgar, y la Cámara de los Horrores con las máscaras funerarias de víctimas de la Revolución Francesa y la reconstrucción de ejecuciones capitales.

No podemos olvidar que una de las fijaciones de André Breton descrita en *Nadja* (1928) tiene el Museo Grévin por escenario: “esa mujer que finge ocultarse en la sombra para abrochar su ligero y que, en su inmutable pose, es la única estatua, que yo sepa, que tiene ojos: los de la propia provocación”¹⁵². Al autómatas se le consagró un artículo debido a B. Péret (“Au paradis des fantômes”) en *Minotaure* de 1933 (n.º 3-4) con ilustraciones correspondientes a una historia de autómatas de 1928 (fig. 25), entre ellas una mujer fumando de cera: *La fumeuse. Musée des Masques de cire, Moulin Rouge*.

Es en el Museo Grévin donde *El hijo surrealista* (1930) lleva a cabo una de sus fanfarronadas tenida por su autor, Gómez de la Serna, como “una genialidad surrealista”: Henri provisto de un frasco de ácido sulfúrico entró en el recinto y se dedicó a lanzar su contenido a los rostros de las figuras eligiendo primeramente las más solemnes (San Luis, María Estuardo, Luis XIV, Robespierre, Napoleón...). Se trata de una acción que no deja de recordarnos lo que para Breton era el acto surrealista más puro: bajar a la calle con el revólver en la mano y disparar al azar con-



Fig. 23. Solana, "El visitante y la vitrina".



Fig. 24. Solana, "Maniquí con sombrero".

tra la multitud (*Segundo Manifiesto del Surrealismo*, 1930). Orgulloso, Henri admiró el "fenómeno grotesco de aquella conversión en nadie de los seres célebres", que se habían convertido en "bolos" de su ánimo destructor¹⁵³. A la popular institución Ramón la tilda de "Museo del Silencio y la Cera", "internado de los espectros solidificados" y "desván del mundo", un lugar donde a los grandes hombres de ideas supuestamente geniales sólo les quedan pensamientos de muñecos expuestos más que a la admiración a la sorna, al odio y al miedo. El ambiente de espectáculo de la vida que constituye para el novelista El Rastro madrileño le obliga a compararlo con el referido museo galo¹⁵⁴.

Resultaba atractiva la contemplación de la verdad solidificada y ver a reyes, políticos y personajes populares convertidos a pesar de todo en fanticos. Años de crímenes y asesinatos, no dejaba de ser fascinante la recreación de la barbarie con su tortura y sangre. Se trata de "tableaux" que no exigen una base cultural y sí capacidad para enfrentarse a lo macabro e interés por la sorpresa, siempre de mal gusto, que depara este tipo de institución. Ortega y Gasset ha indicado que la "macabra burla cerina" siempre ha entusiasmado a la plebe mientras que al hombre culto le da asco (*La deshumanización del arte*, 1925).

Tanto Gómez de la Serna como Gutiérrez Solana se interesaron, a veces con morbosa descripción, por el crimen captado teatralmente en el Museo de Cera donde con fre-

cuencia es la mujer vilmente asesinada. Hay que tener en cuenta que Ramón aborda en una de sus novelas, *El chalet de las rosas* (1923), el tema del criminal, del asesino de mujeres que, como es común, lleva una vida de hombre respetable. Hay en ellas escenas que parecen inspiradas en las salas de un museo de cera, como el asesinato por celos narrado en *La viuda blanca y negra* (1917): "(...) Todo aquel público congregado en la habitación del crimen, alrededor del marido silencioso, parecía disfrutar del suceso,..."¹⁵⁵. Se ha considerado la preocupación del momento—no exenta de cuestionable atractivo—por el crimen¹⁵⁶, del que Ramón también se ocupa incluso en *Automoribundia*. Las cruentas escenas descritas o recreadas a través de la lectura de la prensa y de la novelística tienen su paralelismo en las salas de los extravagantes museos de cera donde no se oculta el odio, el rencor, la preparación psicológica de la acción, la trama, la puñalada, el disparo, la herida, la sangre, el cadáver, el juicio, la condena...

Gómez de la Serna menciona algunos criminales expuestos a la ira pública en el Museo Grévin, como Henri Désiré Landru: fue acusado de dar muerte mediante estrangulamiento a diez mujeres por lo que se le condenó a muerte y ejecutó en 1922. En el fotomontaje "monstruo" de su torreón madrileño tenía dos fotografías suyas vestido de smocking, una con su última amante, a la que no obstante no llegó a asesinar, y otra con su rostro deformado mediante un objetivo apropiado de tal manera que se

constata en él lo que tenía de “gorila criminal”, personaje que también es descrito por Gutiérrez Solana en “El Museo de las figuras de cera” de su libro *París*¹⁵⁷. No todos son criminales aunque la impronta dada a estas figuras lo parezca. En uno u otro museo de cera dice Ramón haber visto el busto de Marie François Sadi Carnot (1837-94), ingeniero de caminos, canales y puentes, ministro de Obras Públicas y de Finanzas, quien fue elegido para presidente de la república francesa en 1887. Murió asesinado y su figura es la que más le ha impresionado entre aquellas a quienes se les ha arrancado la vida: “hombre de aspecto dramático, agudo y negro como Cambó, y siendo así vivo, al ser asesinado se agravó lo dramático que había en su rostro hasta ser patético”¹⁵⁸.

Gutiérrez Solana visitó en enero de 1928 el Museo Grévin cuando fue a la capital francesa —donde le espera Ramón Gómez de la Serna, Corpus Barga y Pío Baroja— con motivo de su exposición en Bernheim-Jeune. La experiencia tras recorrerlo por primera vez causó en él tal impacto que las figuras se le aparecieron en sueños, activas, deshaciéndose por el calor de un incendio imaginario:

*“La noche que vi este museo tuve una pesadilla terrible de que éste ardía por los cuatro costados. Los visitantes huían enloquecidos para ponerse a salvo, perseguidos por las figuras de cera que antes había visto inmóviles, con las ropas envueltas en llamas; la cera de éstas se consumía en un horrisono sonido crepitante como un volcán, saliendo a la calle un charco de larga cola de cera derretida. El fuego chisporroteaba en las cabelleras de las figuras, saltaban los ojos de cristal de éstas y se retorcían en contorsiones grotescas al ponérseles las cabezas al revés, y extirpándose los cuerpos en brascas contorsiones, como poseídas por el demonio”*¹⁵⁹.

Muestra de su atracción por el museo es el segundo capítulo de su libro *París* titulado “El museo de las figuras de cera”. En *El juicio de Madame Roland* (1929) manifiesta su interés por este ambiente recreando una acción de conjunto que corresponde al parisino¹⁶⁰, obra que aparece en la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno el mismo año de su realización. Detenida junto con los girondinos en junio de 1793, Jeanne-Marie, mujer de Roland de La Platière, ministro del Interior, fue ejecutada. Gómez de la Serna titula la obra *En el tribunal del Terror*¹⁶¹, y también se le conoce como *El tribunal revolucionario*, rótulo con el que aparecía recreado este hecho en el referido museo tal como describe el propio Solana en *París*¹⁶². Con motivo de su estancia en la capital francesa al estallar la guerra civil, el pintor consideró la misma escena en un dibujo a lápiz y carbón titulado *En el museo de figuras de cera*, de hacia 1937-1938 (fig. 26), ilustración para *París*. Otro de los temas inspirados en el popular museo es *La muerte de Marat*, ambas obras consideradas de un raro atrevimiento temático¹⁶³. Fue en este

segundo viaje cuando Solana se mostró un tanto decepcionado con el museo: las figuras eran de peor hechura o toscamente remodeladas, y su carácter hondo y de tragedia visceral se había desvirtuado en pro de un museo “serio de lujosos trajes, de cuadros de historia”, echando de menos el apache que apuntaba al visitante en un oscuro pasillo después de haber cometido un crimen, el burgués con el cuchillo clavado en el estómago, mujeres luchando entre sí como leonas, las figuras “patibularias y espeluznantes”,... y las representaciones de crímenes espantosos que con tanta frecuencia sucedían en París¹⁶⁴.

No es de extrañar que en el ámbito de las ferias se recree ese mundo horripilante y perturbador. José Gutiérrez Solana las frecuentaba tanto en Madrid como en Santander y describe las barracas con sus diversiones y ambientes con una crudeza vacía de sentimentalismo. La barraca de figuras de cera que contempló en la Pradera de San Isidro, tal como detalla en *Madrid, escenas y costumbres* (1913), contaba con “El museo de cera francés”, en cuya entrada, como muestra, habían dos figuras cerúleas (una joven y un caballero)¹⁶⁵. Las vitrinas pintadas de negro llevaban una cartela que anunciaba el contenido descrito por Solana con pormenores, sin dejar de complacerse en lo siniestro: “Ejecución del asesino Carara”, “La secuestrada de Poitiers” —“(…) Hace de esta figura una espantable reproducción de la realidad, aumentada por el brillo de la cera, por la rigidez y dureza que da el molde”—, “Tagoda, la charmeuse d’oiseaux”, “Gillete de Narbonne”, “M. Carnot” (tengamos en cuenta que a Gómez de la Serna le impresionó ver esta figura), “Gabinete de las figuras de cera, al natural, de las envenenadoras célebres”, y en otras vitrinas se exponían los bustos de los doctores Neill y Freitas, así como los de la familia Humbert.

Madrid callejero (1923) también aborda el tema de las figuras de cera prestas para el espectáculo en la Gran Vía¹⁶⁶. En la barraca del Museo de Cera, en una urna de cristal situada en el vestíbulo de entrada estaba una “Venus que respira”:

“Es una figura hecha en cera, de tamaño natural, de una mujer desnuda, hermosísima, que duerme en un campo florido de margaritas; tiene el pelo rubio suelto sobre los hombros, y las carnes sonrosadas y macizas; los hilos sedosos de las pestañas bajan de los párpados entornados; los labios muy rojos, entreabiertos, dejan una ebúrnea dentadura. Un resorte invisible hace mover su vientre y henchirse su pecho, de redondos senos, bajando y subiendo dulcemente por la respiración”.

Habían otros seres extraordinarios que hacían sorprender al visitante, como una joven tendida en el lecho mortuario y a sus pies un niño nacido muerto (fallecida, según describía la cartela, por disimular su embarazo pues se apretaba excesivamente el corsé), una mujer dormida —fenómeno curioso pues llevaba en esa situación, se precisa, diecisiete años—, un hombre deforme y una momia. Otro

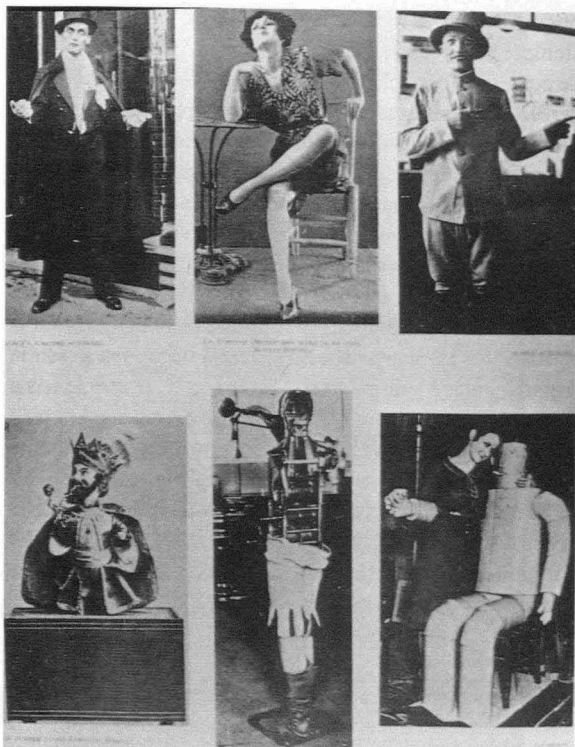


Fig. 25. *Minotaure* (1933).

salón resultaba más tétrico pues estaba dedicado a diversas operaciones que se escenificaban en vitrinas, descritas por Solana con lujo de detalles donde predomina lo escabroso, como la cesárea¹⁶⁷. Se trata de intervenciones en cera que, indica el escritor, “causan angustia y desagrado; las crispaciones del rostro producidas por el dolor y, sobre todo, esas dentaduras naturales, incrustadas en estos muñecos, los ojos de cristal, las uñas largas y relucientes que parece que se les van a desprender, recuerdan mucho a la muerte. Parece, en este momento, que somos personajes también de cera y que nos podemos deshacer o romper”. A pesar de todo en esta habitación era donde vivían los dueños de la barraca. Se ha indicado que al poco de ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando la clase que a Solana más le interesaba era la de morfología¹⁶⁸. *El profesor de Anatomía* (h. 1920-23)¹⁶⁹ es un lienzo donde las espeluznantes cabezas despellejadas útiles para la explicación del funcionamiento humano se equiparan a las de los maniqués con las órbitas inmensas y las miradas perdidas.

En *La España negra* (1920) Gutiérrez Solana insiste en la ceroplástica al comentar la feria de Santander por el verano¹⁷⁰. “El Museo de figuras de cera” causó en él un extraordinario impacto con los cuerpos de tamaño natural: “Entramos en el gabinete sensacional; nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos produce



Fig. 26. Solana, “En el museo de figuras de cera”.

estas vitrinas de gente que parece muerta y que seguirán usando los mismos trajes que llevaron puestos en vida y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos”. El escritor no pierde detalle y habla con naturalidad de los crímenes, de las vestimentas, expresiones de asesinos y víctimas, de las heridas y de la sangre, pero también del aspecto mísero de ciertas figuras, ya deterioradas: “Algunas de ellas, por el calor, tienen despegados los brazos y las manos, y la cera se ha derretido en las orejas y parece que están llenas de miel”. En una de las vitrinas el criminal Pranzini está en prisión mientras que sus víctimas se exponen en otra, según lo atestigua una cartela identificadora: “Cadáveres, hechos con cera, de Madame de Motille, Anita Gremert y María, víctimas del célebre asesino Pranzini. Estas figuras están fielmente copiadas del natural en la Morgue de París”. Un mueble acogía a Juana Weber, una secuestradora de niños. En otro armario se recreaba la explosión de una bomba en el Liceu de Barcelona durante la representación de la ópera *Guillermo Tell*. En la misma feria otras vitrinas reproducían en cera un ser monstruoso —el de Julia Pastrana, enana peluda con cara de mono— y los suplicios de los revolucionarios chinos.

Al comentar la festividad de San Antonio de la Florida, a propósito de la monografía dedicada a Goya, Gómez de la Serna, enérgico defensor de la verbena y las ferias, elogia su ambiente de barracas¹⁷¹. Es en ellas donde el novelista “ha sentido temblar las carnes de cera de las muñecas

trágicas". La barraca "de las monstruosidades y las dolamas de la vida" ("Museo Anatómico") cuenta con curiosos visitantes seducidos por la rareza que aprecian con morboso interés¹⁷². No hay que olvidar que algunos personajes de Ramón se mueven entre muertes violentas, asesinatos, enfermedades y crueles operaciones, siendo autor, además, de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935). En la feria de París visitada por Solana en la explanada de los Inválidos una de las barracas también mostraba en unas vitrinas "repugnantes enfermedades" recreadas en cera. El pintor-escritor apuntaba que sus pocos visitantes salían de allí asqueados¹⁷³.

Gutiérrez Solana también abordó este tema en su trabajo como pintor. En *Pombo* (1918), su amigo indica que uno de sus últimos cuadros representa "una barraca de muñecos de cera, donde se ve un tío alto y de pelo en pecho junto a otro pequeñito, anémico, afeitado como afeitado en el hospital antes de la operación, al que enseña la cabeza de Mr. Trompan, que mató a sus cinco hijos, a su mujer y a su cuñada"¹⁷⁴. El ambiente de la feria parisina que Solana visitó está descrito detalladamente en uno de los capítulos de *París* donde no está ausente un "Museo Ceroplástico": en una urna de cristal se mostraba una mujer de cera de tamaño natural, desnuda, con sus ojos de cristal, cabello rubio y labios pintados, con la particularidad de poseer seis pechos.

Algo de museo de cera le sugería a Ramón Gómez de la Serna algunas armarios del Museo de Artillería madrileño (Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro) donde se exponían ropas de ilustres hombres de la historia española que habían sido asesinados (Daoiz y Velarde, Prim, Canalejas...) ¹⁷⁵:

"Esas vitrinas siempre son aterradoras y seductoras. Huelen a ellos. Cerca de ellas se les respira y se les ve a través de su cristal como se vería a un ahogado en el fondo de un estanque cristalino. Se les siente familiares con uno, desde sus trajes hinchados de su vida. Si estamos solos en la sala de la vitrina hay un momento en que se nos aproximan tanto, que parece que va a darnos la mano la manga vacía de su levita. Una cosa hay además que nos abrumba y que parte de estos despojos, y es que son como la representación más genuina de millones y millones de muertos, los muertos de su época. Hasta un poco de aire y de tiempo de aquel tiempo parece que hay en el fondo de esas vitrinas. Los trajes representan a los muertos más que sus huesos".

En cierto momento Gómez de la Serna compara el café Pombo —allí "donde únicamente pueden entrar las muñecas de cera" y cree haber visto una de esas "mujeres extáticas" protegidas por el ambiente— con los museos de Madame Tussaud y Grévin, como si las personas que allí consumían y charlaban constituyeran un espectáculo: "¡Pasen a ver los muñecos de cera, los seres más eternos y más intensos!", sugiere el escritor que se anuncia en la

puerta¹⁷⁶. En los cuadros con retratos de grupo al escritor siempre le parecía que las personas aparentaban muñecos de cera, vivas pero inmóviles, por ello, algo de maniqués cerúleos tenían él y sus amigos de la tertulia de Pombo pintada por Solana: "El cuadro queda tieso, erguido, manifiesto todos ese poco de figuras de cera que debíamos ser para no tener el empaque de la naturalidad que, estando parados y perpetrados, es mucho más artificial de lo que se puede suponer. Tenemos, francamente, las actitudes hieráticas que nos convienen"¹⁷⁷. No en vano se ha hablado de la predilección del pintor por retratar figuras rígidas, yertas, acartonadas, sin que a veces sea nítida la frontera entre lo animado y lo inanimado interviniendo a veces el propio autor en la duda al dar títulos equívocos a algunas obras, como *Los autómatas*, una galería de gente de campo¹⁷⁸.

El museo de cera fue una obsesión para la gente de la época del escritor madrileño. De 1933 es una película del norteamericano Michael Curtiz de elocuente título, *The Mystery of the Wax Museum*.

LA MUÑECA DE CERA

Una tipología de ente artificial la constituye la muñeca de tamaño natural realizada en cera, una de las obsesiones de Ramón Gómez de la Serna de la que hay constancia no solamente en su producción literaria sino en su cotidianidad pues convivió con un ejemplar. Es frecuente en él el parangón entre la carne de la mujer y la cera por su ductilidad, tono, fragilidad y calidez. No es de extrañar que este paralelismo aparezca en *La mujer de ámbar* (1927), material caracterizado por su color amarillo-ocre y superficie brillante y pulida: "(...) Solía [Lorenzo] encontrar color en las mujeres con más tipo napolitano como macezadas y con cierto tono de carne de membrillo conservado en el profundo depósito de la ciudad. La cera primera, la cera virgen con miel, había recogido en su plasma el color miel que inmiscuye el tiempo en el marfil blando de la cera"¹⁷⁹. La primera muñeca de cera que Gómez de la Serna poseyó la describe de "un amarillo azafrán"¹⁸⁰. A veces el material cerúleo adquiere una connotación de sensualidad al formular descripciones corporales: "Lo que más le gustaba a Rodrigo, es que tardase en salir y viniese del fondo de la casa pausada, solemne, para apretarse a él en un abrazo, moldeando en su pecho su busto de cera como en la fundición los bustos de cera que lleva el escultor para que se conviertan en bustos de bronce"¹⁸¹. En cualquier caso, la idea de la muerte está implícita en la cera. Cadáver y figura de cera parecen miembros de la misma familia, rígidos y amarillentos¹⁸². Una de las greguerías en la que se aúna la cruenta realidad y el humorismo advierte este paralelismo: "Pasa un ómnibus de la Cruz Roja en cuyo interior se ve a una mujer blanca que



Fig. 27. Muñeca de cera de Ramón.

vela a alguien convertido en muñeco de cera”¹⁸³. El escritor desde joven era asiduo de las salas de operaciones y del depósito de cadáveres de la facultad de Medicina, aunque no como reflexión espiritual¹⁸⁴.

Para Gómez de la Serna la muñeca de cera es un ideal de mujer. Desde el punto de vista físico es bella, de piel tersa y eterna juventud. Cuando regresa de viaje la encuentra aún más tierna, aunque la empolva para quitarle, según le recomendaron, “la crudeza de la cera”, y, además, nunca le sale un grano¹⁸⁵. La ha visto desnuda, en la intimidad —de hecho así estaban cuando adquirió sus dos especímenes—, se ha encargado de vestirla... De su segunda muñeca —que conocemos por fotografías— dice que poseía “senos envidiables”¹⁸⁶. Ya en 1917 el escritor había considerado que ningunos eran “tan admirables y tan ro-



Fig. 28. Muñeca de cera de Ramón.

tundos” como los de estas muñecas. Es lógico que en su libro *Senos* les dedique un apartado¹⁸⁷: son éstos los que le dan a las muñecas una realidad más allá del rostro, tienen la plasticidad y el brillo de lo mórbido y, una vez acariciados, dejan en la mano su forma entera y blanda. Para Ramón, el maniquí de cera es la imagen perfecta de la mujer, la exaltación de lo femenino, la carne y hueso pasajeros transmutados en la solidez de la cera endurecida y eterna: “Se diviniza y se misterioriza la hembra en estas perfeccionadas mujeres de cera que son su dúptico sin renunciar a sus delgadeces, a sus rosaciones, a sus medias de seda”¹⁸⁸.

De amable rostro, la muñeca de cera siempre tiene el mismo buen humor, y se muestra encantadoramente sumisa... En ella no hay lugar para el enfado y, silenciosa, siempre está dispuesta a escuchar como segura admiradora. A Gómez de la Serna le proporcionaba sosiego cuando llegaba a casa. Sabía que allí había una mujer esperándole, comprensiva, una rara especie que no investiga dónde ha estado ni le hace preguntas con doble sentido como

“¿Qué? ¿Te has divertido mucho?”¹⁸⁹. Nada más lejos de la esposa “morbosa y cargante”. Ella “no hace escenas de celos”¹⁹⁰, aunque la lealtad desinteresada es un requisito: “Pero si fueses infiel –le dice a su enamorado– me encontrarías muerta... rota... caída... irrecomponible, y si por casualidad lo pudiera ser, sería la picada de viruelas eterna”¹⁹¹. Era enfermera y consejera, nunca se le oía queja alguna, ni siquiera se le sentía respirar por la noche.

La mujer artificial, cautivadora en su belleza, porte y perennidad, es la mujer elogiada por los amigos de Ramón cuando entran en su estudio (“Su gran dama está maravillosa, cada día más joven”, le dice uno de ellos). Esta figura es la recreación de la esposa abnegada y metáfora de la belleza intangible. El hombre se contempla en este tipo de mujer que resulta inaccesible por su sublimidad, ante la cual el deseo físico desaparece y prima el encantamiento: “Me basta... Me bastaría con ver esa mano siempre...”, comenta Gustavo, “El incongruente”, en el diálogo con la muñeca de cera con la que flirtea. En plan autobiográfico¹⁹², Gómez de la Serna se expresa en *El incongruente* en boca del referido protagonista: “Porque el ideal de Gustavo era una muñeca de cera, poder tener sentada en un diván la mujer silenciosa y fiel, con sus cabellos naturales y suaves, cabellos auténticos, que le darían toda la verdad”¹⁹³.

Gómez de la Serna hallaba en la muñeca de cera los dones de la mujer perfecta. Sabiendo que era posible un ser tan maravilloso en su vida, estaba convencido de que debía existir la mujer que le colmara de felicidad¹⁹⁴. La muñeca de cera es prueba de que era posible seguir soñando con la mujer ideal¹⁹⁵. Náufrago de la vida, este “hombre perdido” (parangonando el título de una de sus novelas) tiene en la muñeca un ancla a la que agarrarse, una esperanza para seguir creyendo en la mujer. Muchas vueltas dice Gómez de la Serna haber dado por el mundo buscando la mujer de su vida, hasta que finalmente la encontró en Buenos Aires –un viaje que fue como una “última carta”– en 1932. Su curioso vínculo con la muñeca no dejó de ser una referencia contradictoria para su mujer quien la tuvo por adversaria –“Maniquí, maniquí, querida rival de cera,...”– y al mismo tiempo un modelo de conducta: “(...) ¿Influyó en mí? (...). Pienso que sí, que de ella me viene esa noción de paz y de dulzura femeninas, que mis amigos dicen se desprende de mí inalterablemente...”.

En el entusiasmo del escritor madrileño por la mujer artificial como suplente de la orgánica no se oculta su relevante misoginia, característica que aflora continuamente en sus novelas¹⁹⁶: interesantes por su físico, descrito a menudo con crueldad, apasionadas, absorbentes, merodeadoras, enconadizas, atontadas, voluptuosas, niñas-mujer, mujeres dudosas, crueles, suicidas... Cuando en *Policéfalo y señora* (1932) habla de una fábrica que perfecciona jóvenes, menciona que se trata de mujeres que

“refrescan la vida”, perversas y carentes de inteligencia: “Su frescura y ligereza de *girls* hemos notado que se aja con la mucha cultura”¹⁹⁷. Estas superficiales apreciaciones no dejan de recordarnos *La Eva Futura* (1886) de Auguste Villiers de l’Isle Adam, a cuya edición castellana debida a su amigo Mauricio Bacarisse redactó el prólogo (1919): “Juzguemos que la mujer recogida y creyente, un poco *boba* y modesta, que por su alto instinto comprende la palabra a través de un velo luminoso, es un tesoro supremo, mientras que la otra es un castigo de la sociedad”¹⁹⁸. Una estela de notas musicales iba dejando una muñeca que movía la cabeza y se abanicaba mientras andaba, a la que sus propietarios, los hermanos Solana denominaban precisamente “La Eva Futura”, según nos indica Sánchez Camargo. Otra referencia con la que pudo contar Gómez de la Serna es Olimpia, la mujer de cera protagonista de uno de los cuentos de Hoffmann (m. 1822), *El hombre de la arena*. Se trata de una autómatas en la que el profesor Spalanzani había trabajado durante más de veinte años, descrita como un ser de extraordinaria belleza, perfectas proporciones y fascinante figura. Tan sólo sus manos y labios helados, así como sus ojos de fijeza lánguida y su pasividad y laconismo inducían a la tormenta de la duda. En muchas cualidades se apartaba de la mujer cotidiana, es decir, vulgar: “No tejía, no cosía, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro, no jugaba con algún perrillo ni con algún gatito, no hacía pajaritas ni tenía algo en la mano, ni disimulaba un bostezo fingiendo toser; en una palabra, horas enteras permanecía con la vista fija en los ojos del amado, sin moverse, ni menarse y su mirada era cada vez más ardiente y más viva”¹⁹⁹.

La “Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera”²⁰⁰ (*El incongruente*) es una alegoría de la búsqueda de la mujer perfecta –“¡Es sublime!”–, exclamará al encontrar uno de estos ejemplares–, teniendo la motocicleta con la que Gustavo se desplaza una connotación sexual aunque también alegoriza la denodada carrera del ser humano por la búsqueda de un ideal²⁰¹. Pero la magnificencia es una entelequia y, como Gustavo, nos perdemos en el camino de la vida aspirando quimeras. También de la vida inmóvil que le proporcionaba la muñeca convenía zafarse y el incongruente sustituirá a la mujer por la máquina a la que Ramón dedica encendidos elogios en consonancia con la estética futurista y como estandarte de modernidad. Se ha indicado que en las escapadas de los personajes masculinos de sus novelas se descubre al propio escritor²⁰².

En *El hombre perdido* (1947) el escritor madrileño se autorretrata constituyendo una de sus mejores novelas. El protagonista, Gonzalo, se encuentra desorientado en la vida, también desea tener una mujer única a su lado. La “mujer plástica” (“La Aparición”) surge inesperadamente, en una pensión cuyas habitaciones se comunican a través de un armario, y le dice: “Toda la vida es esperar que



Fig. 29. Ramón con su muñeca.

te presentes, sin pedir demasiado". Ella le pregunta que desde cuando, a lo que responde: "Estabas detrás de los libros de la escuela y modificabas el manual del derecho romano", o sea, toda una existencia²⁰³. Pero en su deambular creía poder encontrar la mujer ideal no en las de carne y hueso sino en las cosificadas, imágenes de perfección, ante las verjas de los escaparates de encajes o de corsés: "Siempre te busqué,...", le dice Gonzalo a la maniquí, -"¡Mercería y mujer, compuesto ideal!...". Aunque a ella la considera "un sueño exacto", las apariciones también tienen su fin, como la belleza, que se va disolviendo. Al despertarse al día siguiente, se sintió desgraciado. Seguiría buscando...

Gómez de la Serna, empedernido lector, contaba con referencias literarias donde la mujer artificial era la protagonista, la hechicera irremediable del hombre. Así, *La Eva Futura* de Villiers de l'Isle Adam, como hemos indicado. Pero el tema es por él también abordado en el comentario que hace del autor francés en *Nuevos cuentos crueles*: "Exaltado en un ardiente amor por la mujer ideal, él, que no encontró mas que la mujer consuelo, la gobernanta abnegada, se decidió por fin, en vez de buscar lo inencontrable y tener caricias con la mujer natural, a in-



Fig. 30. Detalle del despacho de Ramón.

ventar una mujer artificial vigorosa, radiosa, exultante. Y lo consiguió"²⁰⁴. Es en este texto donde se recoge el relato de Robert de Pontavice sobre cómo se le ocurrió a Villiers la idea de hacer una novela sobre una mujer cosificada: un joven inglés, lord E. W., convivía con un maniquí en una relación caprichosa en la que se advertía que cuerpo y alma no formaban parte de la misma identidad. La angustia que le producía le llevó al suicidio: "Era su prometida, una hermosísima mujer de la que él adoraba el cuerpo, pero a cuya alma tenía horror".

Es frecuente en la obra ramoniana la contraposición entre la mujer de carne y hueso y la artificial, siendo ésta vista por aquella como una oponente. Gustavo, el protagonista de *El incongruente*, ha de ocultar a las mujeres su boda con la recreada, "porque si se enterasen odiarían las muñecas de cera y las romperían en una noche de nueva decapitación de los Inocentes"²⁰⁵. Las muñecas parecen suscitar recelo en las mujeres, éstas envejecen, aquellas no, en éstas debe primar la cordura, a la muñeca, por el contrario, se le presenta atrevida²⁰⁶. Al constituir un ideal, se sitúa en un concepto más elevado que el de la mujer. La inconstancia de ésta²⁰⁷ hace que la fabricada logre una magnitud trascendental, cual imagen de perfección y rareza: "No queda de la mujer para la adoración más que su maniquí de cera, y por eso el valor que adquieren en los escaparates, que son como hornacinas de capilla callejera...".

En *La sagrada cripta de Pombo* (1924) se reproduce un rincón del torreón de la calle Velázquez donde aparece la muñeca de cera entre cosas que Gómez de la Serna fue reuniendo (fig. 27). Está sentada en la esquina de un diván y a su lado se encuentra el farol de calle, objeto de tanta relevancia en su producción literaria²⁰⁸. Luz y mujer ideal se asocian en uno de sus rincones favoritos, lo que parece recordar la exclamación de Nataniel (*El hombre de la arena*) ante su muñeca de cera: "¡Oh, mujer celestial, que me iluminas desde el cielo del amor...!²⁰⁹.

Este elemento funcional lo trata con la ternura de un ser humano al calificarlo de “hijo de mi consciencia”, “huésped importante” y “amigo”. “Leo el periódico a su luz, y me entero mucho más”, o sea, sentado junto a la muñeca²¹⁰. El maniquí se presenta como señora de la casa y al mismo tiempo transeúnte (fig. 28), como una de esas mujeres de sus novelas que se sientan en los bancos públicos, una de sus mujeres encontradas por los hombres de sus relatos en el deambular por la vida, ya sea en los paseos como en parques o jardines. Ciertamente puede observarse en el encuentro en una casa de citas entre el protagonista masculino de una de sus novelas y la que sería su amante: “Sobre un sofá, la más hermosa de todas esperaba la llegada de los emperadores bárbaros que desembarcasen. Lorenzo vio a aquella mujer y sintió el deseo de sentarse en el hueco de concha que dejan frente a sí las mujeres acostadas en los sofás. (...) se fue acercando al sofá de la mujer impasible que se sentía reina de las otras mujeres, y tomando su mano, puso un beso en ella”²¹¹. Es interesante observar cómo Gustavo, protagonista de *El incongruente*, cuando hace los preparativos para su boda con una muñeca de cera antes que nada encarga “un lecho-sillón donde la muñeca estaría sentada”²¹², o sea un sofá como en el que Ramón tenía a la suya. Esta connotación de pareja entre la muñeca y el hombre con el sofá como tálamo se sugiere cuando Ramón se refiere a la que tenía, en lo que él denominó su “gruta encantada”, en los siguientes términos: “Sentada en la esquina de ese sofá, en un rincón de mi despacho, sostiene la forma y la fantasía de lo femenino ante todas las contingencias, y es como una enfermera a la cabecera del trabajo”²¹³. Pero es más evidente cuando enumera las cosas que allí le esperan: cartas, recados, la diosa de muchos brazos, el farol callejero, las constelaciones del techo, y también la muñeca de cera, o sea, “todo lo que compone su hogar, el hogar que le aguarda perennemente para sus necesidades de silencio, para sus afanes de reposo, para sus descentraciones realistas. El hogar formado en la paciencia y el amor de los años, el hogar ramoniano de excepción, que nadie puede interpretar ni disfrutar más que él”²¹⁴.

El escritor indica bajo la ilustración que ésta lleva el vestido que usaba antes de que él le proporcionara otro²¹⁵, aunque más bien parece una combinación de anchas asillas con cenefa en el corpiño y en la parte inferior. Su postura es sofisticada (apreciación diferente de la de su propietario que elogia su sencillez), tanto por la posición ladeada de la cabeza, con un “gesto de medio lado”, indica Ramón, como por la compostura de las manos —acariciando las cuentas del largo collar (“No saben las mujeres colocar así las manos...”, le dijo Gustavo a su enamorada muñeca)— y las piernas cruzadas. Gutiérrez Solana al hablar de los maniqués de un museo escenificado en un barracón verbenero apunta que las “figuras de cera dan la

distinción y la elegancia que nunca tiene el personaje de carne y hueso”²¹⁶. A esta misma fotografía reproducida en *Automoribundia* Gómez de la Serna le pone el siguiente pie: “Mi bella muñeca en la intimidad”. Dos fotografías más la captan en la misma esquina con su vestido de cuello de pico y chaquetilla transparente jugando nuevamente con el collar, mientras que en otra aparece acompañada de Ramón quien describe así la escena: “Yo, leyendo una cosa a mi muñeca de cera”²¹⁷. El paroxismo de la relación con esta mujer fabricada culmina en una fotografía de 1933 en que están sentados en el diván, él en su condición de escritor, ella, en la esquina, mirándole en silenciosa admiración, rodeados del sol, las estrellas y “otros mundos” del cielo de su cuarto del torreón madrileño, con el siguiente pie: “Apoteosis entre cielo y tierra de mi estudio junto a mi muñeca de cera”²¹⁸ (fig. 29). Estas escenas parecen una rememoración de la relación entre el protagonista de *El hombre de la arena* y su compañera cerúlea: “Nataniel iba sacando de su escritorio todo lo que había escrito, poesías, fantasías, visiones, novelas, cuentos, y cada día aumentaba el número de sus composiciones con toda clase de sonetos, estancias, canciones, que leía a Olimpia, que jamás se cansaba de escucharle. Nunca había tenido una oyente tan magnífica”²¹⁹. Varias de estas fotografías las incorporará al abigarrado “estampario” de su despacho bonaerense, claramente visible en uno de los biombos conservado en el Museo Municipal de Madrid (fig. 30), al lado de un Leonardo, tal vez con intencionalidad estética (*Santa Ana, la Virgen y el Niño con el corde-ro*, Musée du Louvre). En estas superficies, al lado de reproducciones de obras de arte aparecen imágenes cotidianas —tal hacen los dadaístas berlineses— cuestionando que exista una jerarquía de valores.

No es la citada la primera muñeca de cera en la vida de Gómez de la Serna. En El Rastro, bajo los toldos del vial de las Américas, refugiada al huir de los barracones de las ferias, este asiduo del popular mercado halló su primer ejemplar después de pasar año tras año merodeando en su búsqueda. En el hallazgo fortuito también se adivina la estética del objeto encontrado propia del dadá. La cera ennegrecida por el tiempo le daba un aire de provocadora esclava árabe²²⁰. No quiso levantar comentarios con la desnudez de esta “dama magnífica”, y también para guardar su secreto la condujo al estudio de la casa familiar envuelta en una manta y bien entrada la noche. Fue de tal intensidad el encuentro y la posesión de esta mujer con ojos de cristal, “entrañable, dramática, fascinante” y de “senos envidiables y nuca hiperestésica”, que recuerda el día como el más emocionante de su vida. Con un traje negro engalanado de puntillas y azabaches, indica Ramón, cubrirá su cuerpo. La felicidad le duró un día pues el maniquí se rompió accidentalmente quedando la cabeza cercenada algo deteriorada hasta que finalmente se hizo añicos. Cuenta el novelista que durante largo tiempo usó una cor-

bata negra en señal de luto²²¹. En *El hombre de la arena* de Hoffmann, Nataniel estaba tan prendado del encanto de Olimpia que su trágica destrucción—descrita con espeluznante parsimonia— le llevará al suicidio. Más tarde, aún fascinado por esta tipología entre persona y ente plástico, Gómez de la Serna adquirirá otra. El propio escritor comenta en *Automoribundia* cómo la compró en París con el dinero de la herencia, siendo transportada a España en grandes cajones lo que le hizo temer que por equivocación le hubieran enviado una gigante²²². Según Gómez de la Serna, la capital francesa tenía la supremacía de las muñecas de cera, viéndolas desnudas en los escaparates en pleno Grand Boulevard.

El ejemplar de mujer parisina aunque “no tan bella ni tan dramática” era “una hermosa mujer de cera, de tamaño natural”, con la que convivió y aparece fotografiado en *La sagrada cripta de Pombo*. De boca fruncida, con grandes ojos y prolongadas pestañas, él la vistió (ambas fueron compradas desnudas). Los maniqués de las tiendas de moda que lucieron sus trajes exclamaban con envidia: “¡Quien fuera muñeca de cera!”. Luisa Sofovich, su maniquí donde cuerpo y alma se aunaron, describe la vestimenta: “un traje de raso sin brillo, color, diríamos actualmente, «coco», revestido por una gasa negra que se agolpaba en pliegues formando, adelante, una pechera de tinieblas. Zapatos y medias de seda negros”. Ramón comenta cómo una condesa pretendió regalarle uno de sus vestidos pero él no aceptó ante el temor de que se tornara frívola y frecuentara los grandes hoteles. También la engalanó con joyas: una pulsera de pedida, un broche—una flecha de brillantes como alegoría del amor—, un collar con cuentas de azabache, dos anillos y unos largos pendientes de lágrima negra, dice el escritor, sobre los que destaca “una interrogación de brillantes”²²³. No era de extrañar que pareciera viva hasta el punto que producía perplejidad a las amistades que acudían al torreón: “No sabía que no estaba usted solo”, le decían como quien se introduce en un ambiente de intimidad asaltada. También su mujer la saludó, aunque ella, “indiferente y orgullosa señora”, no le respondió estableciéndose en aquella la duda sobre esa presencia femenina en la casa del hombre que amaba. En el cuidado que ponía Gómez de la Serna en engalanar a su muñeca y el afecto que sentía por ella como creación propia no se oculta su ánimo de pigmalión.

Unos versos de un poema de Gutiérrez Gili leído en uno de los banquetes ofrecidos a Gómez de la Serna debe aludir a esta mujer de cera: “(...) y el maniquí, de testalacia, / que es la olímpica aristocracia / del país de la *gre-guería*. (...)”²²⁴.

En el terreno de la literatura española de la época, una encantadora muñeca fue la admiración de los hombres, de la que incluso se había quedado enamorado su propio creador, cuyo nombre da título a la obra teatral: *El señor de Pigmalión* (1921), parangonando al famoso mito clásico,

escrita por Jacinto Grau. Sus muñecos de tamaño natural, representación de los hombres con sus defectos y virtudes, están creados con láminas de acero, fibras vegetales y materias raras, y poseen arterias, nervios, vísceras, corazón... Pomponina es calificada como una criatura bellísima, divina, deliciosa, sorprendente, “el trasunto más acabado de la hermosura femenina y terrenal”, un hechizo tal que “una mujer a su lado resulta algo grosero”...²²⁵.

Gómez de la Serna reseña en *Automoribundia* durante su exilio en Argentina cómo logró llevar algunas cosas del torreón madrileño. Entre ellas había salvado, “¡cómo no!”, su muñeca de cera²²⁶. La actitud pasiva y enclaustrada de esta mujer no deja de recordarnos a la recluida por un siniestro personaje descrita en *El chalet de las rosas* (1923): una zombi, “una mujer bellísima y como sin sangre”, a la cual era mejor no hablarle sino mirarla, puesto que las palabras con una secuestrada sobaban ya que empeñarían su hermosura²²⁷. Fue la única mujer de la que se enamoró el protagonista de la novela, a la única que no deseaba asesinar, y la que paradójicamente desencadenó la detención del criminal. Se llamaba “Tú”. Tampoco la muñeca de cera de Ramón tenía nombre y se le podía mencionar por cualquiera, nos confiesa el propio escritor. Si éste engalanó personalmente a su mujer fabricada con un collar, Roberto le regalaba joyas a Tú, entre ellas un collar. En ambos casos se trata de mujeres ideales: si Ramón veía en su muñeca el ideal femenino, a Roberto cualquier mujer de la calle resultaba incomparable con la secuestrada a pesar de que buscaba por todo París quien pudiera sustituirla.

Algunas mujeres de las novelas de Gómez de la Serna son descritas como seres cosificados, cual estatuas, maniqués, según hemos visto, y muñecas. Es “mirada plástica”, se ha indicado, toda la literatura de Ramón²²⁸. Bajo la consistencia plástica se oculta un carácter apasionado y desgarrador o bien la mujer a lo largo del relato va adquiriendo aspecto y modales propios de los entes artificiales, aunque no como ideal femenino sino como prueba de falsedad o como mujer que ya no es dueña de sus actos, empujada por el destino. Hay que tener en cuenta que entre las “Novelas grandes” redactadas por Andrés de Castilla, el protagonista de *El novelista* (1923), figura títulos como *La mujer sin sangre*, *El corazón artificial*, *¿De cristal?*—aludiendo al ojo de una mujer— y *La mujer con música*, o sea, una autómatas²²⁹. Algo de ello tenía la francesa Renée: es “un tipo de joven desapercibida, con algo de maniquí de grandes almacenes y otro poco con cara de tísica a la que han sentado bien unas pastillas”, la cual se asoma a la vida madrileña “con ojos espantados de muñeca”; su marido se iba convenciendo de que no era humana sino algo así como “un fantasma de carne de margarina, esteariana y cera”. Su incapacidad para la procreación, su cuello inexpresivo, su rostro marfileño (a juego con el puño de

marfil de su sombrilla), su propiedad para desdoblarse (el nombre de Renée tiene dos “e”), el trato de familiaridad que mantenía con los objetos, etc., hacía que su marido la viese paulatinamente como un ser artificial, “medio ser aparente, medio máquina de coser”... Su cuerpo huesudo era para él palpable demostración de la maquinaria en que estaba confeccionado, sus gestos no eran los comunes de un ser humano y ni siquiera ella era consciente que poseía un hígado... Cual autómatas, obedecía con rapidez a una orden imperativa, como si se le apretara un botón... El carácter objetual con que se le trata es una constante en el relato, de tal manera que llegará a formar parte del popular mercado. De ahí el título de la novela, *La abandonada en el Rastro* (1929), disolviéndose, como en metamorfosis surrealista, en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé, ojos de cristal, cabeza de peinadora fracasada, cuerpo de prueba modistil, piernas de muestra de sedería, sombrilla colgada de los alambres tendidos...²³⁰

Una referencia a la expresión sostenida de la muñeca de cera corresponde a la dada por Gómez de la Serna a “La Nardo”, hermosa y vibrante mujer del ambiente de El Rastro, un lugar repleto de cosas que se desean poseer (“Había tardes en que parecía una muñeca de cera espantada de ver el mundo (...)”²³¹). Rosario, la amante del toreiro Caracho, se sentía como una muñeca de cera con cuer-

da que solamente se considera auténtica cuando era acariaciada por él, como ese tipo de muñecas que únicamente funcionan a las altas horas de la verbena²³². Más tremenda es la protagonista de *La mujer de ámbar* (1927) preparándose como una sonámbula para una boda que no deseaba: “Muñeca de cera y de la cera virgen en que aún queda amarillez de polen, Lucía, en traje interior de encajes, tenía hechura y compostura de muñeca mecánica, vital solo para dar unos pasos, inconcebible de dramática para que nadie llegase a poseerla”²³³. En el ámbito de la peluquería de señoras éstas adquieren actitud de muñecas de cera, dóciles con su trapo blanco protector y la cabeza inclinada²³⁴. Personas próximas a Gómez de la Serna recibieron asimismo el tratamiento de esculturas cerúleas, como Carmen de Burgos (Colombine), colega y amante, no sabemos si por su carácter pasivo o por su plástica presencia²³⁵.

El cuerpo inorgánico fue tenido en cuenta por otros escritores del momento. Con un trasfondo de crítica social aparece en *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández, mientras que en *El marido, la mujer y la sombra* (1927) de Mario Verdaguer los seres humanos son maniqués –burgueses y limpiabotas–, en una ciudad robotizada. La muñeca de tamaño natural, pasiva y perversa, es protagonista de diversas películas, como ha estudiado Pilar Pedraza.

NOTAS

- ¹ Barcelona, Destino, 1980, p. 97.
- ² *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, pp. 325-328.
- ³ “YO DESNUDÉ A CARLOS V. - Un día del 1921 apareció en *El Liberal* el siguiente artículo: «Una gran sorpresa para hoy: Mi misión secreta. - Yo tenía una secreta misión en la vida desde que me enteré de que la estatua de Carlos V, debida a León Leoni, era desnudable, o sea, que se le podía quitar la armadura y podía aparecer un desnudo que sería maravilla del arte, ya que el valor de las armaduras es más de artesano elevado a artífice que de escultor. La verdad del arte es lo sincero, lo franco, lo que yergue las cosas mondas y lirondas («De desnuda que está brilla la estrella»). Mi misión, pues, era la de conseguir que esa obra de arte resplandeciera enteramente revelada a la luz del día. (...)». En el libro aparece fotografiado junto con el director del Prado, Beruete, flanqueando al emperador deificado (Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 717-721).
- ⁴ FLINT, W., “Wax figures and mannequins in Solana”, *Spania*, 1963, 4, pp. 740-747; PEDRAZA, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar, 1998, p. 133.
- ⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *José Gutiérrez Solana* (1944), Barcelona, Picazo, 1972, p. 63.
- ⁶ *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, p. 79.
- ⁷ *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: “Otras cosas”, “Variaciones A”), “Obras Completas”*, V, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 315.
- ⁸ “Las cosas y «el ello»”, *Revista de Occidente*, 1934, 45, pp. 192-193. “Las cosas siempre han sido para mí ostensorios de la fuerza cohesiva del mundo en el que es indiferente ser una cosa u otra. Igual me daba ser tintero, que jaula, que bola de cristal”.
- ⁹ DELSAUX, L., “Le mannequin: thématique de l’art moderne”, *Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain*, 1991, XXIV, pp. 141-150.
- ¹⁰ GREEN, F., “La métaphysique du mannequin chez De Chirico”, *L’Ecrit-Voir Paris*, 1984, n.º 4, pp. 48-61; FER, B., “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, en *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 195-196.

- ¹¹ FOSTER, H., *Compulsive Beauty* (1993), Cambridge (Mass.), The Mit Press, 1997, pp. 7, 21, 125-126, 131-132; DUROZOI, G., *Histoire du mouvement surréaliste*, París, Hazan, 1997, pp. 340 ss.; *La femme et le Surréalisme*, cat. exp. a cargo de E. Billeter, Lausana, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1987-1988; RAMÍREZ, J. A., "La ciudad surrealista", en *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991, pp. 261-302.
- ¹² *La viuda blanca y negra*, en *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, ed. de I. Zlotescu, "Obras Completas", IX, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, p. 406.
- ¹³ Valencia, Sempere, pp. 305-307; *La novela de la calle del Árbol* corresponde a Andrés de Castilla, protagonista de *El novelista* (Valencia, Sempere, 1923, p. 33).
- ¹⁴ *Automoribundia*, 1948, p. 338.
- ¹⁵ *Idem*, p. 701.
- ¹⁶ "Los Humoristas", Madrid, Calpe, p. 125.
- ¹⁷ *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, pp. 401, 404.
- ¹⁸ *La sagrada cripta de Pombo* (1924), p. 302.
- ¹⁹ *Ramonismo*, Madrid, Calpe, 1923, p. 140.
- ²⁰ Una tienda de corsés figura en la calle del Árbol ilustrada por el propio Gómez de la Serna en *La novela de la calle del Árbol (El novelista)*, Valencia, 1923, pp. 33, 382). "Sí, tengo muchos anuncios de corsé", dice refiriéndose al collage de los biombos de su despacho de Buenos Aires (*Automoribundia*, p. 649). Es una prenda frecuentemente citada en sus novelas.
- ²¹ *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*, cat. exp. a cargo de F. J. Pérez Rojas, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- ²² Léger, F., *Funciones de la Pintura*, Madrid, Edicusa, 1969, pp. 47-83.
- ²³ Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 20-21; en *Trampantojos* (1947, p. 137) una de sus greguerías ilustradas está dedicada al maniquí ortopédico que se expone en el escaparate de una tienda especializada.
- ²⁴ *Nostalgias de Madrid* (1956), Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 59.
- ²⁵ CARDONA, R., Introducción a *La viuda blanca y negra* (1917), Madrid, Cátedra, 1988, p. 34. Se habla de una camisería en que se ofrecen corbatas, calcetines, cuellos, ligas y tirantes.
- ²⁶ Madrid, La Novela Corta, p. 291.
- ²⁷ RICHMOND, C., "El «novelista» Ramón y sus «novelas grandes»", en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, ed. de I. Zlotescu, "Obras Completas", X, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, p. 42.
- ²⁸ *La mujer de ámbar* (1927), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, pp. 803, 843.
- ²⁹ Ed., introd. y notas de F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Castalia, 1997, pp. 154-155.
- ³⁰ No solamente hay que tener en cuenta su conocida obra con dicho título (1915) sino las diversas ocasiones que en su novela aborda este popular espacio madrileño (*La abandonada en El Rastro, La Nardo...*), tan entrañable para él que autoproclama: "Ramón, de la civilización es lo más formidable su Rastro..." (*El libro mudo, en Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. de I. Zlotescu, "Obras Completas", I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 736).
- ³¹ Un amigo que describe su "sancta sanctorum" es Alfonso Reyes: "Su estudio es famoso: toda clase de cachivaches lo amueblan, cuelgan de los muros, trepan hasta el techo. Cuadros y telas, candiles, esculturas africanas, peponas sin ojos, un museo de muñecos rotos, objetos de cocina y de magia. Una chimenea..." (*Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, pp. 56, 128).
- ³² *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, "Obras Completas", I, p. 915.
- ³³ AGUILERA, E. M., *José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, Barcelona, Iberia, 1947, p. 13.
- ³⁴ SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Solana*, Madrid, 1945, pp. 84, 95; *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, I, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, p. 228.
- ³⁵ *José Gutiérrez Solana*, 1972, p. 205.
- ³⁶ *Automoribundia*, p. 542.
- ³⁷ CAMÓN AZNAR, J., *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 79.
- ³⁸ BONET, J. M., "Ramón y los objetos y el surrealismo", en *El objeto surrealista en España*, cat. exp., Teruel, Museo de Teruel, 1990, pp. 26-27.
- ³⁹ "Las cosas y «el ello»", *Revista de Occidente*, 1934, 45, p. 79. Rodolfo Cardona ha considerado el diferente tratamiento que tienen las cosas en varios escritores, apreciando sus implicaciones filosóficas y cosmológicas (*Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*, Nueva York, Eliseo Torres and Sons, 1957, pp. 113-130).
- ⁴⁰ McCULLOCH, J., *Experiment and Continuity in the Narrative Fiction of Ramón Gómez de la Serna in 1920s Spain*, Tesis Doctoral, Sheffield, University of Sheffield, 2001.
- ⁴¹ RODRÍGUEZ ALCALDE, L., "Solana, la España del esperpento", en *Solana*, Madrid, Sarpe, 1983, pp. 13-14.
- ⁴² SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, 1945, pp. 142-145.
- ⁴³ CAMPO ALANGE, condesa de, "Solana y la mujer", *Papeles de Son Armadans*, 1958 (dic.), XI, XXXIII bis, pp. 24-25.
- ⁴⁴ Francisco Induráin ha citado esta figura como precedente, junto con los descritos en *Ramonismo* (1923) y *El hombre perdido* (1947), del interés de Gómez de la Serna por los cuerpos cosificados que abundarán en *Museo de Reproducciones* de cuyo prólogo es autor.

- 45 Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 704.
- 46 BONET, "Ramón y los objetos y el surrealismo", p. 27.
- 47 Gómez de la Serna nombra las "figuras de talla" que presenció en los rincones del gran salón de la casa del pintor, "santos ingenuos con sonrisas indescriptibles" que le interesan por su vertiente humorística, *La sagrada cripta de Pombo* (1924), 1999, pp. 302-303.
- 48 FOSTER, H., *Compulsive Beauty* (1993), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997, pp. 140, 143; DUROZOL, *Histoire du mouvement surréaliste*, fig. 6.
- 49 CONDE, E., "Solana, pintor de máscaras", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, p. 24.
- 50 José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, I, pp. 80-88. El texto completo ha sido incorporado a la ilustración de *La peinadora* en el catálogo de la exposición *J. Solana. Exposición-Homenaje*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1985, pp. 190-193.
- 51 *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, "Obras Completas", X, p. 814.
- 52 José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, II, p. 188.
- 53 *Solana*, 1945, p. 142.
- 54 Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p. 181.
- 55 En el Primer Salón de Otoño celebrado en Madrid en 1920 figuró como *Las peinadoras*; en la exposición acontecida en el Museo de Arte Moderno (1927) apareció con el mismo título que el dado por el novelista; GÓMEZ DE LA SERNA, José Gutiérrez Solana, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 16-17, lám. II; SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, fig. 21; AGUILERA, José Gutiérrez Solana: aspectos de su vida, su obra y su arte, 1947, lám. IX; *Solana. Exposición-Homenaje*, cat. exp., p. 190, fig. 68 y *Estudio y catalogación de su obra*, a cargo de L. Alonso Fernández, p. 169, fig. 98. Otra versión más hecha (1937) –reproducida en el presente trabajo– se ilustra en José G. Solana (1886-1945), cat. exp., Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997-Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1998, p. 41. Esta composición la trasladó al aguafuerte hacia 1932-1933 y existe un dibujo a tinta realizado en torno a 1937 (*Estudio y catalogación de su obra*, pp. 252 (n.º 275), 334 (n.º 157)).
- 56 CALVO SERRALLER, F., "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", en José Gutiérrez Solana (1886-1945), cat. exp., Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992, p. 44.
- 57 José Gutiérrez Solana (1944), 1972, p. 205.
- 58 Se reproduce en Corredor-Matheos, J., "José Gutiérrez Solana: la máscara, la locura y la muerte", en José G. Solana (1886-1945), p. 25.
- 59 *Golleries*, Valencia, Sempere, p. 190.
- 60 *El libro mudo*, en *Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, pp. 730-731.
- 61 GÓMEZ DE LA SERNA, R., *El Rastro* (1915), ed. de L. López Molina, Madrid, Espasa Calpe, 1998, Apéndice ("Algunos paseos epilogales"), p. 461.
- 62 "El Rastro", en José Gutiérrez-Solana. *Obra literaria*, I, p. 141.
- 63 ESTEBAN LEAL, P., "El Madrid de nuestro tiempo", en *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, cat. exp., Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1992-1993, p. 292, n.º 122.
- 64 "(...) ¿Cómo regalar a su novio, al pobre muchacho de ojos oscuros, el maniquí de mimbre de su belleza, siempre tan efímera y tan simple? Sólo la novia verdadera, ésa que sería vano que buscara nadie abandonando sus novias de ocasión, no tendría inconveniente en regalar ese retrato a su amante" (*El doctor inverosímil*, Madrid, Alrededor del mundo, 1921, p. 132).
- 65 *Solana*, 1945, p. 142.
- 66 *Pombo* (1918), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 70-71.
- 67 Es interesante constatar la similitud entre las cabezas de peinadora (reales o en maniquí) pintadas por Solana y las de las *Mujeres de la casa del arrabal* (h. 1931-1933) –dibujo al pastel y carbón sobre cartón (Madrid, Círculo de Bellas Artes)–, boceto para *La casa del arrabal*.
- 68 *Pombo* (1918), p. 70; en *El Rastro* (1915) apareció este texto en el capítulo de "Esculturas dramáticas", ed. de L. López Molina, 1998, pp. 178-179.
- 69 *Idem*, p. 71. Todo el comentario sobre las peinadoras surge a cuento de haber elegido el sábado por la noche para la reunión en el café Pombo.
- 70 *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, p. 317.
- 71 *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, p. 128.
- 72 *Revista de Occidente*, 33, p. 288.
- 73 *El torero Caracho* (1926), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, "Obras Completas", X, p. 679.
- 74 También en el catálogo de la de 1936, mientras que en *Lecturas de 1942* (sept., p. 23) figura como *Cabezas de peinadora* y en el catálogo de la muestra celebrada en Barcelona en 1960 Manuel Sánchez Camargo lo titula *Maniqués* (Exposición Nacional de Bellas Artes, n.º 19), tal como había indicado en la monografía dedicada al artista en 1945 (n.º 123).
- 75 *Madrid callejero*, 1923 (José Gutiérrez-Solana. *Obra literaria*, II, p. 236).
- 76 RODRÍGUEZ ALCALDE, *Solana*, p. 163.
- 77 LARCO, J., *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Eds. Castilla, 1964, III, lám. 255.
- 78 GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Trabalenguas sobre España: itinerarios de Touring-Car*, Madrid, Ernesto Giménez, 1931, pp. 69-73.
- 79 *Op. cit.*, p. 142.
- 80 MADARIAGA DE LA CAMPA, B.; VALBUENA DE MADARIAGA, C., *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, Santander, Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander, 1976, p. 75.
- 81 GAYA NUÑO, J. A., *Autorretratos de artistas españoles*, Barcelona, Librería Editorial Argos, 1950, p. 48, fig. 25.
- 82 CAMPO ALANGE, condesa del, "Solana y la mujer", *Papeles de Son Armadans*, 1958 (dic.), XI, n.º XXXIII bis, p. 25.

- ⁸³ CONDE, E., "Solana, pintor de máscaras", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, p. 24.
- ⁸⁴ FLYNT, W., "Wax figures and mannequins in Solana", p. 744; PEDRAZA, "Un pueblo de autómatas", en *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial* (cap. III. "Esposas discretamente muertas"), p. 135.
- ⁸⁵ "Son muy trabajadoras, cosen la ropa, lavan y no molestan con conversaciones. Además, son muy listas", SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 73. Según este biógrafo, mostraba un gran afecto hacia las sirvientas, a las que hacía pequeños regalos y con las que gustaba conversar, tal vez para perpetuar sus recuerdos infantiles (p. 149). Se ha indicado que las mujeres sobre las que Solana ponía las manos eran criadas o rameras (AGUILERA, *José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, p. 12); estas mujeres de los burdeles son, indica Sánchez Camargo, "un mirador más de su mundo triste y condenado". El tema de la criada no es casual en la obra literaria de Gómez de la Serna, en un ambiente de mujer sacrificada y de sórdida existencia. Precisamente *La criada* es el título de una de las "Novelas grandes" pergeñadas por Andrés Castilla, el protagonista de *El novelista* (Valencia, 1923, p. 382). El propio Ramón señala en el plano de la calle del Árbol de la novela del mismo nombre redactada por Andrés de Castilla donde vivía "la criada guapa" (*El novelista*, p. 33).
- Entre las figuras de cera que convivían con Gómez de la Serna en ese mundo objetual y anímico que era su torreón está la pareja de sirvientes orientales de tamaño natural que flanqueaban el hueco de acceso a su despacho —tal reproduce en *La sagrada cripta de Pombo* (1924) y escribe a pie de foto—, comprados también en El Rastro. Ramón precisa que el hombre representó a Bello en el banquete de Pombo, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 702). El criado le hacía compañía, asentía a todo con su cabeza móvil, siempre le encontraba "fiel, presente, cuadrado, como atado por su trenza a mi torreón", y a veces tenía un carácter funcional pues depositaba el sombrero en su cabeza.
- Estos seres aparecen descritos en *Gollerías* (1926) cuando el escritor trata del buen y del mal criado un tema que preocupaba enormemente a los señores de la época. Éste, a fin de evitar los sinsabores que ocasionan los sirvientes, compró un maniquí japonés de tamaño natural en El Rastro, y después a su pareja, una china (Valencia, 85pp. 285-287).
- ⁸⁶ MARTÍNEZ, A., *Solana*, Madrid, Sarpe, 1983, p. 93, n.º 48. Se ha indicado que la fijación afectiva que tuvo por su madre y por las criadas le dejó marcado y selló su línea de conducta como adulto, pues de las mujeres enaltece su papel como cuidadoras del hogar y procreadoras, Madariaga de la Campa; Valbuena de Madariaga, *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, p. 36. Son varias las líneas que Sánchez Camargo dedica en la biografía del artista a su relación con la mujer desde sus primeras experiencias, *op. cit.*, pp. 70-73.
- ⁸⁷ *José Gutiérrez Solana* (1944), 1972, p. 183.
- ⁸⁸ SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, p. 229.
- ⁸⁹ RODRÍGUEZ ALCALDE, "Solana, la España del esperpento", en *Solana*, pp. 13-14.
- ⁹⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 74. Gómez de la Serna habla de su matrimonio con la Muerte en *Nuevas páginas de mi vida* (*Lo que no dije en Automoribundia*), Alcoy, Marfil, 1957, p. 245), tema no ausente de su producción literaria ni de las superficies estampadas de su despacho de Buenos Aires.
- ⁹¹ Valencia, Sempere, pp. 278-281 (También en *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, pp. 121-123). Henri Désiré Landru fue un delincuente francés condenado a muerte y ejecutado en 1922. Se le acusó de haber dado muerte a diez mujeres, a las que prometía matrimonio, y a un joven a quienes estranguló y quemó (*Automoribundia*, p. 722). Alguna mujer de sus novelas llega a adquirir el aspecto de una cabeza de cera de peluquería, como Edma, un personaje de *Policéfalo y señora* (1932), otro de los seres de dudosa apariencia tan del gusto del novelista (Madrid, Espasa Calpe, p. 35).
- ⁹² A propósito de su ensayo sobre "Las capas españolas" en *Gollerías*, 1926, pp. 184-188; en *El novelista* se precisa cómo una de las "Novelas grandes" redactada por Andrés de Castilla se titula *El hombre de la capa* (Valencia, Sempere, 1923, p. 382).
- ⁹³ *Trampantojos*, p. 129.
- ⁹⁴ Madrid, Calpe, p. 233.
- ⁹⁵ *Trampantojos*, p. 137.
- ⁹⁶ "Un día, yendo distraída, al pasar junto a un maniquí sin cabeza, se sintió enganchada por un fleco de mantón Elvira lanzó un grito novelesco, o sea un grito sofocado.
- Elvira se volvió espantada hacia el maniquí. Había tenido aquel enganche algo de mensaje y confianza. ¿No habría sido quizás una demanda de auxilio?
- El maniquí, devuelto a su estabilidad, no la dijo nada; pero Elvira se fue pensativa, dándole vueltas en la cabeza a aquel enredo casual, buscando una explicación a aquel gesto de la descabezada.
- Durante mucho tiempo el corazón de Elvira recordó a aquella especie de presidiaria incomunicada que había intentado confiarse a ella" (*La Nardo*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 148).
- ⁹⁷ *El Rastro* (1915), ed. de L. López Molina, 1998, p. 180.
- ⁹⁸ "El Museo de las figuras de cera", en *París* (Sánchez Camargo, *Solana*, 1945, pp. 252-261, especialmente 253 y 260); *Automoribundia*, p. 534.
- ⁹⁹ *París*, ed. a cargo de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 185-186.
- ¹⁰⁰ *Trampantojos*, 1947, p. 79. En la autobiográfica *¡Rebeca!* (1936), entre las cosas que a Luis le salen al paso en su deambular en busca de la mujer perfecta, se encuentra uno de estos ejemplares: se trata de una imagen mental que se opone a otros objetos, de algo inerte en contraposición a unos candelabros de plata que ve en el escaparate de un anticuario; en el carácter doméstico de éstos hay vicisitudes a diferencia del maniquí que sugiere la muerte (Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 68: "Un maniquí de sastrería se interpuso en sus pensamientos, pero él lo despreció desde el escaparate de una tienda de antigüedades donde los candelabros de plata recordaban vidas que no quisieron morir").
- ¹⁰¹ Buenos Aires, 1948, p. 733.
- ¹⁰² *Ramonismo II* (*Greguerías, Muestrario* (1917-1919)), "Obras Completas", IV, p. 349.
- ¹⁰³ Madrid, Calpe, 1923, pp. 97-100.
- ¹⁰⁴ *Automoribundia*, 1948, pp. 337-338.

- ¹⁰⁵ MARTIN, R., *Fashion and Surrealism*, Nueva York, Rizzoli, 1987; GRONBERG, T., "Beware beautiful women: the 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement", *Art History*, 1997, XX, n.º 3, pp. 375-396; LEHMANN, U., "Stripping her bare: the mannequin in Surrealism", en *Addressing the century: 100 years of art & fashion*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery Publishing, 1998, pp. 88-95.
- ¹⁰⁶ *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, p. 79-81.
- ¹⁰⁷ *París*, ed. a cargo de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, pp. 115, 185-186.
- ¹⁰⁸ "(...) No han sido invitados al baile de la vida, y se vengan de no haber tenido novia y de que no les hayan hecho hacer un monumento", *Trampantojos*, p. 80.
- ¹⁰⁹ *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, p. 143. En otros momentos recurre a la relación mujer-maniquí: "Así como las mujeres sustituyen a los escaparates, los escaparates sustituyen a la mujer. Y tanto los escaparates como las mujeres aburren la vida más que lo que se abandonó para recurrir a los escaparates y a las mujeres" (*El Gran Hotel*, Madrid, 1922, p. 92).
- ¹¹⁰ *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, p. 347.
- ¹¹¹ *Idem*, p. 411.
- ¹¹² *París*, ed. a cargo de N. Dennis, p. 115 ("La revolución de los maniqués").
- ¹¹³ *Trampantojos*, p. 128.
- ¹¹⁴ "Completa el estar acostado con una mujer, ver la percha con su ropa, el corsé sobre los brazos de la percha, tendido, enrollado, dejando colgar una liga con su broche de plata, la falda bajera de un color vivo, la falda, que en la percha resulta muy alta de talla siempre, una blusa, flaca y lánguida, una bata que arrastra desde la percha al suelo y el sombrero de todo trote con su velo levantado y sus alfileres clavados... Debe haber en la percha todo eso, para mayor femineidad y autenticidad de la alcoba", *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, "Obras Completas", IV, p. 108.
- ¹¹⁵ Esta expresión la emplea al hablar de "Mis muñecas de cera" en *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, pp. 499-503; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 674-679. En uno de los biombo de su despacho aparece una ilustración con un empleado de una tienda de ropa introduciendo un maniquí en un armario repleto de estos cuerpos, desnudos, algunos cercenados, otros con las medias caídas, otro de las fetiches del novelista.
- ¹¹⁶ *Pombo* (1918), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 62-64.
- ¹¹⁷ Gómez de la Serna establece un silogismo entre esta imagen y la del anciano sabio que se aleja del mundo, "El genio oculto", en *Caprichos*, Barcelona, AHR, 1956, p. 18.
- ¹¹⁸ *Pombo*, p. 330.
- ¹¹⁹ *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, p. 143.
- ¹²⁰ "La primera mujer anuncio", *Flirt*, 14-12-1922, n.º 45, p. 3 (GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Las bellas difuntas*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1992).
- ¹²¹ *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, "Obras Completas", IX, pp. 403, 424-426, 434.
- ¹²² *Op. cit.*, p. 157.
- ¹²³ *Solana*, 1945, p. 87.
- ¹²⁴ En *El Gran Hotel* (1922) alude al magnífico baúl con voluminosas trancas de su protagonista camino de Suiza donde llevaría una vida de millonario cosmopolita: "(...) Se parecía a esos baúles del Museo Arqueológico en los que las cerraduras se agarran a todo el baúl" (Barcelona, Talleres Agustín Núñez, 1942, p. 5).
- ¹²⁵ Es considerado por Gómez de la Serna como "uno de los artistas más finos del pasado". Entre 1901 y 1916 fue director del Museo de Reproducciones Artísticas. Nació en 1856 y falleció en 1933.
- ¹²⁶ AGUILERA, José Gutiérrez Solana. *Aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, p. 18.
- ¹²⁷ MADARIAGA DE LA CAMPA, B.; VALBUENA DE MADARIAGA, C., *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*, Santander, Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander, 1976, p. 74.
- ¹²⁸ José Gutiérrez Solana. *Pintor español*, ed. de A. Valverde, 1936, lám. XCIII; GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, n.º 69; SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 87; J. Solana. *Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, p. 143, n.º 44.
- ¹²⁹ RODRÍGUEZ ALCALDE, *Solana*, p. 164.
- ¹³⁰ BARBERÁN, C., *Gutiérrez Solana*, Madrid, Ediciones de Arte Vrgabo, 1933, lám. IX; *José Gutiérrez Solana. Pintor español*, lám. XCIV; GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana*, 1944, lám. 70; J. Solana. *Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, p. 144, n.º 45.
- ¹³¹ *Madrid callejero* (1923), en *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, II, p. 306.
- ¹³² *Variaciones A* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, p. 1080.
- ¹³³ *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, p. 385. Gómez de la Serna inventa un nombre para una de las calles del barrio donde se celebra la festividad de la Virgen de la Paloma, nombre que formará parte de su "guía íntima de la ciudad": calle de las Fornarinas, debido a su "aire ambarino, rubio, sonrosado", con los marcos de las ventanas muy blancos, como los dientes de la cantante y por el espectáculo de jovencitas en los entreabiertos vanos, *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, pp. 146-147.
- ¹³⁴ *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (1.ª serie), El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*, "Obras Completas", V, pp. 1077-1081.

- 135 "Parece que se dan la espalda en el cotillón o en el rigodón, como cuando bailando el minué las parejas desprendidas, y como olvidados los unos de los otros, vuelven a sus sitios, sin darse siquiera la mano, espalda contra espalda en la separación creciente después de la media vuelta del final", GÓMEZ DE LA SERNA, *José Gutiérrez Solana* (1944), p. 61.
- 136 Se trata de un "asunto de vida muerta", se indica en la primera biografía del artista (BARBERÁN, *op. cit.*, p. 62); RODRÍGUEZ ALCALDE, *J. Solana*, p. 164.
- 137 *Ramonismo II* (Greguerías, *Muestrario* (1917-1919)), "Obras Completas", IV, p. 572.
- 138 *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria*, II, pp. 33-35.
- 139 Esta idea está tomada, con las mismas palabras aunque en singular, de una descripción hecha por Gómez de la Serna de las habitantes de *Cinelandia* (1923), Madrid, p. 91.
- 140 Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, pp. 177, 201; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 299, 327.
- 141 "El Museo de las figuras de cera", en *París* (SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 253).
- 142 Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 157-158.
- 143 En el Museo de Cera de Madrid se expone, junto a reproducciones pictóricas de obras famosas, una efigie de cera de Solana pintando uno de los crímenes del homónimo de París, el *Asesinato de Marat*, SÁNCHEZ VIDAL, A., *El rabo por desollar*, Zaragoza, Xordica, 1998, pp. 67, 68.
- 144 *La sagrada cripta de Pombo*, p. 328.
- 145 Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 193-194.
- 146 *Trampantojos*, 1947, p. 162.
- 147 *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 720.
- 148 "No debían permitirse esas descaradas degollaciones, sobre todo las de los maniqués infantiles, que tanto abundan así, sin cabeza, rebajados, con el sombrero sobre el muñón del cuello; maniqués como de niños jorobados, como de niños malogrados, vestidos de marineros, si son niños, y con un trajecito como de canesú de encaje si son niñas; con sus pantorrillas al aire ¡pero sin cabeza!", *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III* (*Libro nuevo, Disparates, Variaciones* (1.ª serie), *El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A"*), "Obras Completas", V, p. 316.
- 149 "Variaciones", en "Muestrario", *Ramonismo II* (Greguerías, *Muestrario* (1917-1919)), "Obras Completas", IV, pp. 673-674.
- 150 Ramón le indicó al referido amigo que estaba convencido de que "no habrá historia de España hasta tanto no tengamos un museo de figuras de cera", *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III* (*Libro nuevo, Disparates, Variaciones* (1.ª serie), *El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A"*), "Obras Completas", V, p. 136. El Museo de Cera de Madrid se fundó por iniciativa privada en 1972.
- 151 GÓMEZ DE LA SERNA, *Museo de Reproducciones*, Barcelona, Destino, 1980, p. 46.
- 152 Madrid, Cátedra, 2000, pp. 231, 233.
- 153 *Revista de Occidente*, 33, pp. 34-36. Otra de sus hazañas tuvo por escenario el Musée de la Légion d'Honneur. Instalado en el Hôtel de Salm (2 rue de Bellechasse), convertido en 1804 en el palacio de la Legión de Honor, cuenta con una colección que ilustra las órdenes de caballería y de la nobleza del Antiguo Régimen, además de la creación de la Legión de Honor por Napoleón y su rápido desarrollo bajo el Imperio hasta el momento. Múltiples condecoraciones se guardan en sus salas. Henri, el protagonista de la novela, advierte que es un museo muy seguro, difícil objetivo para su rebeldía, pero el palacio tenía unas puertas aprovechadas como vitrinas a las que saqueó de noche provisto de un cortacristales. Las medallas, testimonios absurdos de las glorias nacionales fueron lanzadas a las aguas del Sena (pp. 40-42). En otro de sus relatos Gómez de la Serna aborda la figura del furtivo en el museo, en este caso no de un ser violento sino de un artista iluminado cuyo sueño era el de encontrarse de noche con la maja desnuda, probable alusión al Prado y al famoso cuadro de Goya, y tal vez a él mismo quien le hiciera una visita nocturna (*Flirt*, 6-4-1922, n.º 9, pp. 8-9, en *Las bellas difuntas*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1992).
- 154 "Hay un recuerdo del museo Grevin con sus figuras de cera, pero aquí faltas de agrupación y de moraleja y con la vida tomando el aire y la luz o la sombra fuera de la cera lívida y frágil o del rostro marionetesco de cartón..." (*El libro mudo*, en *Prometeo I. Escritos de juventud* (1905-1913)), p. 730.
- 155 *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, "Obras Completas", IX, p. 342.
- 156 SERRANO ASENJO, J. E., *Ramón y el arte de matar: El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Granada, Caja de Ahorros, 1992.
- 157 *Automoribundia*, 1948, p. 495; SÁNCHEZ CAMARGO, *Solana*, 1945, p. 260.
- 158 "Variaciones", en "Muestrario", *Ramonismo II* (Greguerías, *Muestrario* (1917-1919)), "Obras Completas", IV, pp. 673-674.
- 159 SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, p. 261.
- 160 Se reproduce en *J. Solana. Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1985, p. 209, n.º 186.
- 161 *José Gutiérrez Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, lám. 72.
- 162 SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, pp. 255-256.
- 163 AGUILERA, *José Gutiérrez Solana. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, 1947, pp. 24-25.
- 164 "El Museo de las figuras de cera", en *París* (SÁNCHEZ CAMARGO, *op. cit.*, p. 260).
- 165 *José Gutiérrez Solana. Obra literaria*, I, pp. 110-114.
- 166 *José Gutiérrez Solana. Obra literaria*, II, pp. 194-197.
- 167 *Cesárea* es el título de una de las "Novelas grandes" redactada por Andrés Castilla, el protagonista de *El Novelista* (Valencia, Sempere, 1923, p. 382).
- 168 CONDE, E., "Solana, pintor de máscaras", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, pp. 25, 29. También frecuentaba el Museo Antropológico, cerca de donde vivió, en una casa del paseo de Ramón y Cajal (n.º 16), en Tetuán de las Victorias, con su exposición de esqueletos, momias y fetos en alcohol (AGUILERA, *op. cit.*, 1947, p. 17).

- 169 J. Solana. *Estudio y catalogación de su obra*, cat. exp. a cargo de L. Alonso Fernández, p. 20, 176 (n.º 115).
- 170 José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, II, pp. 33-35.
- 171 Goya, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (2.ª ed.), pp. 205-206.
- 172 Como el joven con gafas debido a su miopía –sus ojos eran como los de los zorros de peletería– que frecuentaba la barraca a diario hasta que un día se le contagió, de tanto mirar, una de las enfermedades de las vitrinas, la “costatitis melica”, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), Madrid, Espasa-Calpe, 1961 (3.ª ed. correg. y aumentada); Barcelona, 1956, p. 102.
- 173 París (SÁNCHEZ CAMARGO, Solana, p. 269).
- 174 Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 157.
- 175 Este museo lo cita en “Las cosas y ‘el ello’” al discursar sobre las calidades plásticas y sensoriales de los objetos, aunque tal vez también esté elogiando la belleza del instrumento bélico a tono con su exaltación poética por parte de Apollinaire y los futuristas: “(...) un brillo de cañones en el Museo de Artillería...” (*Revista de Occidente*, 1934, 45, p. 201). Estos artefactos poblaban la fachada principal del museo. El Museo de Artillería e Ingenieros se fundó en 1803 aunque en 1823 fueron divididos instalándose la primera colección en el citado recinto histórico.
- 176 No solamente se encuentra la anciana que cose con una Singer, sino una escena que ha visto en el museo parisino “de un tribunal del terror –¡oh feroz Dantón!– reunido en una habitación como aquellas, sobre un alto estrado, rodeado de gentes con levitas grises, sentados en unos escaños semicirculares, todos iluminados por una lámpara colgada de un trapezio como el de estas lámparas, sino, que en vez de gas era de petróleo, y tenía una pantalla verde grande como una pámela que dirigía la luz en cortinas triangulares, enfocando sólo a los hombres”, *Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 63-64.
- 177 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p. 212 (Crónica del 17 de diciembre de 1920); Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 338, 363.
- 178 CALVO SERRALLER, “Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana”, pp. 49, 53.
- 179 Después de estas elucubraciones es cuando le dice a Lucía la frase que da título a la novela: “Es usted la mujer de ámbar”. En otra ocasión es más explícita la característica de la carne de la mujer napolitana, “de la cera virgen en que aún queda amarillez de polen”, si bien ante cierta brusquedad de Lorenzo que ella recrimina éste le espeta que no se queje pues su cuerpo no tenía “carne de cera”, *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, “Obras Completas”, X, pp. 825-826, 940. *La resina* es el título de una de las “Novelas grandes” redactada por Andrés de Castilla, protagonista de *El novelista* (Valencia, 1923, p. 382).
- 180 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, pp. 499-503; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 674-679.
- 181 *La viuda blanca y negra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1917, p. 93. En *El hombre perdido* (1947) se dice: “Miré con pasión su brazo divino, de codo silencioso, como con punta de cera”, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 83.
- 182 CONDE, E., “Solana, pintor de máscaras”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 1952, 13, n.º 96, pp. 38-40.
- 183 24.IV.1930, París, ed. de N. Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1986, p. 169.
- 184 SOLDEVILLA, I., Prólogo a *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, p. 45.
- 185 Esta apreciación también se la dijo a su mujer Luisa Sofovich según relata en “Su maniquí de cera” (*La vida sin Ramón*, Madrid, Libertarias, 1994, pp. 51-58; también en *Arriba*, 15-1-1967).
- 186 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, p. 500; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 675.
- 187 Madrid, Libertarias, 1992, pp. 155-156.
- 188 *Automoribundia*, 1948, p. 338.
- 189 *Idem*, p. 339.
- 190 Luisa Sofovich en “Su maniquí de cera”.
- 191 *El incongruente* (1922), Barcelona, Orbis, 1994, p. 121.
- 192 Ignacio Soldevilla ha apreciado abundantes coincidencias entre la vida de Gustavo y los gustos, temores, obsesiones y ensoñaciones que aparecen en los textos autobiográficos de Ramón (Prólogo a *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, p. 63).
- 193 *Op. cit.*, pp. 112-122. Susana Gómez de la Serna estuvo convencida de que la muñeca de cera era la esposa de su tío que esperaba pacientemente su regreso de Buenos Aires (*Informaciones*, 7-7-1961).
- 194 *Automoribundia*, p. 339.
- 195 “La actitud sencilla pero continua de mi muñeca de cera, me revela el tesoro de signos que es una mujer, y gracias a ella no decae mi trovadorismo, pues si vuelvo defraudado de alguna exploración por el mundo, ella me indica que no es el concepto de mujer el que debe padecer al resumir con desencanto una nueva pasión”, *Idem*, p. 339. Ramón nos recuerda aquí a Nataniel, el protagonista de *El hombre de la arena* de Hoffmann, a quien una mujer de cera le sacaba de las dudas de la vida: “¡Sí, amada mía, criatura encantadora y celestial, tú me aclaras todo y me explicas la existencia!” (*El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1972, p. 50).
- 196 RICHMOND, C., “Mujeres de obsesión”, *El País* (Suplemento Extra), 30-6-1988.
- 197 Se hace una amplia descripción de una fábrica de jóvenes –“girls”– ubicada en París. No sin ironía es mencionada como “un inmenso palomar, con hornacinas en que rebullían blancas mujeres, hechas de una carne como no bien reconocida por la vida, carnes inacabadas como todo lo hecho *grosso modo* y muy al por mayor”. Unos cuatro millones de chicas fabricadas habían salido de allí, algunas sin senos y de pequeños corazones, con ojos de cristal”, Madrid, Espasa Calpe, 1932, pp. 10 ss. El palomar, como nido de amores furtivos y apasionados, estaba presente en el paisaje castellano de *El pueblo de adobes* –una de las “Novelas grandes” de Andrés de Castilla (*El novelista*, Valencia, 1923, pp. 186-190, 382)–, donde se les tilda, entre otras metáforas, de “falansterios de arrullos y cariños”.
- 198 Madrid, J. Pueyo, 1919, p. 62.

- ¹⁹⁹ HOFFMANN, E. T. A., *El hombre de la arena y otros cuentos*, p. 52. Este escritor es citado en *Morbideces* (1908) –*Prometeo I. Escritos de juventud* (1905-1913), “Obras Completas”, I, p. 490–, también en *Automoribundia*, donde le dedica un amplio espacio (pp. 528-529) y su rostro figura en uno de los biombos del despacho bonaerense.
- ²⁰⁰ Pilar Pedraza dedica a este episodio un apartado bajo el título “La mujer de cera” (capítulo III. “Esposas discretamente muertas”) en su libro *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial*, pp. 131-133.
- ²⁰¹ Mencionada en *El incongruente* (1922), es significativa una de sus greguerías ilustradas como metáfora de la evasión: “Hay un momento en que la motocicleta traza la curva cerrada en que el motorista parece haberse salido del mundo, ciñéndose al borde de los abismos, medio acostado sobre el lecho de la muerte, rozando el trasmundo”, *Trampantojos*, Buenos Aires, Orientación Cultural, 1947, p. 140. Rodolfo Cardona ha constatado su presencia en las dos novelas citadas, indicando que no solamente era un vehículo popular en aquella época sino la afición que el propio Ramón tenía por él (edición de *La viuda blanca y negra*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 35, notas 24, 25). En otra greguería vuelve a aparecer esta máquina como vehículo hacia la muerte cual nave medieval: “La verdad es que vamos a la muerte en motocicleta... En mí es tan gráfica esta idea, que me siento dueño de una motocicleta, a la que cuido y sobre la que me siento (En el *sidecars* llevamos a nuestra mujer)”, *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, p. 56.
- ²⁰² ZOLOTESCU, I., “Preámbulo al espacio literario del «Novelismo»”, en *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, “Obras Completas”, IX, pp. 28-29; Richmond, C., “El «novelista» Ramón y sus «novelas grandes»”, X, pp. 18-19.
- ²⁰³ Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 181-182.
- ²⁰⁴ Madrid, J. Pueyo, 1919, p. 26.
- ²⁰⁵ Barcelona, Orbis, 1994, p. 121. En “Variaciones” (*Muestrario*), entre las pequeñas fábricas de Madrid, Ramón enumera la de engrudo, la de patatas fritas, la de tímpanos y la fábrica de cabezas de muñeca, “todas colgadas en los balcones como si allí viviese el Herodes del barrio lleno de una indomable chiquillería”, *Ramonismo II (Greguerías, Muestrario (1917-1919))*, “Obras Completas”, IV, pp. 630-632.
- ²⁰⁶ *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 676-677. “La muñeca alegre con un collar de falsos brillantes, estaba pizpireta, como arrebatada por el vino rubio que la ponía más rosa y rubia. Se reía como una loca y se llevaba la servilleta a la boca con un gesto lleno de naturalidad. Las damas descotadas la miraban con envidia como si aquel fuese un puesto que debieron ocupar ellas”, *El hombre perdido* (1947), Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 184.
- ²⁰⁷ “La parada del amor no la celebran ya más que los maniqués de cera, pues las damiselas de la vida moderna corren y deshacen con ese raudo movimiento lo único que desea el amor, las largas paradas”, *Automoribundia*, 1948, p. 338.
- ²⁰⁸ Este farol será considerado por el novelista como “aperitivo de mi lápida y de mi calle” ya que en la chapa ranurada que proporcionaba luz al mechero estaba inscrito “Calle de Ramón”, *Nostalgias de Madrid* (1954), Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 254. En *Automoribundia* (1947) habla de la presencia del farol en su casa: “Para trabajar, me es necesaria la calle; necesito en cierto modo trabajar en la calle... Pero no salgo más que los sábados... ¿Cómo iba a arreglármelas? De pronto tuve una idea genial: si tuviese un farol de gas en mi torreón, no necesitaría ya ir a la calle. Me costó mucho trabajo realizar mi proyecto. Los accionistas de la Compañía de Gas se empeñaban en no comprender. El caso no estaba previsto en el Reglamento. Pude triunfar al fin. Mi proyecto realmente podía parecer incongruente a aquellos burgueses, aunque les hubiera sido difícil demostrar su «inmoralidad». Por eso desde entonces escribo en mi despacho, que es bastante espacioso, a la luz de un auténtico farol. Como todos los faroles madrileños, indica hasta la calle. La calle «Ramón»”, Buenos Aires, Sudamericana, p. 807. En *El novelista* hace una “Exaltación del farol” (Valencia, Sempere, 1923, pp. 83-112), pero en otras páginas continúa con su alabanza, siendo *El farol número 185* una de las “Novelas grandes” de su protagonista, Andrés de Castilla.
- ²⁰⁹ HOFFMANN, *El hombre de la arena y otros cuentos*, 1972, p. 49.
- ²¹⁰ *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, pp. 673-674.
- ²¹¹ *La mujer de ámbar* (1927), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, “Obras Completas”, X, pp. 872-873.
- ²¹² *El incongruente*, Barcelona, Orbis, 1994, pp. 121-122.
- ²¹³ *Automoribundia*, p. 339.
- ²¹⁴ *Idem*, p. 542.
- ²¹⁵ Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1924, p. 530; Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 714. También se reproduce en un trabajo de J. M. Bonet dedicado al mundo objetual del novelista, “Ramón y los objetos y el surrealismo”, en *El objeto surrealista en España*, cat. exp., Teruel, Museo de Teruel, 1990, p. 26.
- ²¹⁶ *Madrid callejero* (1923), en José Gutiérrez Solana. *Obra literaria*, II, p. 309.
- ²¹⁷ *La sagrada cripta de Pombo*, 1999, pp. 677, 716.
- ²¹⁸ *Automoribundia*, lám. IV (Se reproduce en uno de los muros del despacho argentino, DIEGO, G., “Ramón, a cuatro años de su muerte”, *Arriba*, 12-1-1967); José Camón Aznar indica al pie de la foto –desprovista de constelaciones–, cuyo autor identifica como el conocido Alfonso, que Gómez de la Serna está entrevistando a su muñeca durante la madrugada, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, p. 353.
- ²¹⁹ HOFFMANN, *El hombre de la arena y otros cuentos*, p. 52.
- ²²⁰ *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 675.
- ²²¹ Santiago Vinardell indica la tristeza que le producía tan sólo la rememoración de aquel momento: “Y Ramón se ensombreció y se conmovió como si el recuerdo de la muerte de la mujer de cera le diese una gran pena”, *Libro nuevo* (1920), en *Ramonismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones (10 serie), El alba. Anexo: “Otras cosas”, “Variaciones A”)*, “Obras Completas”, V, pp. 136-137.
- ²²² Buenos Aires, Sudamericana, pp. 337, 339; SOFOVICH, “Su maniqué de cera”, en *La vida sin Ramón*, 1994, pp. 51-58.
- ²²³ Los zarcillos, precisa su mujer, “consistían en una larga lágrima negra, plana, sobre las que se dibujaban, con pequeños brillantes de «strass» un signo de interrogación, considerando, por esta elección, a su marido precursor del Pop y del arte óptico. Sobre los anillos cuenta una curiosa historia, pues ésta se apropió de ellos, uno se lo robaron durante el trayecto en barco hacia Argentina en 1936, y el otro lo conservó sin la piedra de luna que perdió en un taxi. Según dice, el primero lo recuperó tras verlo en un escaparate de una de las tiendas del entorno del Palais Royal en una estancia en París, ya fallecido Ramón, en 1963.

- ²²⁴ *La sagrada cripta de Pombo* (1924), Madrid, Comunidad de Madrid-Visor Libros, 1999, p. 741.
- ²²⁵ Los muñecos mecánicos se rebelarán contra su creador, en una alegoría de la libertad, al que dan muerte (Ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Anaya, 1972).
- ²²⁶ *Op. cit.*, p. 493. No obstante no se divisa en las fotografías del despacho.
- ²²⁷ *Novelismo I. El doctor inverosímil y otras novelas*, "Obras Completas", IX, pp. 863 y ss.
- ²²⁸ ANDRÉS RUIZ, E., "Prisa y melancolía: la mirada de Ramón", *CYAN*, 1988, 10, p. 7.
- ²²⁹ Valencia, 1923, pp. 321-335, 382.
- ²³⁰ *Revista de Occidente*, 33, pp. 257-288.
- ²³¹ *La Nardo* (1930), Barcelona, Bruguera, 1981, p. 9.
- ²³² *El torero Caracho* (1926), en *Novelismo II. Cinelandia y otras novelas*, "Obras Completas", X, p. 679.
- ²³³ *Idem*, p. 940.
- ²³⁴ *La mujer de ámbar* (1927), "Obras Completas", X, p. 814.
- ²³⁵ Ella es la "muñeca de cera" que menciona en *Automoribundia* a propósito de la representación de *Medios seres*, mientras que a la hija, con la que mantuvo un corto idilio, la cita como "la hija de la Mujer de Cera" (pp. 512-520).

Aproximaciones a la relación de Miró con el arte prehistórico

César Calzada Fernández

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

La mayor parte de los estudios sobre la obra de Joan Miró hacen referencia, más o menos puntual, a conexiones con el arte prehistórico. Sin embargo no existe un análisis detallado que clarifique puntos tan importantes como de qué forma y cuándo Miró comienza a emplear estos referentes; en qué medida los utiliza, reelabora o transforma en su proceso creativo; hasta qué punto su tratamiento determina su evolución artística; en qué tipo de manifestaciones concretas se inspira y de qué manera tiene acceso a su conocimiento. El artículo está encaminado hacia la resolución de éstas y otras cuestiones para llegar a la conclusión de que el arte prehistórico no sólo es un referente ocasional en la obra de Miró, sino que constituye una constante, primero ideológica y luego formal y técnica, que determina su evolución estilística.

ABSTRACT

Most of the studies about Joan Miró's work are referential to connections with Prehistorical Art. However there is not any detailed study which clarifies aspects so important as what way and when Miró begins to use these referents, how he applies, re-elaborates or transforms them in his creative process, how his treatment determines his artistic evolution, what specific prehistoric works he is inspired in and how he accesses to their existence. This article is focused to the resolution of these and other questions to reach the conclusion that Prehistoric Art is not only a occasional referent in Miró's work but constitutes a fixed element, first ideological after formal and technical, which determines the evolution of his style throughout his work.

La eclosión y desarrollo del impresionismo había significado el punto de arranque hacia la búsqueda de nuevos caminos para la creación artística. Era como si la pintura, y las artes en general, hubieran estado deambulando por una habitación cerrada cuya puerta estaba ahora abierta a una selva virgen en la que cada nuevo artífice se tenía que adentrar para encontrar la inmensidad de posibilidades estéticas que esta selva les ofrecía.

Uno de los caminos inexplorados llevaba, sin duda, al interés por el arte o, mejor dicho, por los diferentes tipos de artes primitivos. Varios autores han recogido la utilización de estos recursos por parte de las tendencias artísti-

cas de los siglos XIX y XX, así como las particularidades de su uso por sus específicos creadores¹. Uno de estos últimos es Joan Miró. El tratamiento de sus primitivismos se suele articular en torno a dos supuestos. El primero versa sobre las alusiones que Miró hace acerca de su modo de entender la pintura dentro del contexto surrealista a partir de 1924 y que se extiende, según opinión generalizada, hasta 1933. Sus declaraciones sobre la necesidad de *asesinar la pintura*, sobre *el retorno a los orígenes*, sobre que *el arte se había ido contaminando desde la época de las cavernas*, estaban enmarcadas dentro de las meditaciones que compartían los surrealistas, sobre todo

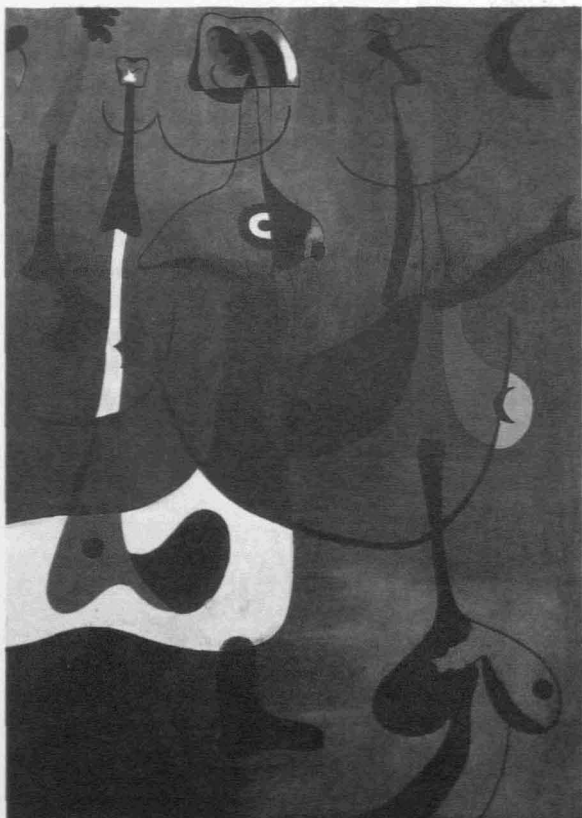


Fig. 1. Joan Miró. "Personajes rítmicos". 1933. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Fig. 2. "Escena de danza". Detalle del panel del Canchal de los Moros, Cogull, Lérida.

los amigos que debatían en el 45 de la Rue Blomet, algo desmarcados de la ortodoxia bretoniana. De ello dan fe las correspondencias y artículos entre ellos, recogidos por Victoria Combalía, especialmente los magníficos documentos que Michel Leiris dedica al artista catalán². Tratando precisamente el tema del *asesinato de la pintura*, Christopher Green examina en su artículo *Joan Miró: el último y el primer pintor*, tres publicaciones aparecidas en la revista *Documents* que le van a servir para analizar desde su punto de vista, la evolución estilística de Miró durante esta etapa, vinculándola a las citadas observaciones del pintor³. Miró ya había sido calificado peyorativamente de primitivo por parte de sus primeros críticos, y no será hasta el año 1929 cuando se haga una profunda valoración estética sobre el tema que nos ocupa. El primer artículo al respecto está firmado por Michel Leiris y aparece en el número 5 de 1929 en la revista *Documents*⁴. Leiris propone seguir los pasos de la meditación oriental eliminando de lo que se quiere representar todo lo superfluo, primero, y todo lo esencial, después, hasta llegar al vacío del que comenzar. «De este modo —deduce Green— la pérdida del conocimiento civilizado producirá un reencuen-

tro con la inocencia». Hablando de la obra de Miró, Leiris dice lo siguiente: «Veréis como el pintor ha debido realizar un vacío completo en sí mismo para encontrar una infancia como ésta». Este vacío es inherente tanto al prehistórico como al niño y lo que hace Miró al conseguirlo, es identificarse con la inocencia del arte, con sus primitivos comienzos.

El segundo escrito que recoge Green es el de Carl Einstein publicado en el número 4 de 1930 en la misma revista⁵. En él Einstein relaciona la sencillez de los signos de Miró con el arte de los niños y con el de los prehistóricos. «Simplicidad prehistórica», dice; y concluye su artículo con la reflexión de que «el fin enlaza con el principio». La conexión deja de concentrarse en el punto de partida para hacerlo en la ejecución, en la elaboración, por medio del recurso estilístico de la simplificación.

Pero los artículos con más relevancia en torno a estas cuestiones los publica George Bataille en *Documents* en 1930^{6, 7}. Ese mismo año, Luquet había publicado su libro *El arte primitivo*⁸ y Bataille hace una reseña del mismo junto a su artículo sobre Miró, acompañado por siete reproducciones de otras tantas telas del artista, con un claro interés asociativo. Según Luquet el arte de la Prehistoria, como el de los niños, se origina de manera accidental, al aprovechar éstos trazos en el papel o al utilizar aquéllos los accidentes del muro que determinan similitudes formales con lo posteriormente representado. Las reflexiones de Bataille se encaminaban hacia la idea de que la determinación de elegir esos accidentes como punto de partida era pensada y premeditada en el hombre paleolítico y que, a diferencia de los niños, se trataba de una elección adulta. Pero lo que nos interesa es el vínculo que pueda haber entre el proceso de creación del paleolítico y el de Joan Miró. Ese punto de partida que señala Luquet, esa referencia accidental para el pintor de *Altamira* previa a la configuración de su bisonte es la que provoca Miró, de una forma consciente y premeditada,

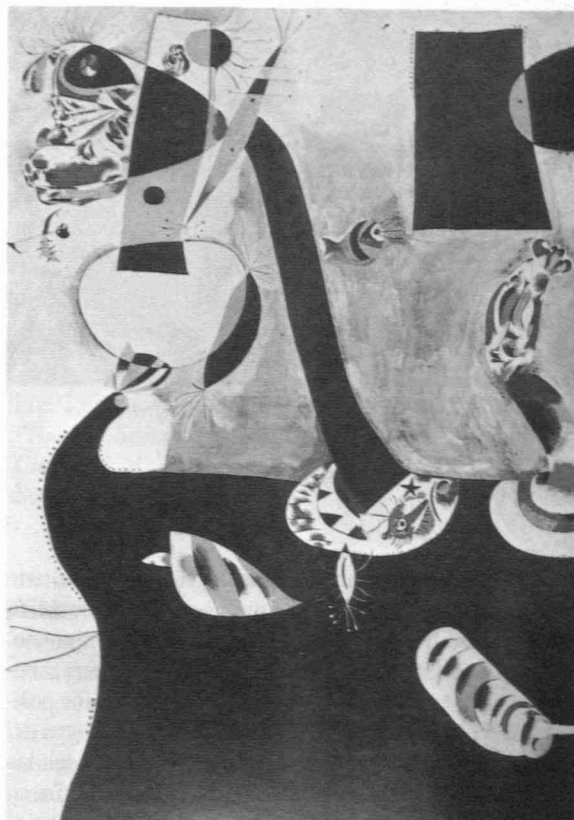


Fig. 3. Joan Miró. "Mujer sentada". 1938. Fundación Guggenheim, Venecia.

para empezar a crear. El artista hace referencia a ello en multitud de ocasiones; en 1951 conversa de esta manera con Charbonnier: «Nunca utilizo, así sin más, una tela recién salida de la tienda. Provoco algún accidente: una forma, una mancha de color. Cualquier accidente es válido.

Al principio es una cosa directa. La materia decide. Preparo un fondo limpiando, por ejemplo, mis pinceles en la tela. Resultaría igualmente efectivo derramar algo de gasolina. Si es un dibujo arrugo la hoja, la mojo, y el agua que cae traza una forma (...) Haga un garabato y para mí será un punto de partida, un impacto. Doy mucha importancia al impacto inicial»⁹.

Como podemos advertir, las correlaciones entre la concepción artística de Miró y el primer arte de la humanidad quedaban enmarcadas dentro de un contexto filosófico-estético, alimentadas por el propio Miró y elaboradas por los miembros más cercanos a él del ya heterodoxo grupo surrealista.

La segunda manera de acercarse a la cuestión son las similitudes formales que pudiera haber en algunas obras de Miró con respecto a las representaciones prehistóricas.

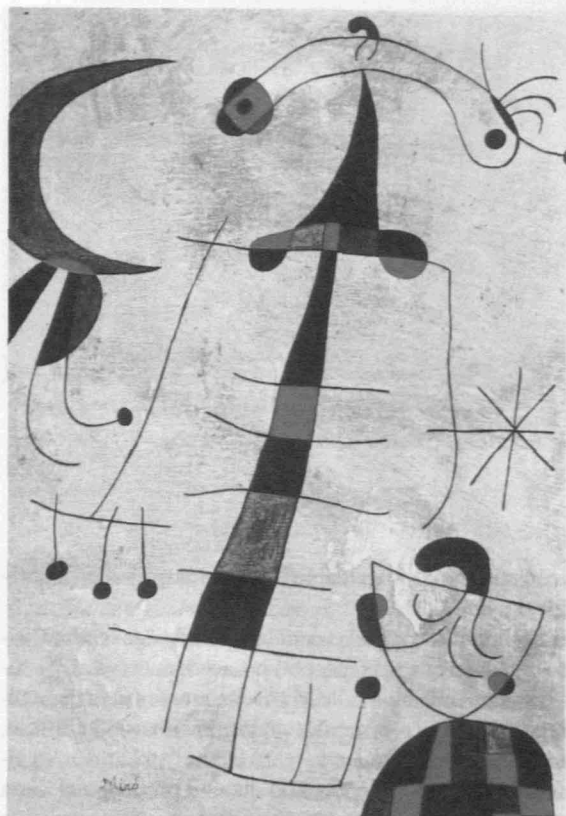


Fig. 4. Joan Miró. "El lamento de los amantes". 1953. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

No tengo la menor duda de que todos los planteamientos elaborados sobre ello se cimentan sobre las reflexiones de Alexandre Cirici recogidas en su libro *Miró y la imaginación*, de 1949¹⁰. Los extensos conocimientos del arte prehistórico que tenía Cirici, unidos al profundo estudio de la obra de Miró y a la amistad que se profesaban, ayudaron a plantear las primeras relaciones formales al respecto. En su libro, Cirici hace un particular estudio de la trayectoria artística y personal de Joan Miró hasta la fecha de su publicación y cita tres importantes referencias para otras tantas obras del artista catalán. Cirici describe así la figura del caballo que aparece en el lienzo de Miró *El caballito de circo*, de 1927: «El caballo (...) en la colección Chester Dale de Nueva York, contiene al mismo tiempo el recuerdo emblemático de un caballo de pintura rupestre, el balancín de un hombre esquema y la linealidad dinámica de una trayectoria (...)»¹¹. Del mismo modo relaciona la *Mujer sentada* de 1932 con respecto a las figuras femeninas del panel de *Cogull*, que luego estudiaremos, argumentando que existe un paralelismo ubicado en la estrechez de la cintura y en la hipertrofia de los senos¹². Por último alude a la serie de cantos rodados de 1933 argu-

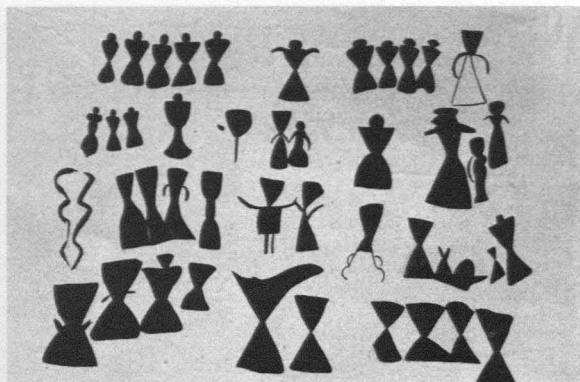


Fig. 5. Motivos triangulares y bitriangulares. "Abrigo de las viñas", Zarza de Alange, Badajoz.

yendo que se podrían identificar con los guijarros decorados tipo *Mas d'Azil*¹³.

La importancia de las conclusiones de Alexandre Cirici estriba en que supo encontrar unos recuerdos prehistóricos en las creaciones de Miró, que intuyen algo de realidad y que pudieron servirle de inspiración (no lo refuto), pero que se me antojan un tanto lejanas en lo que a su similitud plástica se refiere. Lo que me propongo al dar a conocer el fruto de mis investigaciones es demostrar que existen unas conexiones ideológicas, compositivas, estilísticas, técnicas y formales que se aúnan en un todo y que no van a ser meras referencias ocasionales ni vagos recuerdos figurativos, sino que van a llegar, incluso, a determinar la evolución artística de Miró.

El conocimiento y la atracción que siente Miró hacia el arte prehistórico no es fruto de la moda surrealista sino que es totalmente intrínseca a la personalidad del artista. Miró siempre ha sentido una fuerza especial en las manifestaciones del «arte popular», en la forma de vida «primitiva» de los habitantes de Ciurana, en la confección de los útiles de labranza de los campesinos del Campo de Tarragona. Miró concebía sus impulsos primitivos como la forma más pura de ser hombre; se sentía verdaderamente un hombre al recuperar su esencia.

No es raro, por tanto, que Miró sintiera esa misma atracción hacia los prehistóricos, ya que eran el paradigma de ese estado sustancial del hombre. Tampoco lo es que se sintiera profundamente seducido por sus manifestaciones artísticas.

Son conocidas sus palabras al respecto: «Desde la edad de diez años iba al Museo de Arte Románico de Montjuich, donde también había una sala con reproducciones prehistóricas que no he olvidado»¹⁴. Las visitas a este museo se hacen reiteradas desde tan temprana edad y, como vamos a ver, algunas de ellas van a significar algo más que un gusto por lo primitivo.

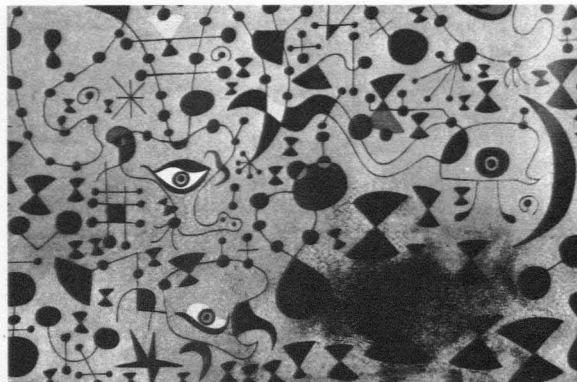


Fig. 6. Joan Miró. "El bello pájaro descifrando lo desconocido a la pareja de enamorados. Constelación". 1941. Moma, Nueva York.

Quiero empezar por nombrar las estaciones de arte prehistórico que había en este museo de Arte Románico de Montjuich y que Miró conocía de tan primera mano. En lo que al *Arte Paleolítico* se refiere estaban representados paneles de la cueva francesa de *Laxcaux*, los polícromos de *Altamira* y los grupos de la asturiana *Cueva del Pindal*. El *Arte Levantino* era el más reproducido con las escenas del *Canchal de Cogull*; los paneles de la *Cueva de la Vieja de Alpera*; los de *Minateda* y las reproducciones de los frescos de la *Cueva del Charco del Agua Amarga*. Todos ellos provocan la admiración de Miró, que va a escoger, y este es el argumento que me interesa recalcar, algunas figuras y escenas de los frescos levantinos como referentes plásticos a utilizar, adaptándolos o modificándolos en virtud de sus necesidades creativas. A partir de 1924 comienzan a aparecer en la obra de Miró algunas figuras que parecen tener correspondencia con representaciones prehistóricas; Cirici apunta algunas pero, como he indicado con anterioridad, no dejan de ser un recuerdo, a mi entender lejano, de las manifestaciones artísticas paleolíticas y postpaleolíticas. Sin embargo algo ocurre en el año 1933 en la obra de Joan Miró. Al crear sus composiciones partiendo de collages el pintor ha suprimido la referencia espacial del fondo del mismo modo que comienza a distribuir sus figuras por la tela de manera autónoma pero a su vez formando parte del conjunto; como si estuvieran plasmadas sobre un panel prehistórico. Esta aproximación de tipo compositivo va a ir acompañada de otra temática y sobre todo formal en su obra de ese año *Personajes Rítmicos* [1]. Alexandre Cirici ya había hablado del panel de *Cogull* [2] para analizar la Mujer sentada de 1932 pero, es en este cuadro escasamente posterior, donde verdaderamente las semejanzas formales son relevantes. La escena más reproducida del *Canchal de los Moros de Cogull* es la que H. Breuil llama «de danza». En ella cinco mujeres con prominentes pechos acompañan a

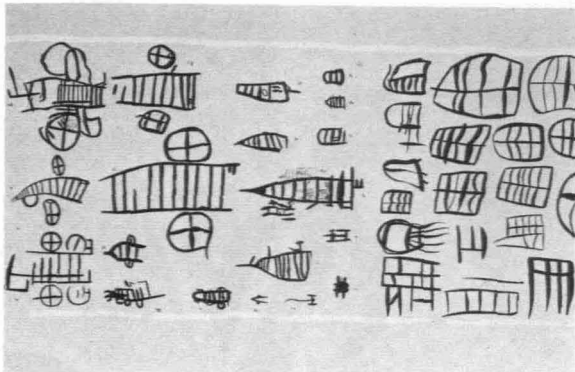


Fig. 7. Esquemáticas de carros y otros motivos de "Nuestra Señora del Castillo y Vistalegre", Almadén, Ciudad Real; y "Posada de los buitres", Peñalsordo, Badajoz.

un hombre con un desproporcionado falo. También en el cuadro de Miró aparecen estas cinco mujeres, alguna de ellas ataviada incluso con un faldellín similar al que cubre las figuras del abrigo y tocada con un peinado de parecidas características al de las mujeres del fresco levantino. Dos de ellas tienen también destacados senos y todas van acompañadas por una figura masculina, situada en un segundo plano con respecto a la representación femenina principal, que tiene su sexo hipertrofiado. No quiero dejar de señalar, además, la consonancia del título con la atribución temática de la escena propuesta por el arqueólogo francés. Esta versión mironiana de la escena del Canchal de Cogull se me antoja como un tributo de Miró al arte rupestre; no ya desde un punto de vista teórico-estético, ni tampoco como una aproximación plástica a la esencia del arte levantino sino como una verdadera conexión real de Miró con este tipo de realizaciones prehistóricas.

Pero es a partir de 1940 cuando Miró se identifica de manera más acusada con las manifestaciones que nos ocupan, especialmente con las correspondientes al denominado *Arte Rupestre Esquemático*. Su forma de pintar tiende a la esquematización, intuita en el año 38 y hecha realidad a partir de la serie de las *Constelaciones* de 1940. Es entonces cuando Miró crea verdaderamente un vocabulario propio con el que se le puede identificar y que se caracteriza por el empleo de la línea como elemento dinamizador, por la esquematización de los elementos convertidos en signos y por el valor simbólico, cargado de energía y significado, que proporciona a estos signos. El propio Miró habla así de su cambio en la concepción de su pintura: «En 1935, en mis cuadros el espacio y las formas aún aparecían modelados. Todavía había claroscuro en mi pintura. Pero, poco a poco, todo esto ha desaparecido. En torno a 1940, el modelado y el claroscuro fueron enteramente suprimidos. Una forma modelada es menos sorprendente que una forma sin modelar. El modelado impi-

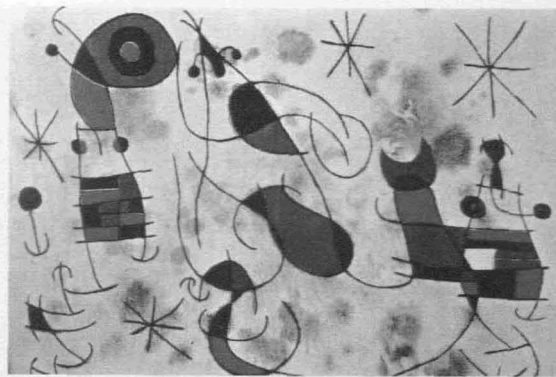


Fig. 8. Joan Miró. "Derrière le Miroir". 1952. Galerie Maegh, París.

de el choque y limita el movimiento a la profundidad visual. Sin modelado ni claroscuro, la profundidad no tiene límite: el movimiento puede extenderse hasta el infinito. Poco a poco, he llegado a no emplear sino un pequeño número de formas y colores. Mis personajes han experimentado la misma simplificación que los colores. Simplificados como están, resultan más humanos y vivos que si estuvieran representados con todos los detalles. Representados con todos los detalles les faltaría esa vida imaginaria que lo agranda todo»¹⁵. Y también explica de esta forma la finalidad que ha de tener este lenguaje: «Considerar esta serie de cuadros como signos esquemáticos, conmovedores, de pura poesía, grito del espíritu, como los futuros aguafuertes. Que estos signos esquemáticos tengan un enorme poder sugestivo, de otro modo serían una cosa abstracta y, por tanto, muerta»¹⁶.

Este lenguaje personal al que Miró llega hacia 1940 había sido perseguido a lo largo de su trayectoria de una forma un tanto titubeante, como buscando un vocabulario intuitivo pero todavía no confirmado. Al fijarnos en una pintura anterior a este año, *Mujer sentada* de 1938 [3], y comparándola con cualquiera posterior a esta importante fecha, *El lamento de los amantes* por ejemplo, de 1953 [4], nos damos cuenta del cambio en el tratamiento de los elementos simbólicos, del empleo de la línea y del punto, del dinamismo descubierto y, sobre todo, de un nuevo lenguaje plástico dominado por la esquematización, que va a ser como un modo de escritura simbólica y que determina el vocabulario del «Miró maduro»¹⁷.

Pero, ¿cómo llega el artista a esta nueva concepción de la pintura, al descubrimiento de estos grafismos? Miró hace unas observaciones con respecto a la serie de las *Constelaciones* de 1940: «(...) que sean después realizadas con la máxima espontaneidad, como las pinturas populares y los silbatos de Mallorca, que sean como las telas de 120 p. azul y blanco pero con más elementos hu-

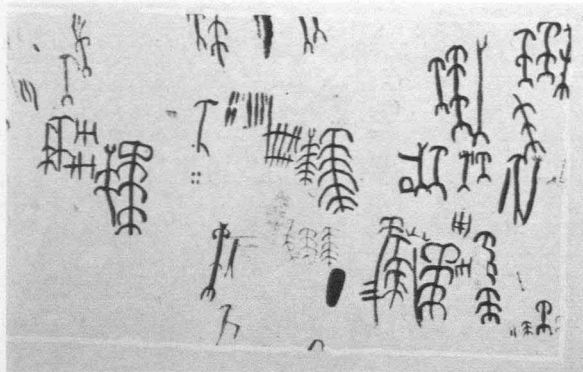


Fig. 9. Esquematisaciones humanas del "Risco de San Blas", Alburquerque, Badajoz.

manos, caras, ojos, etc, pura espontaneidad y poesía. Hay demasiados elementos abstractos como en Sonia Arp, suprimir muchos y humanizar los demás. Sobre todo, pensar siempre en las pinturas prehistóricas ibéricas y en las de las Batuecas, cuyas reproducciones se encuentran en la *Historia de España* que tiene Alexandre Cirici y la *Historia de España* que menciona es la única que circulaba esos años con ese genérico nombre; la de Luis Pericot García, publicada en 1934¹⁹. Existen pues tres elementos perfectamente correlacionados: el conocimiento de Miró del libro de Cirici; las declaraciones que hace sobre su nueva forma de crear vinculándola a las pinturas de dicho libro; y su cambio plástico perfectamente reconocible siguiendo los dictados de estas declaraciones. Todo ello en 1940.

Analizando en profundidad los textos y, sobre todo, las ilustraciones de esta obra, he llegado a la conclusión de que una base importantísima de la nueva forma de pintar del catalán está en estas pinturas, especialmente en lo que se refiere a las representaciones de *Arte Esquemático*, cuyo ejemplo paradigmático son las encontradas en los canchales de *Las Batuecas*. De esta suerte voy a comenzar un recorrido por estas reproducciones para ir desgranando, uno a uno, los caracteres que pudieron servir a Miró como punto de partida estilístico y formal para confeccionar su nueva concepción artística.

Paralelo a este proceso de esquematización se produce en la evolución creativa mironiana, otro de descontextualización de los elementos. Esta forma de trabajar los motivos pictóricos se refleja en obras anteriores a 1940, pero sin la clarividencia y la profusión con las que se va a desarrollar a partir de este año. Ahora, cada signo va a tener un significado autónomo y, a su vez, va a cumplir un papel compositivo dentro del conjunto de la obra. Centra la importancia de lo representado en cada símbo-

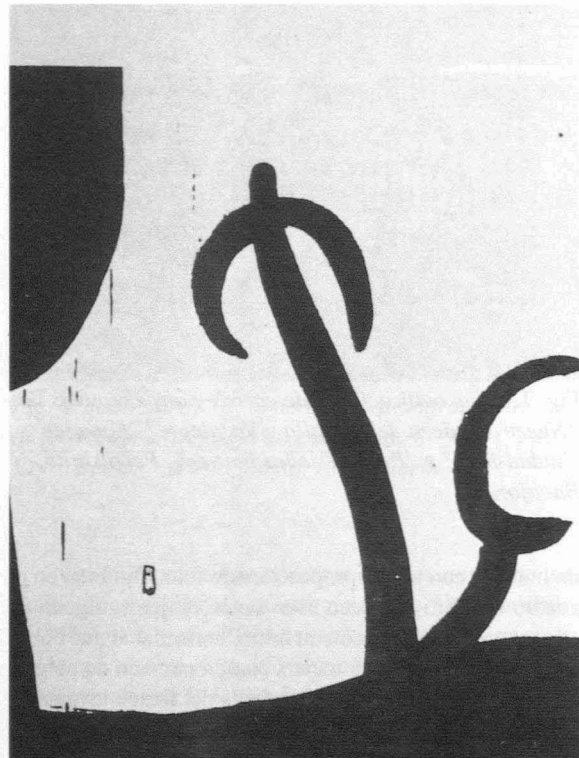


Fig. 10. Joan Miró. "Femme devant la lune" (detalle). 1974. Fundación Joan Miró, Barcelona.

lo creando así una estructura fragmentada y polifocal. Esto es relevante dentro de las similitudes formales que voy a analizar, ya que lo que utiliza Miró para componer sus cuadros, sus aguafuertes y sus litografías, son estos grafismos llenos de valor simbólico y de significado pleno.

Pilar Acosta, en su libro *La pintura rupestre esquemática en España*, hace una recopilación de los esquemas prehistóricos, a los que proporciona una nomenclatura, aceptada y utilizada por la comunidad científica, y que yo también pretendo seguir a la hora de nombrar los distintos caracteres que quiero relacionar²⁰.

En la página 98 del libro citado por Miró como fuente de inspiración para la elaboración de sus trabajos aparecen unas representaciones de *triangulares* y *bitriangulares* pertenecientes al *Abrigo de las Viñas* [5]. En el pie de la ilustración consta como título «*Estilizaciones humanas*», y en su párrafo explicativo se hace referencia a la denominación que les da H. Breuil, llamándolas «*mujeres almerienses*». Estos signos *triangulares* y *bitriangulares* también han sido identificados como representaciones descontextualizadas del sexo a lo largo de su estudio por los especialistas en el tema²¹.

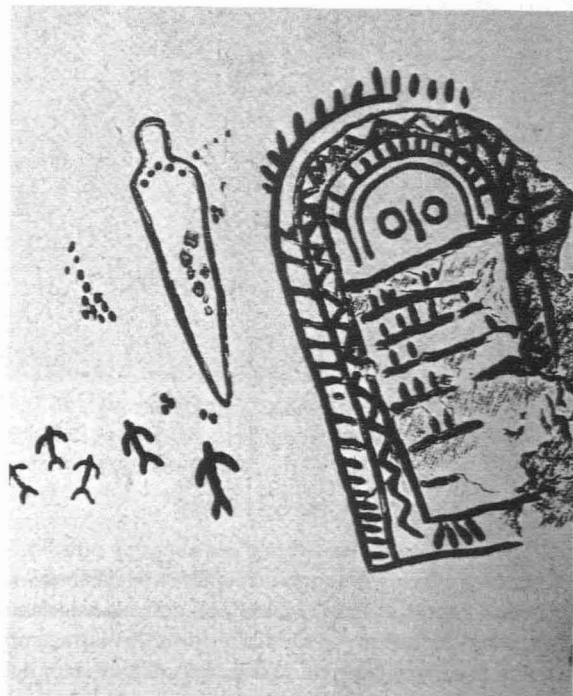


Fig. 11. "Ídolo de Peña Tú", Vidiago, Asturias.

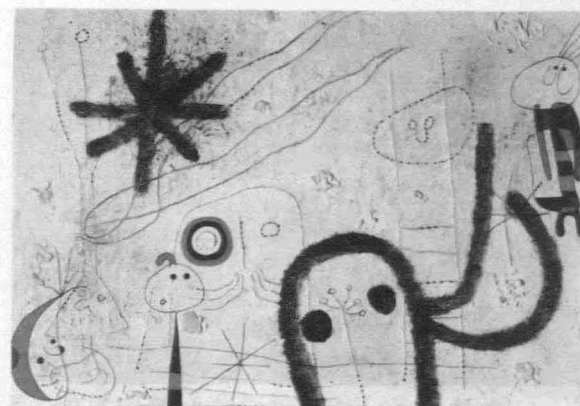


Fig. 12. Joan Miró. "El brillo del sol hiere a la estrella tardía". 1951. Col. Gustav Zumsteg.

Sin duda cualquiera de los dos significados resultaba tremendamente atrayente para Miró; tanto la representación de uno de sus temas predilectos, como es el de la mujer con un nuevo tratamiento plástico (recordemos sus palabras «esquematizar» y «humanizar» los elementos); como la plasmación de lo sexual, tema casi omnipresente en su obra. De esta manera Miró va a incorporar estos motivos con relevante similitud, con casi desmesurada abundancia y con variedad de proporciones. Como ejemplo significativo quiero mostrar *El bello pájaro descifrando lo desconocido a la pareja de enamorados* [6], donde la proliferación de estos signos es constante, actuando como elementos equilibradores y, al mismo tiempo, dinamizadores de la composición. La representación de este elemento no va a ser tan reiterativa en su obra posterior como lo había sido en casi toda la serie de *Constelaciones*, aunque siempre va a seguir apareciendo tendiendo, según los casos, a una mayor antropomorfización o a una mayor esquematización.

Un segundo motivo-tipo que Miró va a utilizar con cierta asiduidad a partir del conocimiento de estas ilustraciones va a ser el de las *composiciones en retícula*. Para hacer más fácil la comprensión de estos esquematismos, voy a incluir dentro de este término genérico las representaciones de carros, los tectiformes y los escaleriformes. Son motivos de base rectangular donde se produce una compartimentación del interior por medio de líneas paralelas y perpendiculares. En el caso de los carros se añaden

circunferencias a los lados de la composición central a modo de ruedas. Estos reticulados ilustran el gráfico de la página 98 del libro de Pericot, bajo la denominación de *pinturas esquemáticas, representaciones de carros de Nuestra Señora del Castillo, Vistalegre y Posada de Los Buitres* [7]. Miró parte de estos grafismos y los dota de la viveza extraordinaria que les proporciona el color. Cada una de las retículas está coloreada de un color puro que se combina con otras pintadas en negro. De esta forma podemos encontrar estos signos en multitud de cuadros; baste como ejemplo la obra *Derriere le Miroir* [8], en donde estos reticulados constituyen dos elementos de máxima importancia dentro del cuadro, dispuestos con el maravilloso dinamismo plástico que Miró otorga a sus composiciones. Pero además de colorear las retículas, el artista barcelonés va a someter a estos grafismos a un proceso aún mayor de esquematización, sobre todo en lo que se refiere a las composiciones de carros. Así en cuadros como *El puerto*, reduce la retícula a su mínima expresión, y convierte las *ruedas* anexas a la composición central en círculos negros, logrando una mayor estilización, creando el signo puro por medio de simplificar los propios esquematismos rupestres.

Ya he hecho alusión al interés de Miró por *antropomorfizar* su pintura. En 1941 hace las siguientes declaraciones: «Humanizarlas más. (...) Crear unos seres humanos y darles vida y crear un mundo para ellos»²². Tras la serie de *Constelaciones*, el pintor va a otorgar una importancia sobresaliente al tratamiento de la *figura humana*. Y lo va a hacer desde el supuesto técnico de la esquematización. Así traduce su representación a meros esquemas lineales, siguiendo los parámetros que le dicta su nueva manera de pintar, y cuyas referencias siguen siendo las ilustraciones del libro de Pericot. Por supuesto no todas las representaciones de esta índole van a tener como refe-



Fig. 13. Signo esquemático del "Abrigo de las Viñas", Zarza de Alange, Badajoz.

rencia directa estas reproducciones, pero sí multitud de ellas cuya semejanza se va a aproximar a la exactitud. Esto es apreciable al comparar las *esquemalizaciones humanas del Risco de San Blas* [9], de la página 99 de la *Historia de España* que Miró estudió, con multitud de reconocibles creaciones en donde la figura humana se reduce a una línea vertical cruzada por una o más líneas curvas horizontales, y en donde también se pone de manifiesto la absoluta arbitrariedad con la que Miró dispone a su gusto estos esquemas humanos como elementos poéticos composicionales. Quiero reproducir intencionadamente un detalle de *Femme devant la lune* [10] de 1974, donde la conexión es evidente, para argumentar que estos grafismos no determinaron un periodo concreto de la evolución creativa de Miró, sino que, a partir de su descubrimiento, se convierten en una constante que el artista no va a abandonar en el transcurso de su carrera; por el contrario van a pasar a formar parte de su vocabulario plástico y los va a seguir utilizando hasta el final de su fértil vida creativa.

Otra de las devociones temáticas de Miró es la representación de *oculados*. He de decir, y las declaraciones del artista así lo especifican, que la inspiración fundamental al respecto la constituyen los frescos románicos del Museo de Montjuich, donde aparecen ojos descontextualizados en gran número de figuras. Pero, conforme avanza su obra, adopta una forma distinta de representar estos motivos, que consiste en ubicar los ojos dentro de una cabeza esquematizada en la que estos órganos visuales ocupan un papel de especial relevancia, de tal modo que en algunos casos son éstos los únicos elementos del rostro que aparecen representados. La referencia la toma el catalán de la ilustración del llamado *Idolo de Peña Tú* [11], que aparece en la página 178 del libro de Pericot, cuya figura mayor de la derecha le va a servir como modelo en obras como *El brillo del sol hiere a la estrella tardía* [12], en la que aparece esta representación por partida doble; una figura de trazo fino con un ojo remarcado con dos cir-

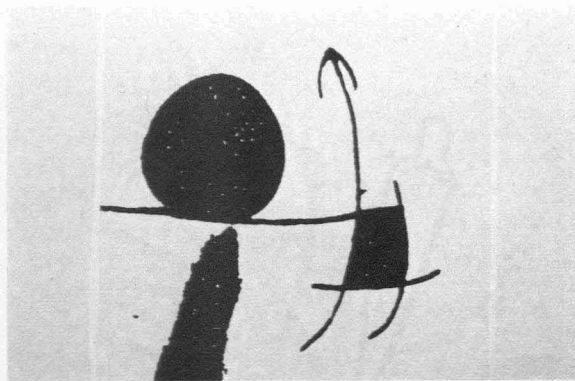


Fig. 14. Joan Miró. "El oro del azul" (detalle). 1967. Fundación Joan Miró, Barcelona.

conferencias de color (una roja y una negra), y otra similar de trazo negro grueso que se superpone a la anterior. En ambas figuras, al igual que en la del grabado asturiano la importancia formal y simbólica reside en la plasmación de los ojos como elementos de máximo interés dentro del conjunto. Esta representación la va a repetir Miró en numerosos trabajos, sobre todo en lo que a su obra gráfica se refiere, quizá siguiendo su pensamiento de que estos signos esquemáticos «*conmoveros, de pura poesía, grito del espíritu*» encajarían y potenciarían sus aguafuertes y litografías dado su enorme «*poder sugestivo*».

No quisiera pasar por el apartado temático sin hacer alusión a la representación de *esteliformes*. Las estrellas y los soles habían aparecido en la obra del barcelonés anterior a 1940. Pero, a partir de este año, estos grafismos se van a convertir en una constante —basta repasar las creaciones y los títulos mencionados para percibir su importancia—. Con la contemplación de los motivos de la *Historia de España*, estos signos van a salir reforzados como elementos poéticos. Es como si cobraran una significación aún mayor para el pintor; como fortalecedores de una forma de expresión que alcanza la verdadera pintura-poesía pura. Por ello me parecen relevantes las representaciones de *La Cueva del Cristo de las Batuecas*, ya que estos motivos soliformes y esteliformes se distribuyen ocupando la mayor parte del panel; como un canto al Sol. Estas pinturas están acompañadas por signos de puntos y por un escaleriforme. No hay que olvidar, además, que Miró propone fijarse en las pinturas de *Las Batuecas* como referencia específica, para abordar la nueva forma de pintar que propone en 1940.

Quiero cerrar este apartado referente a los temas y a los grafismos esquemáticos que aparecen en el libro-referencia de Pericot, con algunos motivos gráficos que considero de fundamental importancia. Son simplemente signos reducidos a líneas, que recupera Miró como elementos poéticos y compositivos. Los recoge del tan mencionado

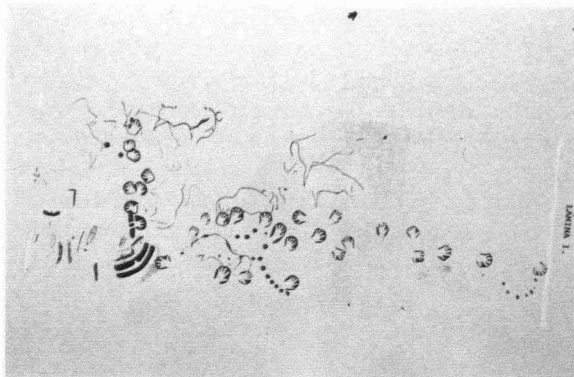


Fig. 15. Panel con figuras de animales, manos en negativo y otros signos de la "Cueva de El Castillo", Puente Viesgo, Santander.

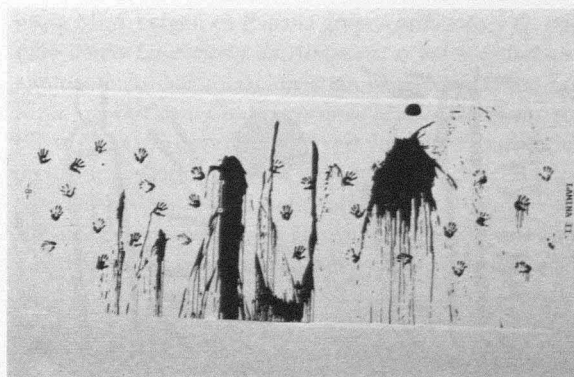


Fig. 16. Joan Miró. "Manos volando hacia las constelaciones". 1974. Fundación Joan Miró. Barcelona.

compendio, concretamente de la fotografía correspondiente al *Abrigo de las Viñas* [13] y de la reproducción del *Abrigo de los Buitres*, y los va a emplear de forma más que considerable en numerosas composiciones, llenándolas de vida y cargándolas de ese espíritu de lo espontáneo que tanto perseguía. Como muestra de esto reproduzco el detalle de *El oro del azul* [14]. En él podemos apreciar como Miró adapta este signo a sus necesidades creativas; en este caso estiliza aún más el grafismo, prolongando la línea vertical. En otros casos la hace salir del centro o la remata con una flecha, o con una curva que asemeja una esquematización humana como en el caso del signo de la esquina inferior izquierda de *Derrière le Miroir* [8]. Pero en todas ellas la referencia sigue siendo ese pequeño motivo que surge, diminuto, en una esquina de la reproducción del abrigo. Por estos motivos quiero ilustrar mi observación con el signo tal y como se conserva en la actualidad en el abrigo extremeño y recalcar que, al fijarse en un elemento tan minúsculo, Miró hizo un exhaustivo estudio del libro que nos ocupa, advirtiendo en él hasta el más ínfimo detalle.

Pero ¿qué sucede con las representaciones de *Arte Paleolítico*?, ¿ha perdido interés Miró por el *primer arte de la humanidad*? Es evidente que en el *Arte Esquemático* había encontrado lo que siempre buscó desde el punto de vista técnico y simbólico. Los signos esquemáticos guardaban en sí una transcendencia mágica verdaderamente atrayente, y a su vez estaban tratados desde supuestos técnicos apartados de lo que significaba una representación fidedigna de la realidad, pero que partían de la realidad misma; eran intrínsecamente reales; eran la realidad pura. De esta forma Miró se desligaba de las representaciones faunísticas del Paleolítico Superior, pero no así de un elemento que para él tenía una fuerza extraordinaria. Me estoy refiriendo a las manos de la *Cueva del Castillo* [15], recogidas por Pericot en su libro. Miró habla en multitud

de ocasiones de la fuerza expresiva que tiene el hecho de plasmar las manos en las superficies trabajadas, e incluso de pintar con ellas. Para él las manos trascienden la energía que pasa por el cuerpo. Según el propio pintor «*plasmear las manos más que un gesto es una explosión*»²³. Esta transmisión de energía consistente en superponer en sus obras la marca de su mano en positivo (al contrario que nuestros antepasados paleolíticos) se manifiesta plásticamente en algunas realizaciones a lo largo de su dilatada obra. En *Manos volando hacia las constelaciones* [16] Miró parece fabricar su propio panel prehistórico, conservando las manos y sustituyendo los bisontes por manchas de color, reteniendo lo que para él tiene verdadero poder expresivo, lo que guarda una energía que trasciende su valor plástico y prescindiendo de lo que carece de ella.

Al referirme al tratamiento de la figura humana he significado que existen paralelismos claros entre los trabajos de Miró y representaciones esquemáticas que no aparecen en el libro que cita en 1940 como fuente de inspiración. Basándome en ello y dada la importancia que tenían estos signos para él, creo que Miró siguió indagando en el conocimiento de este *Arte Esquemático*. Las fuentes más accesibles que tenía eran los compendios generales de Historia del Arte que aparecieron durante las décadas de los 30, 40 y 50. De entre ellos destacan por su importancia y difusión el primer volumen de *Ars Hispaniae*, de 1947²⁴; el primer volumen de *Historia del Arte Hispánico*, de 1931²⁵; y el cuarto volumen de *Summa Artis*, cuya primera edición data de 1934²⁶. Para afianzar la hipótesis de que Miró siguió interesado en la captación de nuevos signos esquemáticos para reutilizarlos en su obra, quiero mostrar, a modo de ejemplo clarificador, unas figuras que aparecen en la página 151 del último libro mencionado pertenecientes al abrigo de *El Reboso del Chorrillo* [17]. Son dos figuras esquemáticas, que algunos autores han identificado con enterramientos humanos, separadas por

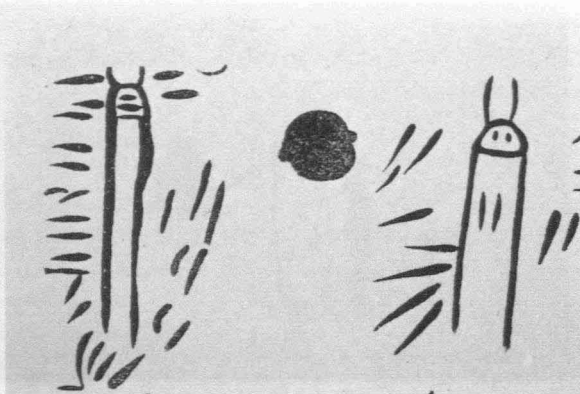


Fig. 17. Signos esquemáticos de "El Rebozo del Chorrillo", Hoz del Guadiana, Badajoz.

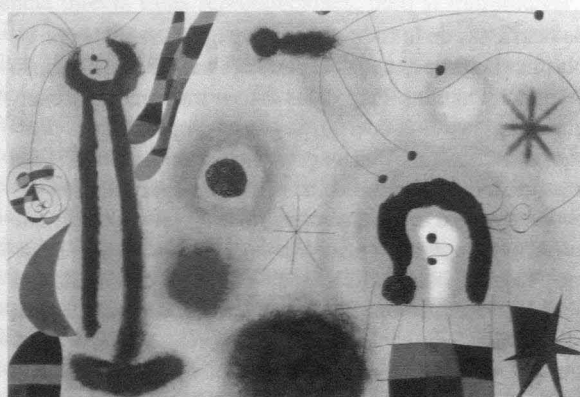


Fig. 18. Joan Miró. "Libélula de elitros rojos persiguiendo a una serpiente que se agita en espiral hacia la estrella cometa". 1951. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

un punto que podría ser un soliforme. Miró utiliza estos tres elementos en su cuadro *Libélula de elitros rojos persiguiendo a una serpiente que se agita en espiral hacia la estrella cometa* [18], el de la derecha con evidente fidelidad y el de la izquierda de la representación un tanto modificado. Sigue manteniendo el punto como soliforme y acompaña a estos esquematismos de un universo de signos que acentúan su valor poético y que hacen de este cuadro uno de los conjuntos más bellos de la producción mironiana.

El último apartado que quiero dejar abierto es el de la influencia del arte prehistórico en la obra escultórica de Miró. He significado anteriormente como ciertos esquematismos son empleados profusamente en su obra gráfica y no quiero dejar pasar por alto las conexiones que pudiera haber en su trabajo como escultor. Simplemente

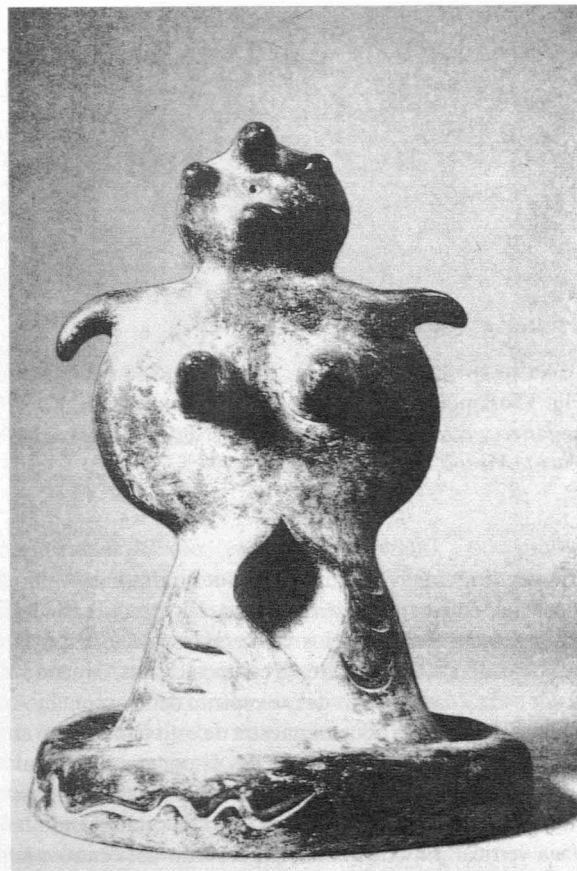


Fig. 19. Joan Miró. "Femme". 1949. Fundación Joan Miró, Barcelona.

hacer alusión a un tema frecuente en las esculturas de Miró; la representación tridimensional de la mujer. Estas mujeres son presentadas como esculturas exentas, claramente individualizadas, que descansan sobre un basamento a modo de ídolos prehistóricos. En ellas tienen un marcado interés los atributos sexuales femeninos, perfectamente reconocibles en obras como *Femme* [19]. Miró habla a Raillard sobre esta cuestión argumentando que, para él, el sexo femenino en algunos casos, representa la fecundidad²⁷. Esto tiene mucho que ver con las *venus paleolíticas* y con las *diosas neolíticas de la fecundidad*. En ambos casos los símbolos sexuales están profusamente marcados y se mantiene la opinión generalizada de que representarían esa misma idea. Además Miró va a añadir un elemento simbólico para acentuar este significado; graba una línea ondulada en el basamento representando el agua, como símbolo inequívoco de esa fertilidad aludida.

Quiero incidir en el hecho de que todas estas conexiones de Miró con el arte prehistórico peninsular no pasarán

desapercibidas para un grupo de artistas y teóricos españoles que van a desarrollar sus creaciones a partir de la consecución de la Guerra Civil, y que tendrán en Miró un padre casi espiritual. Miró es, sin duda, la referencia para estos artistas de vanguardia y sus postulados sobre el arte prehistórico calarán tan hondo en esas generaciones que durante algunos años se van a convertir en una especie de moda estética en torno a la cual girará la obra de muchos de ellos. De este modo, y siempre con el reconocimiento

hacia Miró, surgen en España grupos artísticos y de opinión como *La escuela de Altamira*; o los creadores se agrupan bajo denominaciones tan sugerentes como *Los Arqueros Del Arte Contemporáneo (LADAC)*, *El Parpalló o Cogull*, resucitando y reinventando la estética prehistórica ibérica y dando fe de que las tendencias artísticas de Miró vinculadas a ella suponían una fuente de posibilidades creativas en el nuevo panorama de las vanguardias artísticas en nuestro país.

NOTAS

- ¹ Los estudios sobre la utilización de las referencias primitivas en los siglos XIX y XX son recogidas en dos obras de significativa importancia: Rubin, W. (ed.): *«Primitivism» in 20th Century Art*. Moma, Nueva York, 1984; Goldwater, R.: *Primitivism in Modern Art*. Harvard University Press, Cambridge, 1966.
- ² COMBALÍA, V., *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos*. Destino, Barcelona, 1990. La investigadora recoge dos artículos de M. Leiris; Leiris, M.: *Joan Miró*, en «Little Review», Nueva York, primavera-verano, 1926; y *Joan Miró* en «Documents», 1 año, n.º 5, 1929.
- ³ GREEN, C., *Joan Miró: el último y el primer pintor*, en Malet, R. M. (y otros): *Joan Miró, 1893-1993*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 1993, pp. 49-82.
- ⁴ LEIRIS, M., *Joan Miró*, en «Documents», 1 año, n.º 5, 1929, pp. 263-269.
- ⁵ EINSTEIN, C., *Joan Miró (Papiers collés à la galerie Pierre)*, en «Documents», 2.º año, n.º 4, 1930, pp. 263-269.
- ⁶ BATAILLE, G., *Joan Miró: Peintures récentes*, en «Documents», 2.º año, n.º 7, 1930, p. 399.
- ⁷ BATAILLE, G., *L'Art Primitif*, en «Documents», 2.º año, n.º 7, 1930, pp. 389-397.
- ⁸ Véase LUQUET, G. H., *L'Art Primitif*, París, 1930.
- ⁹ CHARBONIER, *Le monologue du peintre*. René Juillard, París, 1959, p. 121. La entrevista es del 19 enero de 1951, pero no es publicada hasta 1959.
- ¹⁰ CIRICI, A., *Miró y la imaginación*. Omega, Barcelona 1949.
- ¹¹ CIRICI, A., *ob. cit.*, p. 27.
- ¹² CIRICI, A., *ob. cit.*, p. 30.
- ¹³ CIRICI, A., *ob. cit.*, p. 31.
- ¹⁴ RAILLARD, G.: *Conversaciones con Miró*. Granica, Barcelona, 1978, p. 25.
- ¹⁵ MIRÓ, J. y TAILLANDIER, I., *Je travaille comme un jardinier. XXe Siècle*, París, 1963.
- ¹⁶ MIRÓ, 1940, F.J.M. 1906b-1918b (cuaderno F.J.M. 1889-1919).
- ¹⁷ Una de las teorías con más peso dentro de las investigaciones sobre el arte esquemático es la que se refiere a que este tipo de representaciones reproducen un incipiente modo de escritura ideográfica, a partir del estudio de la repetición de signos en los diferentes paneles; como una manera de escritura pictográfica de claro valor simbólico. Del mismo modo Miró va a hablar de la importancia de lo que él llama grafismos. Así, por ejemplo, en la página 87 del citado libro de Raillard alude a ello significando: «Un ideograma más que una idea».
- ¹⁸ MIRÓ, 1940, F.J.M. 1775a-1774-1840b-1841, (cuaderno F.J.M. 1774-1841).
- ¹⁹ PERICOT, L., *Historia de España. Épocas primitiva y romana*. Vol. I, Gallach, Barcelona, 1934.
- ²⁰ ACOSTA, P., *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca, 1968.
- ²¹ SIRET, por ejemplo, partiendo del triángulo grabado en el ídolo de Almizaraque (Herrerías, Almería), intenta explicar toda su teoría de significado y derivaciones de estos signos; dicho triángulo aparece lleno de puntos, y por su posición dentro de la figura, no puede representar otra cosa que el sexo femenino. Admite también que dicho esquema con el vértice hacia arriba (los casos son mucho menos numerosos) represente la virilidad. A partir de esto llega a la conclusión de que los motivos bitriangulares representarían la unión de los dos sexos, y su significado sería entonces el del acto sexual cuyo fin último sería la fecundidad. Siret, L.: *Religions néolithiques de l'Ibérie*. París, 1808, pp. 30-34.
- ²² MIRÓ, 1941, F.J.M. 1357-1369, (cuaderno F.J.M. 1323-1411).
- ²³ RAILLARD, *ob. cit.*, pág. 148. Miró también se refiere, en la página 52 de este mismo libro, al significado poético de estas marcas de sus manos como «huellas en la oscuridad».
- ²⁴ ALMAGRO BASCH, M., *Arte prehistórico*, en «Ars Hispaniae», vol I. Madrid, 1947.
- ²⁵ MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico (tomo I)*. Barcelona, 1931.
- ²⁶ PUJOÁN, J., *El Arte Prehistórico Europeo*, en «Summa Artis», vol IV. Madrid, 1934.
- ²⁷ Véase RAILLARD, *ob. cit.*, pág. 171.

Acerca de unas lágrimas (Otra historia con Guernica)¹

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Dos de las mujeres pintadas en Guernica poseen ojos con forma de lágrima. Esta prodigiosa metonimia visual es la parte más conocida de una serie de dibujos, óleos y grabados, en los que Picasso desplegó diversas metáforas para representar los efectos físicos del dolor más extremado. En algunos ejemplos posteriores a la inauguración del Pabellón de la República Española, fechados el 12 y el 13 de octubre de 1937, Picasso elaboró unas lágrimas semisólidas y pesadas que caen de los rostros femeninos, en cascadas descendentes: se inspiró en la Fuente de Mercurio de A. Calder, colocada en el mismo Pabellón, justo en frente de Guernica. Estos trabajos de Picasso son situados en este artículo en la tradición artística de la "representación de las pasiones". Se hace también un somero recorrido por el tema de las lágrimas en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

There are two ladies in Guernica whose eyes were painted with the shape of tears. This outstanding visual metonymy is only part of a series of drawings, engravings and paintings, made by Picasso to depict the extreme pain. In some instances from the 12th and 13th October 1937, after the opening of the Spanish Pavilion in the International Exhibition of Paris, the tears fall heavily (almost solid) from the feminine faces in various steps. Picasso took the idea from the Fountain of mercury made by A. Calder and placed in the same pavilion just in front of Guernica. All these works of Picasso are placed in the artistic tradition of the "representation of passions". There is also here a study of the tears in western art after the Second World War.

Una lágrima cae de un gran ojo, en el centro de un mapa esquemático del País Vasco, mientras campa arriba el triángulo de la divinidad [1]. Estamos hablando de la viñeta de Máximo, publicada en *El País* el 22 de marzo de 2001, alusión evidente a los crímenes terroristas de ETA, de triste actualidad durante aquellos días. Un detalle significativo: el ojo que llora está en la tierra, es humano, a diferencia del de Dios que se configura con dos simples curvas contrapuestas, denotando una mayestática impasibilidad.

Con Euskadi se relaciona también lo que quiero ahora examinar con algún detenimiento. Es una fotografía de Robert Capa, tomada probablemente en los primeros días de junio de 1937 [2]. Picasso, en mangas de camisa, posa delante de un fragmento de su *Guernica* recién acabado; muestra así la verdadera escala de sus personajes, la monumentalidad del cuadro. Pero a mí me interesa más tomar nota de una interesante diferencia entre dos tipos de mirada: la del artista, dirigida al espectador, segura e inquisitiva, representa al ojo "objetivo" que observa la tra-

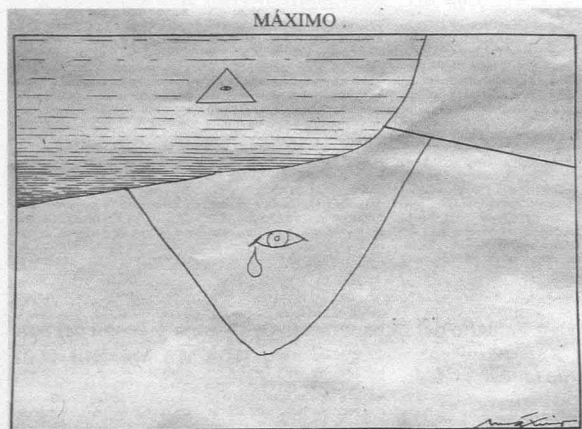


Fig. 1. Viñeta de Máximo en "El País" (22 de marzo de 2001).

gedia y da cuenta de ella con fría imparcialidad; y la de esa mujer del cuadro, con los brazos en alto, que parece correr espantada, envuelta en llamas, y cuyos ojos (¡y hasta los huecos de la nariz!) han adoptado la forma de dos gigantescas lágrimas. El efecto se ha transferido al órgano que lo produce. Se trata de una prodigiosa metonimia visual, una manera eficacísima y genial de representar el dolor humano, la impotencia y la desesperación. Picasso hizo también lo mismo con la mujer que sostiene en brazos a su hijo muerto, a la izquierda de la composición [3], pero no adoptó este artificio con los otros personajes del mismo cuadro, humanos o animales, cuyos ojos tienen apariencias más convencionales. Es como si todo ese friso en blanco y negro que alberga ahora el Museo Reina Sofía de Madrid estuviera encerrado entre dos paréntesis de lágrimas. Otra manera de leer el cuadro nos permitiría reconocer en lo alto al ojo-bombilla divino, construido con dos óvalos contrapuestos (como el del triángulo en el chiste mudo de Máximo), resplandeciente con sus rayos-pestañas, a modo de vértice de un triángulo imaginario cuyos ángulos de base podrían ser los ojos-lágrimas en las mujeres de los extremos.

Hablemos más de las lágrimas. Creo que debemos estudiarlas como un asunto iconográfico independiente que no sólo es importante para la comprensión cabal de *Guernica* sino para otros relatos artísticos capitales del mundo occidental. Es éste un capítulo muy denso en la compleja historia de la "expresión de las pasiones", pero no vamos a abordarlo de frente sino solamente de modo tangencial, tirando del hilo que nos proporcionan los ojos-lágrimas concebidos por Picasso. ¿Cómo llegó a ello el artista malagueño? ¿Cuáles fueron sus precedentes? ¿Qué consecuencias tuvo el asunto en su obra posterior y en la de otros artistas de la segunda mitad del siglo XX?

Hay numerosos testimonios que muestran la preocupa-



Fig. 2. Robert Capa: retrato de Picasso ante *Guernica* recién acabado (1937).

ción del mundo grecorromano por la representación de los afectos. Recordemos, por poner un solo ejemplo, la expresión intensamente dolorida del Laocoonte². Pero no encontramos lágrimas, como tales, en el arte occidental, hasta principios del siglo XV³, en Flandes y en Italia. Van Eyck y los seguidores de su línea realista y minuciosa las representaron fluyendo de los ojos de sus vírgenes dolorosas y de otros seres sufrientes. Cabe suponer que hubo al menos dos motivaciones dispares pero coincidentes para el éxito popular de estos temas: la importancia creciente de una concepción religiosa basada en el "sentimiento", y la técnica pictórica del óleo que se prestaba muy bien, con sus veladuras, a la representación de cosas "con transparencias". Las lágrimas proporcionaban una magnífica oportunidad para que el pintor exhibiera su virtuosismo creando seres intensamente conmovedores, capaces de suscitar en los espectadores, por su proximidad, poderosos mecanismos de identificación.

Está claro que el asunto se hizo con el tiempo mucho más complejo, incrementándose el número de temas relacionados (llanto por Cristo muerto, el arrepentimiento de

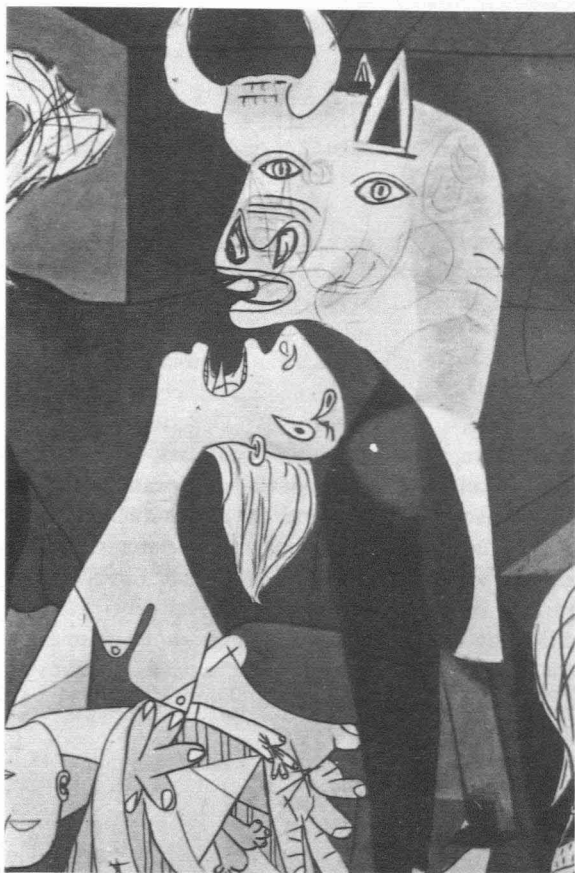


Fig. 3. Madre con el niño muerto (detalle de *Guernica*).

San Pedro, la Magdalena, etc.). Picasso, como cualquier otro artista de su generación, heredó estas tradiciones iconográficas, y debió ponderar cuidadosamente algunos de sus mejores ejemplos en el Museo del Prado, durante sus juveniles estancias madrileñas. El clima expresionista del “fin de siglo” contribuyó a que se sintiera atraído por los argumentos intensamente sentimentales⁴, y es significativo, en este sentido que, escribiendo a un amigo de la Llotja de Barcelona, le dijera que “Tiziano tiene una dolorosa muy buena”⁵. Hablaba, sin duda, de *La Dolorosa de las manos abiertas* o de *La Dolorosa de las manos cerradas* (o tal vez se refiriese a los dos cuadros en una rememoración conjunta), aunque no resulta fácil explicar por qué mencionó esta pequeña pintura del maestro veneciano y no otra cualquiera entre las abundantes obras mayores del mismo pintor que conserva el Prado. Esa Virgen de Tiziano, anegada en lágrimas, con la expresión recogida, aislada sobre un fondo neutro, debió quedar muy grabada en la mente de Picasso, quien llegaría a reinterpretarla luego de muchos modos diferentes en las cabezas de “mujer llorando” que examinaremos más adelante.

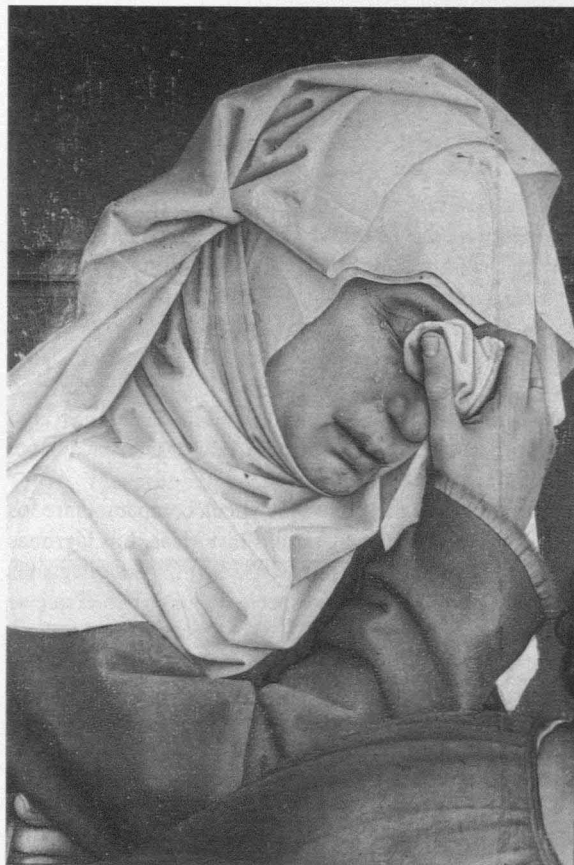


Fig. 4. Van der Weyden: detalle del “Descendimiento” (Museo del Prado).

Otra fuente probable está en la pintura flamenca. Las figuras femeninas del *Descendimiento* de Roger van der Weyden, con su intenso patetismo y los angulosos pliegues góticos de sus paños, parecen también sintetizarse luego en las llorosas picassianas. La mujer de la parte superior izquierda seca su llanto con su propia toca blanca, a modo de pañuelo [4]; un alfiler prendido, sobre la frente, sujeta quizá esta prenda: no me extrañaría que la observación de este encantador detalle, un tanto surrealista, hubiera disparado en Picasso el juego de asociaciones metafóricas que permitieron la aparición ulterior de las “agujas-lágrimas”. En esta misma línea hay otros buenos cuadros en el Prado: una *Crucifixión* y una *Piedad* (ambas de Van der Weyden), o el mismo tema interpretado por Fernando Gallego, etc. Lágrimas memorables, dentro de la pintura del renacimiento italiano, se encuentran en *Cristo muerto sostenido por un ángel* de Antonello de Messina, y en la *Caída en el camino del calvario* de Rafael.

Parece raro que los grandes de la pintura española hayan sido tan reticentes a la representación de las lágrimas. El caso de El Greco es más bien excepcional, con sus

abundantes ojos acuosos (pienso en *El expolio* o en las varias versiones de *La Magdalena* o de *El arrepentimiento de San Pedro*). Pero no existen en el Museo del Prado cuadros de Velázquez o de Goya con semejantes fluidos corporales. Las víctimas de los *Fusilamientos del dos de mayo* exhiben con sus gestos y con su expresión facial una inmensa rabia y una terrible desesperación, pero sus ojos están secos. Y tampoco lagrimea la mujer de ese extraordinario aguafuerte de *Los caprichos* titulado *El amor y la muerte*, un interesante precedente compositivo para el grupo de la mujer con el niño muerto del *Guernica*. Lo característico de la “escuela española” no parece haber sido, pues, representar la tragedia de un modo enfático sino aludir a ella con una cierta sobriedad, y esto es algo que conviene tener presente para valorar adecuadamente la contribución de Picasso.

Tampoco hay nada que se le pueda comparar entre los otros artistas de las vanguardias históricas. Las lágrimas fotografiadas por Man Ray (1932-34) [5] son elegantes ejercicios estilísticos, una especie de juego con el que se alude a la naturaleza artificial de la tristeza o de la amargura: el llanto cristalino de un maniquí, que nos seduce sin conmovernos de verdad.

Volvamos ahora a *Guernica*. Sabemos bien que los primeros esbozos para el lienzo mural del pabellón español en la Exposición Internacional de 1937, se relacionaban con el tema, tan picassiano, del pintor y la modelo, y que fue el bombardeo de la población vasca de Guernica por parte de la aviación alemana lo que proporcionó a Picasso el tema definitivo para su obra⁶. Aquel luctuoso acontecimiento tuvo lugar el 26 de abril, y fue comentado inmediatamente con amplitud por la prensa de todo el mundo. El primero de mayo, día del trabajo, se celebró en París una gigantesca manifestación de protesta contra la barbarie fascista y ese mismo día Picasso realizó ya los primeros bocetos para su cuadro con el tema trágico que todos conocemos. Hay mucho sufrimiento en los personajes de esos y de otros trabajos preliminares, pero no exactamente lágrimas: ni siquiera las mujeres con niños muertos en una escalera, en los dibujos del 9 y del 10 de mayo, muestran los signos externos del llanto. Todo nos lleva a pensar que las primeras lágrimas metonímicas fueron pintadas directamente sobre *Guernica*, en la mujer con el niño muerto, a la izquierda, tal como se ve en la fotografía que Dora Maar hizo del “estado I” el 11 de mayo, al día siguiente de que Picasso empezara su gran cuadro. Los ojos de la mujer de la derecha eran entonces más convencionales, y se transformaron en ojos-lágrimas más tarde, en el “estado IV”, como una consecuencia, tal vez, de las intensas exploraciones sobre la expresión del dolor llevadas a cabo por el artista en numerosos bocetos y cuadros complementarios.

Dos hallazgos importantes se produjeron el 20 de mayo. Una cabeza de toro dibujada ese día tiene los ojos

literalmente llameantes. Se diría que “echan chispas” expresando, en el contexto de *Guernica*, la furiosa indignación por el bombardeo. Al lado de esta cabeza hay numerosos estudios de ojos aislados: variaciones sobre el motivo de la llama, ojos-pajarita, y ojos con rayitas radiales a modo de espinas. No es extraño que ese mismo día dibujara también una cabeza femenina con la boca abierta y la lengua puntiaguda elevada hacia lo alto, cuyos ojos son deudores de los estudios que acabamos de comentar [6]. Tienen forma de lágrima y están enlazados entre sí por dos rayas curvas, un motivo gráfico que Picasso transformará pronto, como vamos a ver, en hirientes agujas. Así que mientras los ojos del hombre-toro “echan fuego”, los de la mujer son “todo lágrimas”. Observemos, además, que las arrugas de la frente, con dos letras “A” entrelazadas, forman una “M”, como si aludiera de esta manera a la inicial macabra de la muerte. De ambos dibujos parece arrancar un torrente impresionante de metáforas encabalgadas. Picasso elaboró en los días siguientes otras muchas variaciones del ser humano llorando, introduciendo modificaciones iconográficas que sugieren deslizamientos conceptuales tendentes a llevar al máximo la expresión del sentimiento. Representan, como ya hemos dicho en otro lugar, el “paroxismo del dolor”.

Un grupo de ellas muestra un tránsito delirante, por superposición de imágenes, desde el ojo-lágrima hasta lo que llamaremos el ojo-rábano. Ya estaba eso configurado de alguna manera en el dibujo de la madre con el niño muerto y una mancha azul que realizó el 28 de mayo: las retinas de sus ojos-lágrimas son puntos negros colocados en los vértices redondeados, y de ellos emergen unas rayas en abanico, en probable alusión múltiple a las hojas del rábano, a las pestañas, y a las arrugas oculares durante el llanto (las llamadas “patas de gallo”). Este elemento se convertirá muy pronto en otra cosa completamente diferente, como veremos luego. Pero los mejores ejemplos de esta invención están en las cuatro cabezas aisladas que Picasso dibujó el 31 de mayo y el 3 de junio: las pupilas pueden multiplicar los círculos concéntricos, como dianas, o como las arrugas de la superficie cónica de los ojos-rábanos (o los ojos-zanahorias); las rayas de las pestañas se multiplican, y aparecen también las “agujas” de las que hablaremos ahora, dobladas en meandros intrincados en alguna ocasión para sugerir el curso errático de las lágrimas sobre el paisaje torturado del rostro [7].

Creo que fueron estas pestañas alargadas lo que sugirió a Picasso su conversión en agujas clavadas en el extremo de los ojos: el dolor que causaría ese instrumento típicamente “femenino”, al ser usado con tanta agresividad, debió sugerirle su conversión en lágrimas. Es otra metonimia visual, mucho más audaz que las comentadas hasta ahora. La idea parece estar clara ya en las dos cabezas del 24 de mayo con ojos-lágrimas en cuyo interior hay ecos de las llamas de la cabeza de toro dibujado cuatro días



Fig. 5. Man Ray: fotografía publicada en "The Age of Light" (1934).



Fig. 6. Picasso: cabeza de mujer (20 de mayo de 1937).

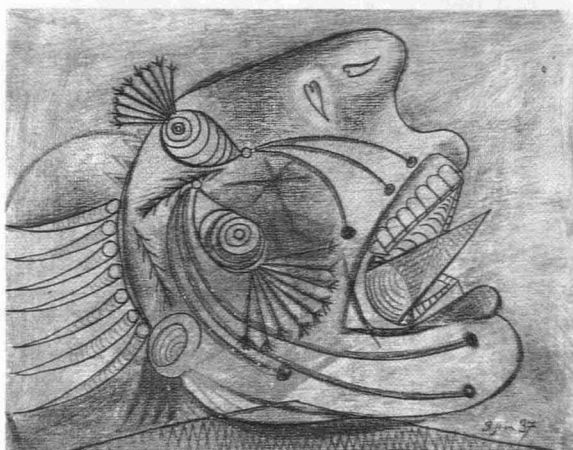


Fig. 7. Picasso: cabeza de mujer (3 de junio de 1937).



Fig. 8. Picasso: viñeta número 6 de la segunda plancha de "Sueño y mentira de Franco" (7 de junio de 1937).

antes. También se encuentran en la única figura masculina de toda esta serie (27 de mayo) y en una multitud más de mujeres, como la realizada el día 28 de ese mismo mes, con unos gigantescos ojos-lágrimas, casi amebiformes, de los que salen además numerosos ramitos de rayas en abanico.

Detengámonos en los dibujos realizados el mes de junio. *Guernica* fue terminado hacia el 4, y tres días después acabó Picasso la segunda plancha de *Sueño y mentira de Franco*, ejecutando entonces las viñetas 6, 7, 8 y 9 (y muy probablemente la segunda y la tercera también). Volvemos a ver ahí las lágrimas metonímicas, destacando las de la viñeta 6 porque las "agujas" aparecen dobladas, como si los hierros de los que están hechas hubieran sido retorcidos por la violencia brutal del bombardeo [8]. No me parece desdeñable esta transferencia de sentidos: el artista sugiere que hasta las mismas lágrimas (con su du-

reza metálica) han sido destruidas, con nuevas arrugas-heridas por donde discurren como torrenteras los arroyos líquidos que manan de los ojos. Otras mujeres llorando que ejecuta poco después son ya, claramente, retratos de Dora Maar. Predominan las lágrimas rectilíneas, con la cabeza de la aguja-lágrima, como siempre, en la parte inferior, aunque hay algunas curvadas, como se aprecia en los dos dibujos del 8 de junio. Más deslizamientos figurativos: en unos casos la mujer se enjuga sus lágrimas con un pañuelo cuyas arrugas, verticales y en abanico, pueden confundirse o identificarse con las agujas-lágrimas; en otras ocasiones las pupilas se dilatan desmesuradamente y los ojos-lágrimas se dividen en dos partes, como si fueran helados de cucurcho de cuya bola, derritiéndose, procedieran (también) los arroyos lacrimales. Un poema surrealista de Picasso, copiado muy significativamente por Dora Maar, pudo evocar este significado: "Destila de

la pandereta gota a gota la miel de la mejilla envuelta en llamas de la casa que ondea sobre la sábana negra que despliega el águila⁷. En otra narración dedicada a Dora, titulada *Adora*, escribió el artista: “1.º plato / traen las lágrimas en montones de arena y las hacen crujir entre los dientes por hombres y mujeres escogidos entre los más bellos”⁸.

El tema de la mujer que llora, en fin, alcanzó una gran entidad y llegó a ser para Picasso, durante algún tiempo, un género específico muy vinculado al ciclo de los retratos de Dora. Sabemos que la fotógrafa poseyó numerosos dibujos de esta clase hechos sobre las superficies más insólitas, como cajas de cerillas [9]. También copió algunos de los cuadros al óleo que Picasso le hizo, incluyendo el célebre retrato con sombrero rojo, conocido habitualmente como *Mujer llorando*⁹ (Tate Modern, Londres). Es difícil saber con exactitud por qué el artista malagueño eligió a esta mujer para encarnar la representación de la tragedia. Bataille, con quien Dora había mantenido una relación amorosa antes de conocer a Picasso, contó que ella era “dada a las tormentas, con truenos y relámpagos”¹⁰. Françoise Gilot recogió un testimonio parecido: “Dora era nerviosa por naturaleza, llena de ansiedad y atormentada ... Pablo me dijo muchas veces que Dora Maar era para él la mujer que llora”¹¹. Algo importante: Picasso afirmó que ella era la mujer con quien más se había reído, y sin embargo (o tal vez debido a ello) la retrató con frecuencia anegada en lágrimas. Dijo que “ello no se debía a sadismo, ni tampoco a ningún placer particular. Simplemente obedecía a una visión profunda que se me había impuesto. Una realidad profunda”¹².

¿Cómo debemos interpretar esta aparente contradicción? Cabe la posibilidad de que hubiera recogido de modo semiconsciente la tradicional oposición entre Demócrito y Heráclito, el filósofo que ríe y el que llora¹³. Ha habido abundantes versiones de este asunto en la historia de la pintura occidental, como los dos *pendants* de Rubens que Picasso debió admirar en el Museo del Prado durante su etapa madrileña. Sabemos cuánto le gustaban las contraposiciones y las con-fusiones entre el arte y la vida. No nos extrañaría mucho que Dora hubiera sido la mujer que ríe en la realidad (Demócrito) y la que llora en la representación (Heráclito). Aunque la verdad es que abundan los retratos impasibles de esta mujer, en cuadros de una hermosa serenidad, como los que está apilando en sus estudio el propio Picasso en una célebre foto de Brassai.

Quisiera detenerme un poco en el titulado *Dora Maar sentada* (1937), pues contiene algunos indicios de esa ambivalencia tan típicamente picassiana. Destaca su brillante colorido, de herencia *fauve*, en abierto contraste con el claroscuro nocturnal de *Guernica*. El rostro impasible y el gesto sugieren una “pose” serena, característica en la tradición del retrato fotográfico de estudio, pero las uñas sonafiladísimas, como clavos ensangrentados; las

de la mano derecha, levemente apoyadas en el rostro, se acercan peligrosamente al borde del ojo (cuya pupila es roja, por cierto); un manojo de varillas o agujas, con las cabezas hacia arriba, parece desplegarse hacia el pecho, arrancando en abanico desde su sexo. Se diría que están latentes todos los elementos con los que ha expresado en otros dibujos la tragedia. Es un mero descanso en la representación del drama. Este retrato (y la idea de clavar agujas-lágrimas en los ojos de la mujer que llora) pudo haberse inspirado en otro, éste sí fotográfico, hecho el año anterior por Man Ray, y donde la mano de uñas afiladas está bordeando (amenazando) el ojo derecho de Dora Maar [10].

Estamos hablando del ojo amenazado, del ojo herido, rasgado o penetrado, un asunto de gran importancia en el mundo surrealista, y que había tenido en la secuencia inicial de *Un perro andaluz* (1929) una de sus manifestaciones culminantes¹⁴. Dora Maar hizo hacia 1932-35 una muy interesante fotografía en la que varios ojos artificiales emergían de la tierra como cultivos inquietantes¹⁵. Para ella ejecutó más tarde Picasso algunos encantadores “ojos animados” sobre cajas de cerillas, además de otros dibujos como *Dora pro nobis* (1939). No es sólo este último un agudo comentario a la creciente religiosidad de la modelo sino otro juego con el tema (tan surrealista) de los ojos que, hipertrofiados, parecen transmutarse en bocas, sexos y muñones. ¿Inventó, pues, Picasso el asunto de las lágrimas y el del ojo herido para Dora Maar o fue ella misma quien lo sugirió con su inmersión personal en el universo surrealista? El artista español era muy consciente de la intensa implicación de su amante en el ideario de Breton, y llegó a culpar al irracionalismo de éste y sus seguidores de los problemas mentales que aquejaron luego a Dora¹⁶. Algunos de los poemas que escribió ella (además de sus fotografías) prueban esta militancia y sugieren una plena aceptación por su parte de la temática que nos ocupa. En uno de ellos se lee: “La pequeña, con las manos estrechando una corteza robada sueña con las fisuras de la noche lágrimas de sal y de excrementos de pájaro. Cuando un lecho de rosas manche sus cortinas rasgadas, arrastrando los pies batiendo las alas mezclando los suspiros furtivos de los torpes con los gritos sabios de los mudos regresará el estafador para ejecutar sus farsas diarias”¹⁷.

Excrementos de pájaro, en efecto, fluidos semisólidos, parecen contener ya las lágrimas de la mujer dibujada por Picasso el 6 de julio [11]. Una de ellas resbala por encima del globo ocular izquierdo, como si no procediera de él y le hubiera caído al rostro desde lo alto, mientras que otra parece “atar” al ojo derecho, impidiendo su total desprendimiento. Picasso está a punto de dar un gran salto conceptual, que no se producirá del todo, sin embargo, hasta el otoño de ese mismo año. El 26 de septiembre terminó el óleo *Madre con niño muerto*, y los días 12 y 13 de octubre, dos dibujos y un lienzo con el tema de la mujer llo-



Fig. 9. Dibujos de Picasso sobre cajas de cerillas, conservados por Dora Maar (1937).

rando. Son los últimos ya de esta larga serie, y también los culminantes en el logro de la máxima expresividad, como vamos a ver a continuación. El niño muerto del primero de esos trabajos tiene el pene en erección (un detalle significativo), pero ahora nos interesa más señalar que los ojos de la madre se han convertido en dos barquichuelas a la deriva, como si estuvieran a punto de zozobrar en un “mar de lágrimas”. Dos semanas después, esa especie de barquitas son (también) cazoletas que vierten sobre la mejilla protuberante una especie de líquido viscoso con una bolita en el extremo inferior [12]: las antiguas agujas metálicas se han trasmutado en “semisólidas”, en hilos o barras que caen formando cascadas sucesivas. Las metáforas del llanto son intensamente pavorosas: los ojos están seccionados por la mitad y por eso parecen (son) quillas de barcas anegadas en la tempestad del lagrimal; las pupilas se asimilan a tomates, boniatos, helados de cono; las lágrimas propiamente dichas, en fin, evocan al metal fundido al “rojo vivo”. ¿Cabe ir más allá?

Sí, Picasso demuestra que aún es posible extremar más el patetismo metafórico: esas lágrimas sin color, plateadas, resbalan compactas, con una siniestra pesadez; pare-

cen de plomo, como si evocaran, de alguna oscura manera, a los célebres versos de Federico García Lorca: “Tienen, por eso no lloran / de plomo las calaveras”¹⁸. Pero son, en realidad, de mercurio, que es el único metal líquido de la naturaleza, el más pesado, el más peligroso, y uno de los más ricos en implicaciones simbólicas a lo largo de la historia.

Para hacer aceptable esta hipótesis propongo tener en cuenta algunos datos históricos. *Guernica* fue colocado en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París el 11 de julio de 1937 y al día siguiente se produjo la inauguración. Estuvieron presentes numerosas personalidades de la política y de la cultura como el propio Picasso, además de Miró, Vicente Huidobro, Juan Larrea y Alexander Calder. Éste era el único artista extranjero que había participado en el Pabellón, y lo hizo sin cobrar nada, elaborando una sorprendente *Fuente de mercurio* que se hallaba en el patio principal, justo en frente del gran lienzo de Picasso [13]. Debió ser inevitable que los visitantes pusieran en relación a estas dos obras, aparentemente tan distintas, pues ambas se encontraban junto a la entrada, a la derecha, en estrecho diálogo visual, como si



Fig. 10. Man Ray: retrato de Dora Maar (1936).

fuesen las piezas complementarias de un programa iconográfico global. Conocemos bien la génesis y las características de la *Fuente de mercurio*¹⁹. Parece que Calder fue llamado por Josep Lluís Sert para que hiciera un diseño alternativo a una anodina fuente de mercurio de mármol blanco que ya se había utilizado en la Exposición Internacional de Sevilla de 1929. Se pretendía exhibir de un modo destacado este producto estelar de la minería española, y aunque se adujeron diferentes motivos técnicos para no aceptar la fuente preexistente²⁰, parece que todos eran conscientes de la necesidad de presentar algo que estuviera a la altura estética y moral del Pabellón, y muy especialmente del *Guernica* de Picasso. La República tenía importantes razones políticas y militares para sacar el máximo partido de este metal ya que Almadén había sido el objetivo de una importante ofensiva del ejército franquista durante el mes de marzo de 1937. El fracaso de aquel ataque adquirió un importante valor simbólico. Debe añadirse el orgullo gubernamental porque la producción de mercurio, que era de 20.000 toneladas en 1930, había ascendido ya a 26.000 en vísperas de la guerra civil²¹.

Parece, pues, que el mercurio de Almadén fue visto durante un tiempo como el símbolo mismo de la España antifascista, de su inagotable riqueza, y de su peligrosa (para el enemigo) capacidad de resistencia. Y no debemos extrañarnos de que un extranjero como Calder elaborase un artificio monumental para (de)mostrarlo, pues ¿no estuvieron acaso comprometidos en las Brigadas Internacionales muchos norteamericanos como él? El artista voluntario ("brigadista") junto a Picasso, el héroe local. Puede sostenerse que las obras de ambos hablaban básicamente de lo mismo: del sufrimiento del pueblo español, de su resistencia, de su íntima vitalidad ancestral (mítica y mineral); *Guernica* y la *Fuente de mercurio* eran, igualmente, llamadas a una reacción encaminada a lograr la victoria



Fig. 11. Picasso: mujer llorando (6 de julio de 1937).

final. No parece probable que los responsables del pabellón ignoraran las peculiaridades físicas y las tradicionales asociaciones simbólicas de aquel metal. Se sabe que es muy venenoso. Entre sus múltiples aplicaciones hay algunas relacionadas con el utillaje militar (de ahí el redobladísimo interés de los fascistas por tomar las minas de Almadén), además de la muy conocida en la fabricación de termómetros. Retengamos esta asociación con la temperatura. Es también el más pesado de los metales, lo cual ya había fascinado a los alquimistas y a los autores de emblemas morales de distinto tipo, desde los siglos XVI al XIX. Jacob Cats presentaba en 1627 el dibujo de un tonel lleno de mercurio con la observación de que allí todos los metales flotan, excepto el oro que sí se hunde²². Sobre su naturaleza y cualidades se había explayado ya el gran clásico de la metalurgia renacentista Vannoccio Biringuccio que lo definía de la siguiente manera: "El mercurio es un cuerpo consistente en materiales líquidos y fluidos, casi como agua, de una blancura brillante; está compuesto por la Naturaleza de una sustancia viscosa y sutil, con una desbordante abundancia de humedad y frialdad, conjuntamente"²³. Discutió con amplitud la suposición de los alquimistas de que el mercurio era algo impuro que podía destilarse para obtener otros metales; habló de su carácter volátil, relacionándolo con las alas del dios Mercurio, y mencionó también, entre otras muchas cosas de interés,



Fig. 12. Picasso: *mujer llorando* (12-13 de octubre de 1937).

su condición venenosa. “Tiene la propiedad—advertía—de contraer los nervios de los trabajadores que lo extraen de su mineral si éstos no son muy cuidadosos, y paraliza y debilita los miembros de quienes lo manipulan continuamente”²⁴.

Esta sustancia terrible y fascinante fue mezclada por Calder con un poco de agua, para aumentar su fluidez y permitir un mejor funcionamiento de la *Fuente*. La obra (que fue regalada luego por el artista a la Fundación Miró de Barcelona, donde se exhibe de modo permanente) es muy conocida y no creemos necesario describirla aquí de un modo pormenorizado²⁵. Sí recordaremos que el metal líquido manaba de un tubo y caía formando tres cascadas con los remansos de otras tantas cazoletas o bandejas de sugerentes formas orgánicas; el chorro del último tramo vertía sobre el extremo plano de una larga varilla de cuyo extremo colgaba un letrero de alambre con la palabra *Almadén*, imprimiéndole un intenso movimiento. El mercurio lo agitaba, como se hace con una bandera victoriosa. Así que, mientras *Guernica* hablaba de la barbarie fascista (aunque el toro enfurecido hacía previsible una terrible reacción), *Almadén* (pues éste sería en realidad el verdadero título de esta fuente) proclamaría el triunfo de la causa republicana. Eran los dos polos de un mensaje solidario. Ese conjunto sugería, además, que el conflicto civil español desbordaba el marco nacional afectando al destino de toda la humanidad.

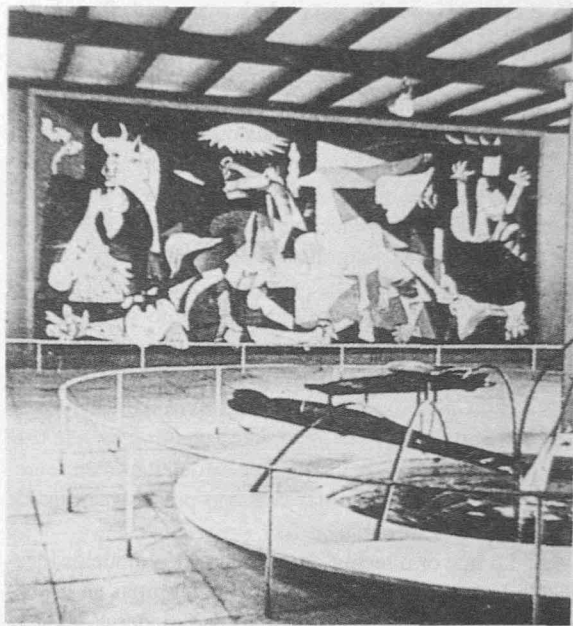


Fig. 13. La “Fuente de mercurio (‘Almadén’)”, de Alexander Calder, delante de *Guernica* en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937).

Algo así debió percibir Picasso cuando vio a su mural confrontado con el artificio de Calder. La imagen del pesado y peligroso metal líquido, cayendo en chorros escalonados de un plato a otro, quedó grabada en su conciencia. Creemos, insisto, que le inspiró la conversión de las lágrimas de sus mujeres llorando en esas cascadas semi-sólidas que encontramos en las obras, ya comentadas, del 12 y 13 de octubre. Algo había en todo ello de alquímica transmutación simbólica. La metonimia se hacía metáfora: las lágrimas-ojos de las mujeres de *Guernica* se exasperaban en *Almadén* y se convertían en fuente de riqueza para el pueblo español y en veneno mortal para los fascistas. El sufrimiento más intenso anunciaba la victoria final.

Todo lo que hemos examinado muestra un caso extremo y único en la historia artística de las lágrimas. Picasso reinterpretó de un modo tan vigorosa todos sus precedentes que es imposible negarle la más intensa “originalidad” (en el sentido de regreso al origen de los problemas, sin las adherencias prestadas por la tradición). Para tener una adecuada percepción de su aportación y para valorar lo que han hecho otros, después de él, conviene volver un poco atrás. Antes hemos mencionado que algunos artistas (como el muy “expresivo” Goya) no habían prestado atención a las lágrimas. En realidad esta actitud es más frecuente de lo que creímos en una primera aproximación al tema, y no se circunscribe a una única escuela o período de la historia del arte. Tres factores habrían estimula-

do, en nuestra opinión, esta relativa “sequedad” en la representación artística del llanto:

1. La técnica. El fresco no se presta a la representación de cosas diminutas y transparentes como son las lágrimas, y por eso (y por algunas otras causas) no se encuentran en Giotto, Masaccio o Miguel Ángel. Tampoco parece adecuarse mucho al tema la pintura al óleo sobre lienzo de tradición veneciana, con pincelada valiente, y de ahí la escasez de lágrimas propiamente dichas en Tiziano, Veronés, Tintoretto, o en los grandes de la pintura española. Sí se presta en cambio, como ya lo hemos dicho, la témpera o el óleo sobre tabla, con aplicación de sutiles veladuras, empleando pequeños pinceles, y con una actitud de miniaturista: los primitivos flamencos, alemanes e italianos (y sus seguidores en otros países) fueron, en realidad, los primeros que se deleitaron en representar las acuosas lágrimas cayendo por las mejillas de sus personajes sufrientes.

2. La mayor o menor proximidad a los modelos ideales de la estatuaría clásica. No había lágrimas en las copias marmóreas que llegaron a la edad moderna desde la antigüedad grecorromana, y los artistas que trataron de inspirarse en ellas imitaron los rasgos faciales de la tristeza con la misma ausencia lagrimal que veían en sus modelos. De aquí derivaba una idea clasicista del decoro según la cual debía cultivarse cierta “mesura” sin extremar la representación de las pasiones, evitando las lágrimas propiamente dichas (a no ser que el tema las exigiera de modo ineludible), como si éstas fueran una obscenidad o una concesión imperdonable al fácil sentimentalismo.

3. El análisis sistemático o científico de los sentimientos. La fisiognómica²⁶, esa ciencia (o arte) tradicional que se ha venido ocupando de la manifestación externa (y de la representación visual) del carácter y de las pasiones, prestó atención a ciertos rasgos del rostro, pero no a un fluido o adherencia tan impermanente como las lágrimas.

Detengámonos un poco en este último punto. Las arrugas, manchas, lunares, o las contracciones de los músculos, han sido objeto de análisis sistemático, por diversas razones, desde la Grecia antigua hasta el siglo XIX. La medicina y las artes adivinatorias, conectadas con la astrología, han acompañado a las artes visuales en su deseo de inventariar las formas de los rostros, en función de la edad, el carácter, el supuesto destino individual, y el estado de ánimo. Pero el deseo de mostrar con rigor las pasiones, estableciendo precisas leyes morfológicas para cada una de ellas, no permitía la fijación de sus “consecuencias”. Ni sudor ni lágrimas hay, por ejemplo, en los dibujos de Le Brun que acompañan a la *Conference sur l'expression des passions* (1668)²⁷ [14]. Predominó la voluntad taxonómica, con un claro ánimo didáctico, algo que se repitió en las innumerables cartillas anatómicas, para uso de los artistas, que se hicieron en distintos lugares hasta bien entrado el siglo XIX.

Un vuelco radical se produjo con la aparición de la fotografía. En un primer momento no fue posible registrar, debido a la lentitud de las placas, movimientos del rostro muy fugaces. Pero en los años sesenta del siglo XIX (y con más claridad ya cuando se logró la instantánea, en la década siguiente) se pudo intentar dar un carácter “científico”, con el auxilio fotográfico, a todas las preocupaciones tradiciones de la fisiognómica. Dejaré de lado aquí la derivación criminológica, con los trabajos de personajes como Bertillon o Lombroso, y me detendré un poco en la obra de G. B. Duchenne *Mécanisme de la Physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable a la pratique des arts plastiques* (París 1862). La intención del autor está claramente expresada en el prefacio de su obra:

“El espíritu es la fuente de la expresión: Él activa los músculos que retratan nuestras emociones en el rostro con modelos característicos. Consecuentemente, las leyes que gobiernan la expresión del rostro humano pueden descubrirse mediante el estudio de la acción muscular ... Usando corrientes eléctricas he conseguido que los músculos faciales se contraigan para *hablar* el lenguaje de las emociones y sentimientos ... El estudio cuidadoso de la acción muscular aislada me ha mostrado la razón escondida detrás de las líneas, arrugas y pliegues del rostro en movimiento”²⁸.

Es éste, en consecuencia, un libro sin florituras literarias, muy austero, en el que se describen simplemente los diferentes movimientos del rostro cuando se le aplican estímulos eléctricos. Duchenne empleaba unas varillas o largas agujas metálicas, normalmente curvas, con sus extremos formando una especie de bolitas, y que llevaban las corrientes hasta los puntos concretos elegidos. Muy grande nos parece el candor de este “científico” al autorretratarse varias veces junto a su modelo-paciente preferido (un hombre que tenía parálisis facial, y a quien se le suponía por ello perfecto para tales experimentos) sin tomar conciencia del terror que inspiran en el espectador semejantes prácticas analíticas. Nos llama ahora la atención el que se creyera entonces posible producir artificialmente sentimientos tales como el arrobamiento religioso, la lascivia y otros muchos cuya caracterización depende de las proyecciones sobre el rostro visto de lo que se cree saber sobre él. Otros, más próximos a lo que ahora nos interesa, se acercan a la imagen visual tradicional que habían venido proporcionando los artistas visuales: el terror nos muestra al modelo con los ojos muy abiertos, al igual que la boca, las cejas levantadas y las arrugas de la frente muy pronunciadas; la mitad izquierda del rostro de una mujer representa el “llanto afectado”, al igual que otras fotografías del modelo masculino, en las que aparece “llorando abiertamente con lágrimas” [15]. Pero resulta curioso que en ningún caso veamos las lágrimas propiamente dichas. Se diría que el torrente líquido remontando

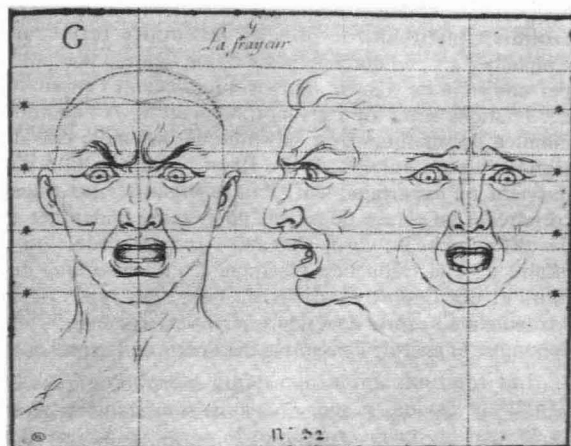


Fig. 14. Charles Le Brun: ilustración de la "Conférence sur l'expression des passions" (1668)

la mejilla, como sucede habitualmente en el llanto real [16], ha sido sustituido aquí por las agujas curvadas con las que se provocaba la descarga eléctrica.

No lo hizo a propósito, pero lo cierto es que Duchenne elaboró así metáforas visuales de las lágrimas que no son tan diferente de las que habría de crear Picasso, como ya lo hemos visto, más de ochenta años después: las varillas curvadas sobre las mejillas de esos rostros secos y doloridos *son* las lágrimas. Sólidas, de metal, hirientes, y con una bolita en un extremo. La causa se convierte en la consecuencia. ¿Vio el voraz artista malagueño alguna de estas fotografías y aprovechó con inteligencia las asociaciones metafóricas que estaban implícitas? ¿Podemos aceptar a Duchenne como una fuente probable de sus agujas-lágrimas?

Desde luego, es casi seguro que Picasso conoció esta obra, y muy probablemente también alguna edición de la que Charles Darwin dedicó a *La expresión de las emociones en los hombres y en los animales*. El positivismo evolucionista del célebre autor británico concordaba mucho con la mentalidad de nuestro artista, pero había algo en aquel libro que resultaba especialmente atractivo para quien comulgaba con la obsesión por lo "primigenio" de los surrealistas: la consideración de los sentimientos o emociones humanas como una especie de extensión (o evolución) de las emociones animales. El aspecto "bestial" de las figuras picassianas de 1937 muestra una clara tentativa de asimilar el dolor al de las fieras salvajes en estado de agonía enfurecida: los afilados colmillos de algunas de sus mujeres recuerdan a los de los perros, felinos o monos en situaciones similares. Darwin, a propósito del enfado, dice por ejemplo lo siguiente: "Algunos [animales], de nuevo, y principalmente los monos de larga cola, exhiben sus dientes y acompañan sus muecas maliciosas

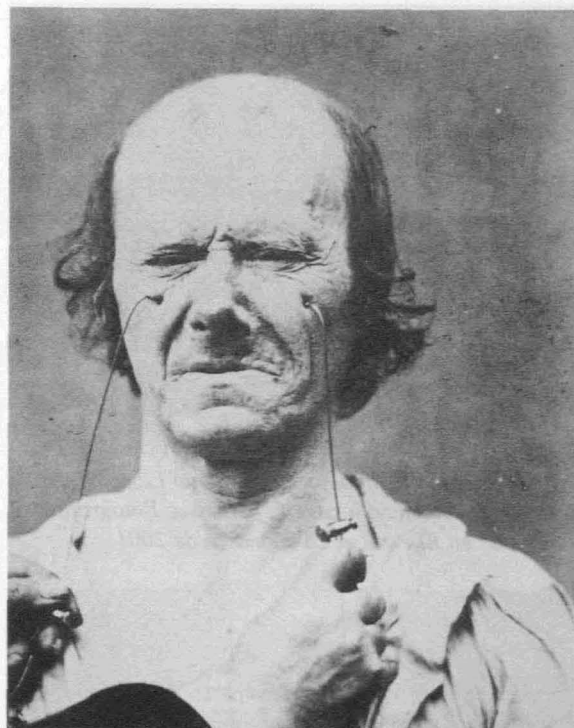


Fig. 15. Duchenne: estimulación eléctrica para obtener la expresión de un hombre "llorando abiertamente con lágrimas" (h. 1862).

con un grito abrupto, agudo y reiterado"²⁹. Pero también recuerda que el sollozo y el derramamiento de lágrimas se dan sólo en la especie humana³⁰. Las mujeres llorando de Picasso mostrarían, pues, un intenso dolor humano aumentado por la fuerza (por la furia) brutal de la animalidad ancestral. Se diría que las lágrimas humanizan la fiera de las bocas, o que éstas, con sus colmillos feroces, bestializan la humanidad del llanto.

No acaba con esto la historia artística de las lágrimas. Otros muchos artistas se han ocupado de ellas desde el final de la segunda guerra mundial hasta nuestros días. Todo parece indicar, en realidad, que este asunto ha adquirido una notable preeminencia a principios del siglo XXI³¹. Se diría que Salvador Dalí bromeaba con las implicaciones metafóricas de las lágrimas de Picasso (en su relación escondida con la fuente *Almadén* de Calder) cuando publicó el falso anuncio de *Dalírmal* (1947)³². Se trataba de una especie de pócima para provocar el derramamiento de algunas lágrimas, las cuales serían recogidas en una cucharilla antes de caer formando una diminuta cascada [17]. El juego fonético de la marca era obvio, con las palabras "larme" (lágrima en francés), "lagrimal" y "Dalí" fundidas en una sola. En el texto que acompaña al dibujo explicitaba así esta irónica propuesta: "Tres lá-

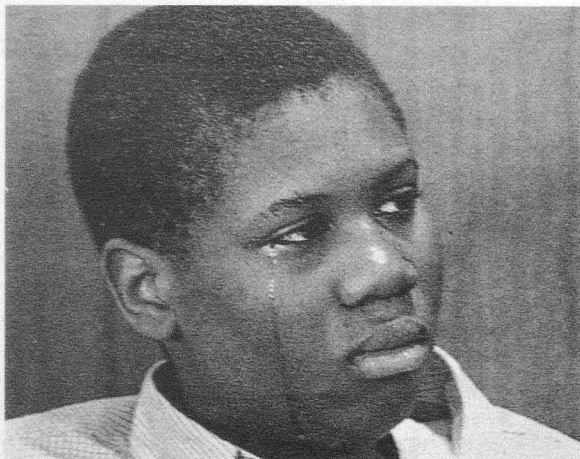


Fig. 16. Llanto del niño norteamericano Lionel Tate al conocer su sentencia a cadena perpetua. Fotografía publicada en *El País*, el 18 de marzo de 2001.

grimas lentas dos veces al día disiparán la hormiga solitaria de vuestra melancolía. Resentimiento de no ser recibido en el mundo; amargura de haber malgastado su juventud; decepción por sentirse cada vez más estúpido; prosaísmo de ser aficionado al arte abstracto. ¡Comprad a vuestro farmacéutico el tónico que Dalí ha creado para vosotros!"³³. Otra versión daliniana de la lágrima se encuentra en su joya *The Eye of the Time* (1949), donde vemos cómo una gota de diamantes cae del borde de un ojo elaborado con oro y piedras preciosas.

Con falsos anuncios como el de *Dalirmal* o con objetos cínicos, como sus joyas, Dalí se anticipaba a algunos aspectos del pop art. Frialdad un tanto aséptica y sentido del humor existen, desde luego, en una obra tan representativa de ese movimiento artístico como *Drowning Girl*, de Roy Lichtenstein (1963). Una chica, rodeada por unas olas impetuosas, dice con su pensamiento: "No me importa, prefiero ahogarme antes que pedir ayuda a Brad". No sabemos dónde está ella ni a qué historia pertenece esa viñeta descontextualizada. Pero sí vemos que de sus ojos cerrados manan unas lágrimas que se unirán pronto al torrente líquido que rodea al personaje. ¿Se está ahogando esa muchacha en realidad en el llanto de su propio desengaño amoroso? La técnica despersonalizada, su clara adscripción a los géneros menos sofisticados de la cultura de masas (el cómic femenino), dan a esta tragedia un tono menor, como si se ridiculizase o se rebajase de alguna manera el sentimiento doloroso que refleja la situación.

Esa ironía parece ausente en el tratamiento de las lágrimas que encontramos en los mejores ejemplos del tema elaborados ya en la última década del siglo XX. No pare-



Fig. 17. "Dalirmal", de Salvador Dalí. En "*Dalí News*", 25 de noviembre de 1947.

cía haber mucha broma, desde luego, en la instalación que Barbara Kruger hizo en la Mary Boone Gallery de Nueva York (enero de 1991), con grandes paneles fotográficos y sus característicos textos de apariencia publicitaria. A la derecha de una pared donde campaba el aserto "Toda violencia es la ilustración de un estereotipo patético", Kruger colocó la foto gigantesca de un niño tomando el biberón con la siguiente pregunta, inscrita con letras de molde sobre un inmenso letrero rojo: "¿Quién escribirá la historia de las lágrimas?"³⁴. También esto es una metonimia, aunque de carácter verbal, ya que la artista se refería, en esta ocasión, al daño que causan la violencia, el sexismo y la opresión: ¿Quién escribirá, en definitiva, la historia verdadera y completa del sufrimiento?

El tema de las lágrimas ha venido siendo central para Javier Velasco, que ha hecho interesantes moldes con látex de fragmentos del cuerpo humano, como si fuesen pieles arrancadas, combinándolos a veces con lágrimas de cristal. Esto es lo que se ve en *Cuerpo deshabitado I* (2001) [18]: de una especie de tubos horizontales transparentes cuelgan muchas lágrimas de vidrio, algunas de las cuales parecen haber caído ya sobre un espejo circular colocado en el suelo; en el centro, colgada a media altura, rodeada de lágrimas suspendidas, vemos la piel de goma (a mitad de camino, entre un traje y un desollado corporal) de un torso femenino. Los hipotéticos llantos de Velasco son elusivos y sofisticados. Hablan del dolor de un modo indirecto, más en la tradición de Man Ray que en la de Picasso. Las lágrimas que le interesan son, ante todo, elipsoides de hermosa transparencia, frágiles gotas que pueden perforar libros milagrosamente, o componer bosques encantados. El sufrimiento que sugieren estaría en-

carnado por maniqués ideales cuyos fluidos corporales serían sólo de cristal³⁵.

La circularidad asociada a las lágrimas, como el ciclo interminable del dolor, que regresa con pertinaz reiteración (algo que parecía sugerido ya en el espejo de *Cuerpo deshabitado I*), se encuentra en otros trabajos artísticos contemporáneos, como *Círculo de lágrimas*, de Efraim Almeida (2001): una serie de lágrimas talladas en madera, cayendo hacia abajo, se disponen sobre la pared formando un aro perfecto [19]. Algo similar, pero más metafórico, lo encontramos en *Plañidera* (2001) de Jordi Alcaraz, que es una pequeña pileta tallada en un bloque de mármol rectangular y llena con un líquido rojizo, no muy viscoso, como si fuera una mezcla de sangre y lágrimas. Ese líquido se mueve circularmente, accionado por un dispositivo invisible para el espectador. Son muchas las ideas asociadas a esta pieza: la de remover las lágrimas evocando las situaciones dolorosas que las han producido, recoger los fluidos corporales, agitar la sangre reciente después de la matanza, etc. Las plañideras son al llanto lo que las prostitutas al amor: mercenarias, en este caso de los efectos físicos del dolor. ¿Pueden ser las lágrimas también un producto comercial?

Y acabaré comentando una instalación de la artista malagueña Cristina Martín Lara, cuyas dos partes interconectadas llevan como título *Regaron sus lágrimas la tierra* y *Se podría con mis lágrimas lavar las sábanas de mi cama* (esta obra fue presentada en la XV Muestra del INJUVE en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el año 1999). Forma parte de una serie más amplia dedicada a los “sueños despiertos”, y que su autora define como “conjunto de fantasías que animan nuestras soledades y que por encima de la realidad nos hacen olvidar engañándonos dulcemente”³⁶. El sueño es para ella el “acto de representar en la fantasía de uno, mientras duerme, sucesos o imágenes. Trazar grandes máquinas con que entretener la vida”. Esas “máquinas”, en efecto, bien pueden ser instalaciones como la que ahora nos interesa: en un rincón de la habitación, escasamente iluminada, hay una acumulación de sal gorda, y debajo de esa capa traslúcida algunas luces brillan como tesoros escondidos [20]. El llanto evocado aquí es tan pavoroso que podría compararse al de los dibujos de su compatriota Picasso, sesenta años antes. Cristina Martín Lara recoge en un texto explicativo algunas frases alusivas a su trabajo: “Derramar lágrimas como puños” o “lloró un mar de lágrimas”. Todos sabemos que las secreciones oculares son saladas y que el océano es su mejor metáfora hiperbólica. Pero “regar la tierra” con tantas lágrimas es esterilizarla, ya que en medio de la sal sólo crece la amargura. Una especie de contrapunto a esto lo constituye la otra mitad de la instalación, compuesta por un saco de dormir y un foco que proyecta sobre la pared adyacente la diapositiva de un rostro visto desde abajo. La frase “se



Fig. 18. Javier Velasco: “*Cuerpo deshabitado I*” (detalle; 2001).

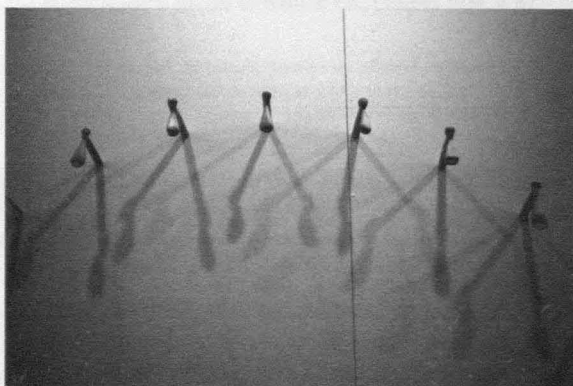


Fig. 19. Efraim Almeida: “*Círculo de lágrimas*” (2001).

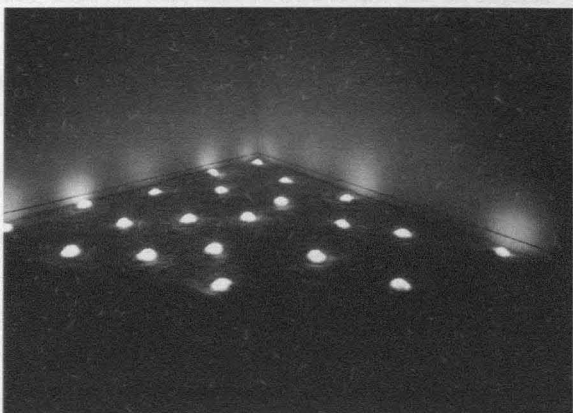


Fig. 20. Cristina Martín Lara: “*Regaron sus lágrimas la tierra*” (1999).

podría con mis lágrimas lavar las sábanas de mi cama” alude a una situación más humana, a la posible tactilidad del amor y a la tristeza del desengaño.

Pero no se debe tomar nada de esto en un sentido literalmente autobiográfico. Se trata de una obra de luz y sombra, algo impalpable, en definitiva, y que se presta bien para la evocación del universo ambiguo e impermanente de los sueños. Cristina Martín Lara alude a “la fragilidad del agua en sus estados”, y dice que “el espectador está ante algo que no es tangible, que no existe y así se le incita a continuar lo observado”. Las lágrimas, que se secan y se evaporan, dejando tal vez, sólo, un rastro sala-

do, y la corriente eléctrica, que puede interrumpirse en cualquier momento, son los componentes básicos de la obra. Algunos de sus elementos tienen una entidad física real, pero el llanto está ausente, es una mera alusión (una ilusión). Volvamos, pues, al origen de este texto: si en el *Guernica* de Picasso las lágrimas sustitúan a los ojos, en Cristina Martín Lara la sal sustituye a las lágrimas que la producen (y el saco de dormir a las que lo han lavado). De las lágrimas como metonimia del ojo, hasta la sal (y la ropa) como metonimia de las lágrimas. Pocas cosas han *fluído* tanto metafóricamente, en efecto, como este líquido corporal.

NOTAS

- ¹ Una versión reducida de este texto, con el título “Lágrimas de mercurio”, se publica en el libro que recoge las conferencias pronunciadas en el ciclo “Historias inmortales”, organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado durante el curso 2000-2001.
- ² Un resumen de las especulaciones fisiognómicas a lo largo de la historia, incluyendo el mundo antiguo, puede verse en la obra de Julio CARO BAROJA, *Historia de la fisiognómica*. Ediciones Istmo, Madrid 1988. Para el desarrollo de este asunto en las edades moderna y contemporánea pueden verse los libros de Jean-Jacques COURTINE y Claudine HAROCHE (*Histoire du visage. XVI^e-début XIX^e siècle*. Éditions Rivages, París 1988) y de Flavio CAROLLI (*Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Leonardo Arte, Milán 1998).
- ³ Algunas indicaciones sobre el asunto en Tom LUTZ, *Crying. The Natural & Cultural History of Tears*. W. W. Norton & Company, Londres 1999.
- ⁴ El “sentimiento trágico” noventaiochista de ese Picasso madrileño ha sido bien estudiado por Javier HERRERA, *Picasso, Madrid y el 98: la revista “Arte Joven”*. Ed. Cátedra, Madrid 1997.
- ⁵ Cfr. María Teresa OCAÑA, “La violación de Las Meninas”. En el catálogo *Picasso, las grandes series*, MNCARS, Madrid 2001, p. 139.
- ⁶ La historia de *Guernica* ha sido contada muchas veces en numerosas ocasiones. Una excelente ordenación de los datos conocidos, con bibliografía y abundantes reproducciones, se encuentra en Josefina ALIX, *Guernica. Historia de un cuadro*. En *Poesía*, num. 39-40, Ministerio de Cultura, Madrid 1993. Nuestro propio punto de vista en J. A. RAMÍREZ, *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Electa, Madrid 1999. Véase también Francisco CALVO SERRALLER, *El Guernica de Picasso*. TF editores, Madrid 1999.
- ⁷ Recogido por Mary Ann CAWS, *Dora Maar, con y sin Picasso. Una biografía*. Ediciones Destino, Barcelona 2000, p. 150. El poema está fechado, al parecer, el 28 de diciembre de 1939.
- ⁸ *Ibidem*, p. 160. Este texto es del 2 de febrero de 1941.
- ⁹ Véase Mary Ann CAWS, *Dora Maar*. op. cit. La primera investigación de entidad sobre esta artista la llevó a cabo Victoria COMBALÍA, comisaria de la única exposición retrospectiva que se le ha dedicado hasta la fecha. Véase el catálogo *Dora Maar fotógrafa*. Bancaja Obra Social, Valencia 1995.
- ¹⁰ Citado por CAWS, op. cit., p. 144.
- ¹¹ Françoise GILOT y Carlton LAKE, *Life with Picasso*. [1964]. Anchor Books-Doubleday, Nueva York 1989, pp. 236 y ss.
- ¹² Citado por CAWS, op. cit., p. 116.
- ¹³ Véanse las agudas observaciones sobre el asunto en Victor I. STOICHITA y Anna María CODERCH, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Ediciones Siruela, Madrid 2000, pp. 294 y ss.
- ¹⁴ Véase Juan Eduardo CIRLOT, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. [1954]. Ediciones Libertarias, Madrid 1992; Esperanza GUILLÉN MARCOS, “El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo”. *Actas del XIII Congreso CEHA*, Granada 2000, vol. I, pp. 511-519; Laia ROSA ARMENGOL, “La óptica onírica: artilugios dalinianos”. *Actas del XIII Congreso CEHA*. Loc. Cit. pp. 615-626. También de la misma autora *El rostro del artista como obra de arte: Salvador Dalí*. Memoria de Licenciatura, UAM, Madrid 1998 (inérita).
- ¹⁵ Publicada por Victoria COMBALÍA, que ha señalado su fuente probable en una foto anónima representando los ojos y los cabellos de una muñeca aparecida inicialmente en *Documents* (num. 6, 1930). Cfr. *Dora Maar, fotógrafa*, op. cit., p. 29.
- ¹⁶ Esto está muy bien contado por F. GILOT en *Life with Picasso*, op. cit., p. 89.
- ¹⁷ Poema de DORA MAAR escrito en el otoño de 1937. Publicado por CAWS, op. cit., p. 144.

- ¹⁸ En el "Romance de la guardia civil española". *Romancero gitano*. (1927). En Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas*. Aguilar, Madrid 1964, p. 453.
- ¹⁹ Véase para todo esto el libro de Fernando MARTÍN MARTÍN, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982. Cfr. Especialmente la parte II.5, pp. 107 y ss. Más tarde han aparecido al menos otras dos obras importantes: Catherine B. FREEDBERG, *The Spanish Pavillon at the Paris World's Fair*. Nueva York 1986; *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*. Catálogo de la Exposición en el Centro de Arte Reina Sofía. Comisaria y textos: Josefina ALIX TRUEBA. Madrid 1987.
- ²⁰ Sert adujo que la fuente de mármol había llegado en malas condiciones y que el precioso metal, fluyendo, "parecía agua". Cfr. F. MARTÍN, *El pabellón...* op. cit., p. 108.
- ²¹ *Ibidem*, pp. 112 y 197.
- ²² Jacob CATS, *Emblemata* (1627). Recogido por A. HENKEL y A. SHÖNE, *Emblemata*. Stuttgart 1978, 89.
- ²³ Vannoccio BIRINGUCCIO, *Pirotecnia*, Venecia 1540. Cito según la edición inglesa de The MIT Press, Cambridge, Mass. 1966, p. 79.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 81.
- ²⁵ Remitimos a las obras ya mencionadas de A. MARTÍN y J. ALIX. Cfr. también lo que dijo el propio artista: CALDER, *An Autobiography with Pictures*. Allen Lane The Penguin Press, Londres 1967, pp. 158-162.
- ²⁶ Aceptamos este término en castellano en vez de "fisonomía" o "fisionomía", dando por buenos los argumentos de Julio CARO BAROJA. Cfr. su libro *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, op. cit., p. 9.
- ²⁷ El texto de la conferencia fue publicado varias veces después de la muerte de Le Brun (París, 1696, 1698 y 1727) y reeditado por LAVATER en su *L'art de connaître les hommes par la physiognomie*. 10 vols., París 1820.
- ²⁸ Traduzco de la edición inglesa. G. B. DUCHENNE DE BOULOGNE, *The Mechanism of Human Facial Expression*. Cambridge University Press, 1990, p. 1. Esta edición destaca, entre otras cosas, por la calidad excelente de sus reproducciones fotográficas.
- ²⁹ Charles DARWIN, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872). Citamos según la edición de Watts & Co., Londres 1934, p. 67.
- ³⁰ *Ibidem*, pp. 74-75.
- ³¹ Mientras escribo estas líneas se acaba de inaugurar una exposición colectiva de artistas jóvenes en la Sala Amadís de Madrid, destinada a itinerar luego por otras ciudades españolas, titulada *Love me tender. Quiero llorar porque me da la gana*. 19 de abril al 12 de mayo de 2001. Comisario: Fernando Castro Flórez. Aunque no haya lágrimas entre las obras seleccionadas, resulta muy significativo que el llanto figure en el título de la muestra.
- ³² El profesor Fernando Martín Martín me ha transmitido el testimonio de Antonio Bonet Castellana (ayudante de Sert en 1937), según el cual Dalí quiso participar en el Pabellón, algo que no se le permitió dadas las simpatías de este artista por la causa franquista. Lo lógico es que el rechazado Dalí mirase luego con atención lo que se colocó en el Pabellón, y muy especialmente los trabajos de Picasso y Calder.
- ³³ En *Dali News. Monarch of the Dailies*. Vol I, No. 2, Nueva York 25 de noviembre de 1947. Reproducido en *La vie publique de Salvador Dalí*. Centre Georges Pompidou, París 1980, p. 126.
- ³⁴ Véase el libro-catálogo de Barbara KRUGER, *Thinking of you*. MOCA y The MIT Press, Cambridge 1999, pp. 197 y ss.
- ³⁵ Parece que el trabajo más ambicioso con las lágrimas concebido por Javier Velasco se titula *Who's crying?*, una compleja instalación que está a punto de ser trasladada a la Bienal de Venecia del verano de 2001 en el momento en que escribo estas líneas. Cfr. Angel Luis PÉREZ VILLÉN, "Javier Velasco. Galería Magda Belloti (Algeciras, Cádiz). *Lápiz*, num. 173, 2001, p. 89.
- ³⁶ Documentación que me fue enviada por su autora el 26 de enero de 2001, junto a una entrevista publicada en el catálogo de la muestra del INJUVE 99, y de la cual procede la pequeña cita que se reproduce más abajo.

Imagen real e imagen dibujada: inciertas fronteras en la historia del cine¹

Valeria Camporesi

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

La introducción de las técnicas digitales y la aplicación de procedimientos de manipulación informática en el mundo de la producción cinematográfica está generando importantes transformaciones que hacen cada vez más evidente la cercanía entre el cine de imagen real y el cine de animación. A pesar del carácter innovador de la tecnología, sin embargo, ese acercamiento puede ser considerado como un nuevo paso en la continua ampliación de las posibilidades expresivas del medio que forma parte de la historia del cine desde la etapa muda.

ABSTRACT

The introduction of digital techniques and of computer generated images in film production is giving birth to crucial changes which make more and more visible how close animated and live action films are. In spite of the innovative character of the new technology, that process can be read as a further step towards the continuous expansion of expressivity which characterizes the history of cinema since the silent years.

En *Fahrenheit 451*, la película que François Truffaut rodó en 1966 adaptando la conocida novela de ciencia ficción de Ray Bradbury, hay una secuencia², que Truffaut introduce, describe y comenta de la siguiente manera: "A continuación, un plano secuencia agradable de rodar en la habitación de Clarisse: muy Walt Disney. Clarisse es despertada por un ruido de la calle. Se incorpora, enciende una lámpara de cabecera, va hasta la ventana y abre las cortinas. Enfrente, una cortinita se abre, una muñeca se perfila tras la ventana. La luz azul, girando, de un coche de bomberos se refleja sobre Clarisse y, enfrente, la muñeca desaparece y la cortinita se vuelve a cerrar. Clarisse apaga la lámpara y se acurruca en un rincón de la habitación. Llaman a la puerta. Va hasta ella y entreabre. Su tío (a quien nunca hemos visto, tampoco vemos ahora y sólo

veremos adelante en foto) le dice que huya y cierra la puerta. Clarisse coge sus ropas, las echa sobre el armario, instala un taburete sobre la cama, se sube encima, levanta un tragaluz, recoge sus ropas, las arroja al tejado y sale al exterior. Seguimos viéndola en pijama por el tejado pasar entre dos chimeneas ante el cielo estrellado. Creía estar rodando un trozo de una película de animación"³.

Tradicionalmente, en los estudios de cine e historia de los medios audiovisuales en general se ha practicado una fuerte separación entre el así llamado cine de "imagen real" y el cine de animación⁴, separación que tiene muchas y variadas explicaciones⁵, así como llamativas excepciones⁶. Sin embargo, esta tendencia está siendo sometida a una revisión radical, a partir de la constatación de la cada vez más difundida aplicación al cine de imagen

real de las tecnologías digitales, y de las imágenes creadas por ordenador⁷. Según esta nueva interpretación, la práctica de los creadores cinematográficos contemporáneos invitaría por lo tanto a una radical reconsideración de la importancia relativa del cine de animación que de producción anómala se transforma, desde esta perspectiva, en eje de inspiración central.

Ambas posturas se apoyan en una interpretación forzada y abiertamente parcial de lo que es y debería ser el cine. Superar esa oblicuidad en la mirada implica inevitablemente una reflexión acerca de la complejidad y, a veces contradictoria, del desarrollo histórico de las imágenes en movimiento en su conjunto⁸ que, sin poder aspirar a una nueva y definitiva definición, cuanto menos cuestione la validez de algunas visiones unilaterales. Este ensayo aspira a reconsiderar las posturas citadas proponiendo una reflexión acerca de la naturaleza del cine y una nueva manera de considerar su historia a partir de la integración del cine de animación en su desarrollo. Como Rondolino afirmó hace ya casi treinta años⁹, con todas sus peculiaridades, y gracias a ellas, el cine de animación merece un estudio riguroso que reconozca, describa y clasifique sus enormes potencialidades expresivas, y reconozca la legítima pertenencia de las imágenes dibujadas en movimiento al mismo mundo estético-comunicativo del cine de imagen real.

Ese reconocimiento tiene importantes implicaciones mucho más allá de los estudios de cine, ya que se asienta sobre una concepción del fenómeno cinematográfico como elemento crucial de la cultura visual contemporánea. El acercamiento metodológico de dibujo e imagen real que aquí se propone transforma el “universo-películas” en un posible punto de observación de procesos histórico-estéticos cuyo significado y extensión se proyecta hacia el articulado mundo de las imágenes, con su historia, concepción, presencia y función, en el conjunto de la sociedad. Parafraseando lo que escribió Gisèle Freund a propósito de la fotografía, el objetivo último de estas páginas es “demostrar, mediante un ejemplo concreto, las relaciones que provocan una mutua dependencia entre las expresiones artísticas y la sociedad”¹⁰.

1. EL CINE DE IMAGEN REAL COMO CONSTRUCCIÓN

El discurso historiográfico de reconstrucción de la historia de los medios audiovisuales insiste en la radical transformación en la mirada sobre el mundo que la fotografía introdujo a finales del siglo XIX, con su capacidad de reproducción mimética de la realidad. En línea con esta interpretación, los sucesivos avances en la reproducción del movimiento, primero, y, luego, la incorporación del sonido y del color, serían partes de ese recorrido que

lleva a la consecución progresiva de la aspiración de la traducción mecánica de la realidad en imágenes. La representación cinematográfica de los obreros saliendo de la fábrica de los Lumière en los orígenes míticos del cine parece poner un sello definitivo a la legitimidad de esa lectura.

Sin embargo, en esos famosos inicios del cine había algo más que pantallas e imágenes proyectadas: había espectadores. Así, cuando las cabezas ligeramente inclinadas hacia arriba que en silencio y en la oscuridad contemplan las imágenes de la pantalla, entran en el campo de visión de los estudiosos¹¹, las cosas se complican y, además del público, va apareciendo, cada vez más claro, otro recorrido histórico, no menos legítimo que el anterior. En él, el cine supera su existencia física, de cúmulo de tiras de celuloide, y cobra vida como artefacto cultural¹².

Érase una vez, a finales del siglo XIX, “un laberinto de descubrimientos, inventos, soluciones parciales y fracasos” que iba a llevar a la posibilidad de proyectar imágenes en pantalla que recreasen la ilusión del movimiento. Aunque “la mayoría de sus iniciadores siempre vieron en la imagen en movimiento una ayuda científica”¹³, hoy parece suficientemente comprobado que los espectadores tenían ante ese espectáculo una actitud ambivalente¹⁴. El asombro delante de la aparente exactitud mimética de las imágenes cinematográficas fue un poderoso ingrediente del poder de atracción del cine de los orígenes. Pero también la predisposición a entrar en una sala oscura para ver lo que al fin y al cabo eran imágenes y nada más que imágenes, tenía mucho que ver con el deseo de entretenimiento en el que más que el respeto a la reproducción de la realidad, contaba el poder de atracción narrativo y estético de lo que se proyectaba en la pantalla. Como se recuerda en la introducción al volumen que el Museum of Contemporary Art de Los Angeles ha dedicado al centenario de ese descubrimiento, “el cine se ha definido siempre como espectáculo, y ha colocado el deseo de ilusiones y de un misticismo secular por encima de la manifestación de sus bases ópticas, lo mágico por encima de la razón”¹⁵. Entonces, el cine no es hijo sólo de la fotografía, o no sólo de la fotografía documental¹⁶, sino también de las formas de espectáculo anteriores que, como la linterna mágica, los dioramas y los panoramas, fueron creando un público para las proyecciones en la sombra de imágenes que, antes de los descubrimientos de Niépce y Daguerre, tenían que ser dibujadas o pintadas.

Así, como afirma Brunetta, “en muchísimos casos, las imágenes, más que reflejar la realidad, han sido espejos de datos primarios de la mente. Han traducido emociones y múltiples tipos de lenguajes, desde el de los sueños hasta el de los mitos”¹⁷.

Es precisamente en ese espacio comunicativo, en el que se puede ver como las películas juegan con “expectativas de verosimilitud”¹⁸ y de coherencia en la cons-

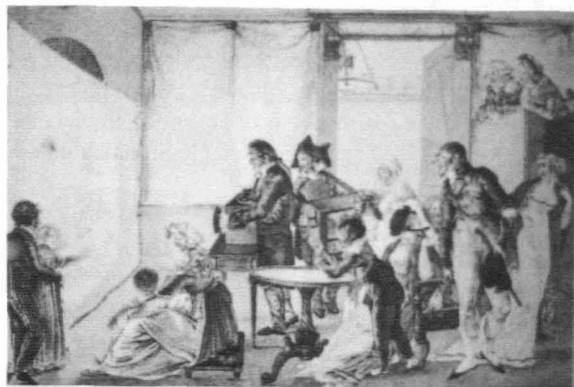


Fig. 1. J. F. Bosio, "La linterna mágica" (1804, aguafuerte). (Reproducido de G.P. Brunetta, "Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières", Padua, 1997).

trucción del relato que pueden cambiar incluso radicalmente a lo largo de la historia o en distintos ámbitos culturales, y que sin embargo mantienen intacto su potencial explicativo como criterios analíticos aplicables a todos los apartados de la producción cinematográfica, desde el documental hasta el cine de animación. Las diferencias entre distintos tipos de películas serían entonces de grado, nunca absolutas y las transformaciones generadas por la aplicación de la imagen de síntesis al cine no supondrían ninguna ruptura importante en la concepción del medio. Esta interpretación ha inspirado importantes investigaciones de carácter histórico acerca de los creadores cinematográficos que más explícitamente se identificaron con la idea del cine-espectáculo que se contrapondría a la del cine-reportaje¹⁹. Las películas de Méliès, la sólida tradición de los efectos especiales, los trucos ópticos utilizados por grandes maestros de la talla de Orson Welles o Alfred Hitchcock, son sólo algunos de los ejemplos históricos que demuestran como en la dinámica espectadores/pantalla de cine siempre ha existido una tendencia a primar la consistencia y expresividad de las imágenes sobre la fidelidad de la reproducción de los así llamados elementos prefílmicos²⁰.

La aplicación de técnicas digitales al cine de imagen real de la última década del siglo XX no sería entonces más que un nuevo paso en esa continua ampliación de las posibilidades expresivas del medio. Si el escaneado de fotografías dota a la imagen aparentemente analógica con la misma flexibilidad del dibujo, no hay que olvidar que la utilización de imágenes dibujadas y/o manipuladas fotográficamente es tan antigua como el cine. La videomorfización en *Terminator 2* (J. Cameron, 1991)²¹, la sustitución de actores con simulaciones digitales en *Jurassic Park* (S. Spielberg, 1993), las manipulaciones de *Forrest Gump* (R. Zemeckis, 1994) que pareció mar-

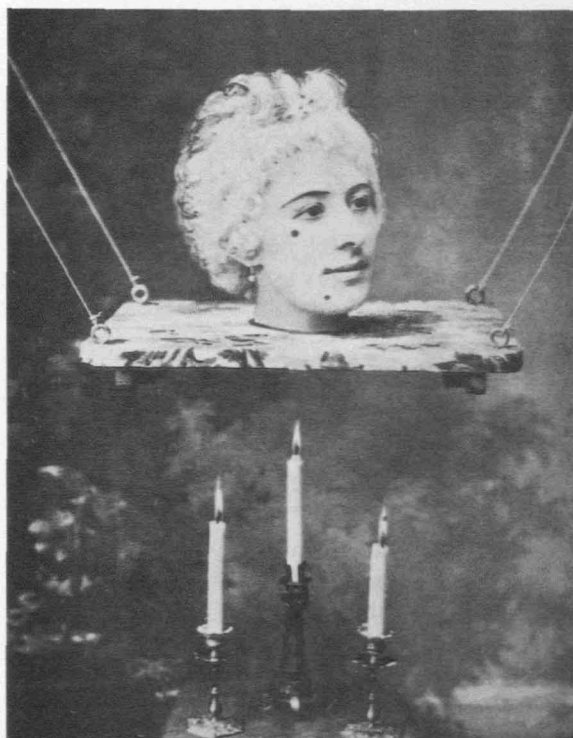


Fig. 2. Fotograma de "Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin" (G. Méliès, 1896). (Reproducido de G.P. Brunetta, ed., "Storia del cinema mondiale", Turín, Einaudi, 1999).

car el fin de la era del cine como se había conocido hasta ese momento, o el empleo de la técnica del "tiempo congelado" en *Matrix* (A. y L. Wachowski, 1999), aún siendo todas aportaciones espectaculares, se pueden leer como nuevas manifestaciones de una concepción ya muy antigua del cine como instrumento de representación de mundos fantásticos.

No obstante, la continuidad a nivel de mecanismos básicos de funcionamiento y construcción de sentido no debería ocultar la existencia de modulaciones históricas y las especificidades de los distintos géneros, tanto en relación con las expectativas de verosimilitud de los espectadores, como con el grado de control ejercido por los creadores cinematográficos sobre su producto²². Es imposible entrar aquí en un detallado recorrido histórico que analice modalidades, circunstancias y características del componente antinaturalista de la producción cinematográfica a lo largo de los cien años largos de existencia del cine en muy variadas circunstancias sociales, geográficas y culturales. No será posible entonces establecer aquí una hipótesis mínimamente equilibrada y justificada acerca de la dinámica continuidades/cambios y uniformidad/peculiaridades que cualquier perspectiva diacrónica impone.



Fig. 3. Fotograma de "Terminator 2: Judgement Day" (J. Cameron, 1991). (Reproducido de K. Thompson y D. Bordwell, "Film History. An Introduction", Nueva York, 1994).

Sin embargo, es posible afirmar que, aunque no exista una antinomía absoluta entre el cine que imita la realidad y el cine que se sitúa abiertamente en mundos imposibles (ciencia-ficción, animación, adaptaciones de cómic), las expectativas de verosimilitud de los espectadores no son las mismas y esto genera importantes diferencias en el trabajo de los creadores de cine y en su relación con la manipulación de las imágenes, ya sea con técnicas tradicionales o con la aplicación de la informática.

Una experiencia reciente demuestra que la mayor disposición al juego del espectador contemporáneo, asociada a un tipo de película tradicionalmente más desvinculada de la representación realista, genera una situación particular. El ejemplo es el de *Dick Tracy* (W. Beatty, 1990), reciente adaptación al cine de imagen real del conocidísimo cómic de Chester Gould²³. Para representar el escenario en el que se desenvuelve el protagonista, en lugar de decorados corpóreos o telas pintadas, en la película se utilizaron planos de matte²⁴ en los que las imágenes pintadas del fondo se integraban con secuencias filmadas por separado, técnica muy común en el cine de imagen real. Pero con una importante diferencia, como señala uno de los dibujantes del escenario: "Me gustó la idea de que por primera vez no teníamos que esforzarnos en ocultar los planos de matte ... Normalmente, tienes que dar al público el máximo de realidad posible, así en un momento dado cueles un plano de matte esperando que nadie lo note. En esta película, los planos de matte son la realidad"²⁵. En este juego cada vez más libre con respecto a la exactitud de la representación mimética, las películas se revelan como construcciones y en el proceso se amplía, por un lado, el espectro de las posibilidades expresivas del medio, y, por otro lado, se aumenta el control que el creador puede ejercer sobre su obra. Ambas situaciones son, desde siempre, características intrínsecas del cine de animación.



Fig. 4. Fotograma de "Dick Tracy" (W. Beatty, 1990). (Reproducido de F. Neumann, ed., "Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner", Munich/Londres/Nueva York, Prestel, 1999).

2. PECULIARIDADES DEL CINE DE ANIMACIÓN

Que el cine de animación tenga "caracteres propios que hay que indagar" parece una afirmación difícil de discutir. Esas particularidades se manifiestan en los dos momentos esenciales del proceso de creación de una película: la producción propiamente dicha y el consumo o recepción. Tradicionalmente, se asociaba el cine de animación con técnicas especiales de filmación "que prescinden de la reproducción mecánica de la realidad fenoménica así como, en casos extremos, de la utilización misma de la cámara"²⁶. La aplicación de procesos de manipulación digital en películas de imagen real descrito anteriormente invalida en buena medida esa afirmación, ya que cada vez más en el cine todavía clasificado como de "imagen real" es posible alejarse de la "reproducción mecánica de la realidad fenoménica". La diferencia crucial, aunque más de grado que de esencia, habría que buscarla entonces a partir de otros presupuestos. Como se ha intentado argumentar, en lo que se refiere a la recepción, el cine de animación pertenece claramente a ese sector de la producción cinematográfica que los espectadores disfrutaban a partir de bajas expectativas de verosimilitud. Esto introduce tales consecuencias en el proceso de producción, que precisan una nueva definición de este tipo de cine, más ajustada a las innovaciones en curso.

Es evidente que "al mismo tiempo que el espectador rebaja sus expectativas de verosimilitud ante la representación, las posibilidades de construir mundos de ficción aumentan"²⁷. Dicho en otras palabras, la animación, por sus características técnicas y contextos de recepción, proporciona "un control absoluto de la puesta en escena"²⁸

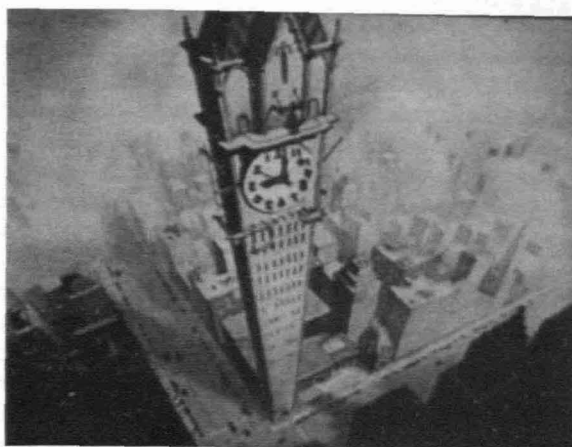


Fig. 5. Fotograma de "Clock Cleaners" (B. Sharpsteen, 1937). (Reproducido de D. Bordwell y K. Thompson, "El arte cinematográfico. Una introducción", Paidós, 1996).

donde tanto las limitaciones técnicas propias del proceso de filmación, como las generadas por las expectativas de representación naturalista de la realidad fenoménica tienden a desaparecer, o, cuanto menos, a ejercer una influencia sustancialmente menor sobre el producto final. Esto implica que las películas de animación se conciben normalmente desde principios estéticos muy elaborados y a través de un proceso de producción y preproducción que, aun habiéndose en parte simplificado hoy por la intervención del ordenador y la tecnología digital, sigue implicando un trabajo artístico extraordinariamente riguroso y, a la vez, creativo.

Fue precisamente la intensidad de la manipulación artística invertida en la creación de películas de animación la que a finales de los años Veinte atrajo el interés de un cineasta como Eisenstein. Agudo estudioso y defensor de la necesidad de desarrollar al máximo las potencialidades expresivas del lenguaje cinematográfico, además de poderoso realizador de películas muy innovadoras desde ese punto de vista, Eisenstein se dedicó durante su viaje a Estados Unidos en los años de la transición al sonoro²⁹ a estudiar las películas de Walt Disney: "A veces me da miedo mirar sus obras," escribió el director soviético. "Por esa especie de perfección absoluta en la que están instaladas. Parece como si ese hombre (W. Disney) conociera no sólo la magia de los medios técnicos, sino que supiera hacer vibrar las cuerdas más secretas del pensamiento, de las imágenes mentales y de los sentimientos humanos"³⁰.

Según Eisenstein, "la premisa ... del atractivo de Walt Disney era el rechazo a la forma fija, la libertad en contra de la rutina, la facultad dinámica de asumir no importa que forma". Es lo que el director soviético define como la



Fig. 6. "Sergei Eisenstein" (fotografía realizada por André Kertész, París, 1929). (Reproducida de A. Kertész, "Mi Francia", Madrid, Fundación ICO, 2000).

plasmaticité, "la liberación de la forma de los cánones de la lógica y de la estabilidad adquirida de forma definitiva". Evidentemente, Eisenstein se refiere aquí a todo lo que el dibujo animado hereda del dibujo, y, más en general a ese "amplio abanico de tradiciones" culturales, que incluye desde "las historietas, y las viñetas cómicas de los periódicos", hasta "la caricatura, las fantasmagorías, los teatros de sombras y las prácticas espectaculares del teatro de marionetas o el guiñol"³¹. A las propiedades intrínsecas de la *plasmaticité*, y a las sugerencias fantásticas de tradiciones culturales de las que el dibujo animado recoge la inspiración, el cine añade su especial particularidad: la posibilidad de representar el movimiento, o sea de *animar los dibujos*. Gracias al añadido del movimiento, el cine, según Eisenstein, otorga al dibujo un alma, un ánimo: "por que nosotros sabemos que son dibujos y no pueden ser vivientes ... sabemos que son maravillas y trucos de la técnica y que en ningún lugar del mundo existen seres parecidos a ellos, y sin embargo los percibimos como ... existentes y hasta ¡nos creemos que puedan pensar!"³².

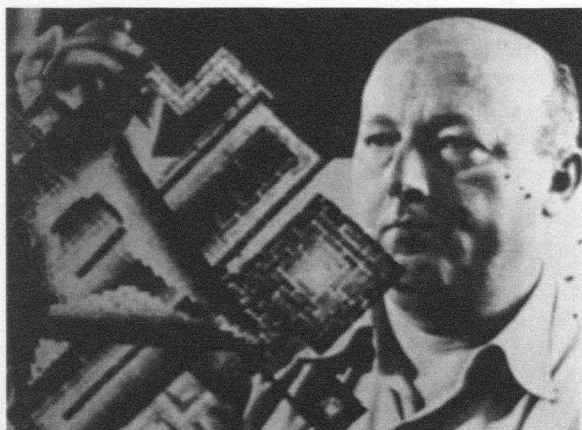


Fig. 7. Oskar Fischinger realizando "Motion Painting" (1947). (reproducido de G. P. Brunetta, "Storia del cinema mondiale", vol. I, Turín, 1999).

Ya se ha recordado como son precisamente estas peculiares convenciones de lectura, desmarcadas de las experiencias materiales de vida de los espectadores, las que determinan la amplitud del espacio creativo de los animadores. Esto no quiere decir que el proceso de producción de dibujos animados sea más sencillo o menos riguroso que en el cine de imagen real. Según sea el objetivo final una película más o menos ajustada a las reglas de la narración clásica, o una cinta abstracta, o una mezcla de las dos³³, los animadores "tienen que predisponer anticipadamente el movimiento final de la película, repartiéndolo en muchas unidades de tiempo determinadas por reglas de composición precisas que, naturalmente, pueden no adecuarse a los datos experimentales del tiempo real"³⁴ pero no por eso son menos laboriosas de configurar³⁵. Es crucial en el trabajo de los animadores encontrar un equilibrio entre reglas abstractas de composición y libertad creativa, sobre todo en tres aspectos de la imagen final: la composición figurativa del encuadre, el movimiento de los personajes y/u objetos animados al interior del plano, y el ritmo de la narración entre un plano y el siguiente. Ello implica que sean capaces de controlar a la vez cada imagen (cada fotograma) y su relación con la imagen (el fotograma) que la precede y le sucede. Es decir, las dos características formales más importantes del cine de animación son: la estructura de la composición de cada imagen, ya que se trata de una composición fuertemente pictórica y tendencialmente estática donde el movimiento es de personajes y objetos en su interior; y el ritmo, o sea la sucesión en el tiempo de imágenes estáticas.

La aplicación de las tecnologías digitales al cine de animación no altera de forma sustancial esta configuración del trabajo de los animadores, ya que la disponibilidad de la imagen de síntesis se ha ido integrando en un

sistema de producción en el cual no se han eliminado del panorama del cine mayoritario, ni las prácticas de trabajo artesanal³⁶, ni necesariamente las preocupaciones por la calidad del producto final³⁷. Por lo que se refiere al ámbito de la producción minoritaria y experimental, la combinación de imagen de síntesis con voluntad de experimentación es todavía más clara. Hay importantes sectores de producción de cine de animación que hacen de las tecnologías digitales y, en general, del mundo informático, incluyendo Internet y la interactividad, su eje de inspiración. En este particular sector, la continuidad con la época predigital es todavía más evidente, ya que los propósitos de innovación, el esfuerzo de penetrar y explotar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas de las distintas técnicas, es característica intrínseca del cine experimental desde su nacimiento como sector específico y consciente de la producción cinematográfica. En muchos momentos cruciales de la historia del cine, experimentadores destacados y a menudo asociados con corrientes y movimientos de las artes plásticas, han utilizado las películas de animación como medio de expresión privilegiado. Esto ha ido creando "un cine (...) consciente de su estatuto artístico y deseoso de experimentar sobre si mismo, buscando nuevos temas, nuevas imágenes y nuevas sinestesias"³⁸. La realización de películas abstractas de animación³⁹ a través de distintas técnicas en los años Veinte, como las que realizaron Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger o Alexandre Alexeieff, es uno de los grandes momentos de compenetración entre este tipo de cine y la investigación artística en las artes plásticas.

Pero igualmente firme es la voluntad de experimentación en artistas que se dedicaron a este tipo de producción en otros ámbitos históricos y geográficos⁴⁰. Es de sobra conocida la influencia ejercida en este sentido por la United Productions of America en Estados Unidos que, desde la industria "decidió llevar hasta sus últimas consecuencias esa vinculación entre animación y vanguardias"⁴¹ que ya se había intentado establecer con anterioridad en la Disney. Igualmente inevitable es la referencia a la trayectoria creativa de Norman McLaren, que abarca cuarenta años de actividad en el medio analizado, con una inquebrantable actitud experimentadora. Teniendo en cuenta esta trayectoria, no parece sorprendente que "la apropiación de medios electrónicos"⁴² sea una de las modalidades expresivas del cine experimental contemporáneo en general, y que las películas de animación que se producen con ese espíritu integren en sus propuestas las más recientes aplicaciones de la tecnología digital al cine experimental de animación. De ellas se ha hecho eco, entre otros, el Festival "Onedotzero" organizado por el Institute of Contemporary Arts de Londres y que, desde 1997, se propone difundir lo más innovador que se produce a nivel mundial en el mundo de los medios digitales, entre los que incluye, específicamente, el cine⁴³.

El complejo juego de relaciones recíprocas, formales e intertextuales, que es posible detectar entre imagen dibujada e imagen cinematográfica se presenta como un lugar de observación privilegiado desde donde analizar la cultura visual contemporánea⁴⁴. Para abrir esta perspectiva, la primera idea que hay que cuestionar es la noción de que exista una ruptura radical entre el cine contemporáneo y todo lo que se hizo con anterioridad. Según esta interpretación, la transición del cine de base fotográfica a la utilización cada vez más extensa de la tecnología digital supondría una transformación radical de la naturaleza misma del medio expresivo, que habría pasado repentinamente de la reproducción mimética que la definía antes, a la manipulación, que sería su característica actual, preparada por el vídeo. La segunda de estas polaridades supuestas es el corolario de la primera, que se ha pretendido poner en tela de juicio, y es la que establece una antinomia irreconciliable entre cine de imagen real de base fotográfica analógica e imagen dibujada que la tecnología digital estaría malignamente borrando de nuestras conciencias.

Según la argumentación expuesta, ambas posturas tienden a ocultar un hecho incontrovertible, que es que el cine

nació como un sistema de representación ambiguo con respecto a la realidad, y la utilización del dibujo, y de otras imágenes sin base fotográfica, así como los efectos especiales en su acepción más amplia, forman parte de su historia desde los orígenes, y no hacen sino enfatizar el componente anti-naturalista del proceso de construcción de una película. La actual mezcla inseparable de imágenes de síntesis y analógicas no es sino un paso más en una dirección bien consolidada en los más de cien años de vida del cine, que podría abarcar productos tan diversos, y tan profundamente enraizado en la historia del cine, como los documentales y los reportajes ficticios y el docudrama, además de las películas de efectos especiales, y todas esas producciones de ficción que utilizan de forma más o menos extensa trucos visuales (maquetas, dibujos, o manipulaciones fotográficas, por ejemplo). Tener en cuenta esta complejidad no significa poner en duda la existencia de códigos, técnicas, aproximaciones formales y estilísticas específicas de los distintos apartados de la producción cinematográfica, sino evitar que la puesta al día que la transformación continua de nuestros paradigmas de conocimiento induce aplaste la perspectiva histórica estrechando el campo de visión de nuestra mirada.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- BENDAZZI, Giannalberto, "L'animazione europea, ieri e oggi", in G.P. Brunetta, ed., *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa*, Turín, Einaudi, 1999, pp. 561-594.
- BENET, Vicente J., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BROUGHER, Kerry, "Hall of Mirrors", in *Art and Film since 1945*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art/The Mo-nacelli Press, 1996.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Padua, Marsilio, 1997.
- CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994.
- COMA, Javier y Román GUBERN, *Los cómics en Hollywood. Una mitología del siglo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
- COSTA, Jordi, "La brillante decadencia de la animación", en C.F. Heredero y C. Torreiro, eds., *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid, Cátedra, 1996.
- CRAFTON, Donald, *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*, Cambridge, MIT Press, 1982.
- DE FELIPE, Fernando, *Joel y Ethan Coen. Barton Fink*, Barcelona, Paidós, 1999, Sergei M. Eisenstein, *Walt Disney*, París, Circé, 1991.
- ELSAESSER, Thomas, y Kay HOFFMANN, eds., *Cinema futures: Cain, Abel or cable? The Screen Arts in the digital age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998.
- GUBERN, Román, *Del bisonte a la irrealidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- HALAS, John y MANVELL, Roger, *The Technique of Film Animation*, Nueva York, Hastings House, 1968.
- HILL, John y Church GIBSON, Pamela, eds., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 595-604.
- MALTIN, Leonard, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, Nueva York, New American Library, 1980.
- MANZANERA, María, *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*, Murcia, Universidad, 1992.
- MARINIELLO, Silvestra, "Cine y sociedad en 'los años de oro del cine soviético'", en M. Palacio y J. Pérez Perucha, eds., *Historia general del cine. Vol. V: Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 211-258.
- MORITZ, William, "Animation", en J. Hill y P. Church Gibson, eds., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 267-275.
- MOSCARDÓ GUILLÉN, José, *El cine de animación en más de 100 largometrajes*, Madrid, Alianza, 1997.
- NEUMANN, Dietrich, ed., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Munich/Londres/Nueva York, Prestel, 1999.

- NOWELL-SMITH, Geoffrey, ed., *The Oxford History of World Cinema*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1996.
- NEUMANN, Dietrich, ed., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Munich/Londres/Nueva York, Prestel, 1999.
- O'PRAY, Michael, "The animated film", en J. Hill y P. Church Gibson, eds., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp.434-439.
- PARKINSON, David, *Historia del cine*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.
- RONDOLINO, Gianni, *Storia del cinema d'animazione*, Turín, Einaudi, 1974.
- STEPHENSON, Ralph, *Animation in the Cinema*, Nueva York, Barnes, 1967.
- THOMPSON, Kristin y David BORDWELL, *Film History. An Introduction*, Nueva York, McGraw-Hill, 1994.
- TRUFFAUT, François, *La noche americana. Guión. Fahrenheit 451. Diario de rodaje*, Valencia, F. Torres, 1974.

NOTAS

- ¹ Este ensayo es la reelaboración de la ponencia presentada en el Curso de Verano de la UCM, "Imágenes dibujadas para un nuevo milenio", dirigido por los profesores Antonio Lara García y Federico Moreno Santabarbara en agosto de 2000. Quisiera agradecer aquí sus comentarios, así como los de los demás asistentes al curso entre los que quisiera destacar los de Juan Millares y Juan Acevedo.
- ² Secuencia 28, mins 73-74.
- ³ TRUFFAUT, F., *La noche americana. Guión. Fahrenheit 451. Diario de rodaje*, Valencia, 1974, pp. 248-249.
- ⁴ Según la definición de Bordwell y Thompson "las películas de animación se crean generalmente mediante una técnica que fotografía solamente un fotograma cada vez, con leves cambios en la puesta en escena que crean la ilusión de movimiento en pantalla. La puesta en escena en sí podría constar de dibujos, figuras de arcilla, imágenes creadas por ordenador en un monitor u otros objetos. Incluso existe un tipo de animación que se crea pintando directamente en la tira de película". BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, 1995, p. 417. Con respecto a las modalidades de integración del cine de animación en el cine en su conjunto, véase CRAFTON, D., *Before Mickey: The Animated Film 1889-1928*, Londres, 1887; KLEIN, N. M., *Seven Minutes: The Life and Death of American Animated Cartoons*, Londres, 1993.
- ⁵ Véase BENDAZZI, G. "L'animazione europea, ieri e oggi", en G. P. Brunetta, ed., *Storia del cinema mondiale. Volume primo. L'Europa*, Turín, 1999, pp. 561-594.
- ⁶ Una de las más influyentes en el mundo de los estudios de cine es la que practican David Bordwell y Kristin Thompson en su manual de introducción al arte cinematográfico citado anteriormente, que incluye el cine de animación en su marco analítico general. Para una reciente reflexión acerca de las homogeneidades y diferencias en el panorama de las "artes de la pantalla" véase ELSAESSER, T. y HOFFMANN, K., eds., *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam, 1998. En castellano, GUBERN, R. *Del bisonte a la irrealdad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, 1996; y LAROCHE, M., "Las imágenes de síntesis y la contaminación de la analogía", *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 27 (octubre 1997), pp. 214-225.
- ⁷ Véase, por ejemplo, O'PRAY, M., "The animated film", en Hill, J. y Church Gibson, P. (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, 1998, p. 438.
- ⁸ Como la que se refleja en BENET, V., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia, 1999. El autor se hace eco de las reflexiones de ALTMAN, R., "Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis", *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, Vol. 22, 1996, pp. 6-19.
- ⁹ Véase RONDOLINO, G., *Storia del cinema d'animazione*, Turín, 1974.
- ¹⁰ FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1993, p. 9.
- ¹¹ La bibliografía sobre la recepción y el público del cine desde sus orígenes es ya muy amplia y ambiciosa en sus planteamientos teóricos. En la nueva edición de G.P. Brunetta (*Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Padúa, 1997, pp. vii-xiv.), el autor hace una elocuente síntesis del significado de estos estudios.
- ¹² Asumimos los planteamientos de A. Costa, asentados a su vez en una sólida tradición teórica en los estudios sobre cine. Véase COSTA, A., *Saber ver el cine*, Barcelona, 1991, particularmente el cap. 1.
- ¹³ Ambas citas de PARKINSON, D., *Historia del cine*, Barcelona, 1998, p. 7.
- ¹⁴ Ver BRUNETTA, G.P., *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Padua, 1997 y, del mismo autor, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Padua, 1989.
- ¹⁵ BROUGH, K., "Hall of Mirrors" en *Art and Film since 1945*, Los Angeles, 1996, p. 22.
- ¹⁶ La referencia es evidentemente a la fotografía como construcción, en la que la relación con el referente es muy compleja. Una contribución reciente sobre el tema es la de FAUSING, B., "Sore society: the dissolution of the image and the assimilation of the trauma", en FULLERTON, J. y SÖDERBERGH-WIDDING, A., (eds.), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, Londres/Sidney, 2000, pp. 69-82.
- ¹⁷ BRUNETTA, *Il viaggio, ob.cit.*, p. 14.
- ¹⁸ BENET, *ob.cit.*, p. 138.

- ¹⁹ Para una descripción analítica de las principales posturas teóricas acerca de la naturaleza del cine con respecto a la realidad fenoménica, véase CASETTI, F., *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, 1993.
- ²⁰ "Es decir, dotados de una existencia y de una significación previas al acto de la filmación cinematográfica". La definición es de COSTA, *ob.cit.*, p. 277.
- ²¹ La videomorfización es una "transformación progresiva de las imágenes digitales, alterando gradualmente su forma, tamaño o color". La definición es de GUBERN, *ob.cit.*, p. 186.
- ²² Con respecto a la formulación de la definición del grado de control ejercido por los creadores cinematográficos sobre sus películas, véase ALLEN, R. C., y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, 1995, pp. 269-271.
- ²³ Para una historia de las adaptaciones de este cómic al cine, véase COMA, J. y GUBERN, R., *Los cómic en Hollywood. Una mitología del siglo*, Barcelona, 1988, pp. 114-117.
- ²⁴ "Un tipo de plano ... en el que diferentes zonas de la imagen (normalmente los actores y el decorado) se fotografían por separado y se combinan en el laboratorio". La definición es de BORDWELL y THOMPSON, *ob.cit.*, p. 495.
- ²⁵ Comentario de Harrison Ellenshaw citado en NEUMANN, D.(ed.), *Film architecture: set design from Metropolis to Blade Runner*, Munich/Londres/Nueva York, 1999, pp. 172-173.
- ²⁶ RONDOLINO, *ob.cit.*, pp. xv-xvi, donde se encuentra también la siguiente cita.
- ²⁷ BENET, *ob.cit.*, p. 138.
- ²⁸ BORDWELL y THOMPSON, *ob.cit.*, p. 417. Como afirma S. Pummel, "los animadores tan sólo tenemos una cosa en común. Somos todos *freaks* del control", citado en DE FELIPE, F., *Joel y Ethan Cohen. Barton Fink*, Barcelona, 1999, p. 53.
- ²⁹ Para un análisis y contextualización del viaje de Eisenstein a Estados Unidos, véase MARINIELLO, S., "Cine y sociedad en 'los años de oro del cine soviético'", en PALACIO, M. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.), *Historia general del cine. Volumen Quinto. Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, 1997, pp. 225-241. En cuanto a su obra gráfica, véase ARMENGUAL, B., *Sergei Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Barcelona, 1999, pp. 118-121.
- ³⁰ EISENSTEIN, S.M., *Walt Disney*, París, 1991, p. 11. Las citas siguientes son de las pp. 28 y 30, respectivamente.
- ³¹ Véase BENET, *ob.cit.*, p. 139. Estas tradiciones pueden tener un peso determinante también en el cine de imagen real.
- ³² EISENSTEIN, *ob.cit.*, p. 78.
- ³³ Hay muchos ejemplos de insertos no diegéticos en largometrajes de dibujo animado organizados en un sistema narrativo clásico.
- ³⁴ RONDOLINO, *ob.cit.*, p. xvii.
- ³⁵ Para una ilustración gráfica del trabajo de creación de un dibujos animados en los primeros años, véase, por ejemplo, la introducción a la versión actualmente en circulación de la película de Winsor McCay, *Gertie the Dinosaur*, de 1914. La insistencia en de la laboriosidad del trabajo de preparación y producción de una película de animación sigue siendo una de los elementos comunes en las campañas de lanzamiento de productos de este tipo. En este sentido, es interesante consultar las referencias a las películas de estreno en la revista on-line *Visual effects art* (www.vfxpro.com).
- ³⁶ La decisión de Tim Burton de aplicar la antigua técnica de la filmación fotograma por fotograma en *Pesadilla antes de Navidad* (1993) como estrategia consciente de resistencia en contra de las nuevas tecnologías lo confirma.
- ³⁷ El caso de *Toy Story* (J. Lassater, 1995) es ejemplar desde este punto de vista: el primer largometraje de animación íntegramente realizado con ordenador fue unánimemente elogiado por su calidad.
- ³⁸ BENDAZZI, *ob.cit.*, p. 562.
- ³⁹ Ver LE GRICE, M., *Abstract Film and Beyond*, Londres, 1977 y LAWDER, S., *The Cubist cinema*, Nueva York, 1975. También aquí, las fronteras entre experimentación y cine más comercial son relativas, como demuestran, por ejemplo, las colaboraciones de Oskar Fischinger con Walt Disney; así como las compenetraciones con el cine de imagen real en época predigital, como la participación de Alexeieff a la película *El proceso* (O. Welles, 1962).
- ⁴⁰ Es singular en este sentido la recuperación de la inspiración surrealista en las películas de muñecos animados de Jan Svankmajer. Ver HAMES, P., ed., *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*, Trowbridge, 1995.
- ⁴¹ COSTA, *ob.cit.*, p. 187. Costa analiza también con cierto detenimiento la producción de McLaren.
- ⁴² THOMPSON, K. y BORDWELL, D., *Film History. An introduction*, Nueva York, 1994, p. 692.
- ⁴³ Para más información acerca de este Festival se puede consultar la dirección Internet ica.org.uk/season/onedotzero4
- ⁴⁴ Para ejemplos en la práctica cinematográfica, véase CHION, M., *Los oficios del cine*, Madrid, 1996, pp. 425-439.

Cuerpos de papel censurados en los cómics contraculturales españoles de los años setenta

Pablo Dopico

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

Durante los años setenta la sociedad española evolucionaba rápidamente como consecuencia de los cambios políticos que se encadenaban en aquella década: la dictadura franquista daba paso a unos difíciles años de transición hacia la democracia en España. En este agitado contexto nacía el cómic underground español. Un comix contracultural que mediante el uso habitual del sexo, las drogas, la violencia y la música rock, atacaba los cimientos de una sociedad conservadora y retrógrada. Sus viñetas representaban los aspectos más candentes y revulsivos del momento, como la marginación social, la homosexualidad, la corrupción política, la violencia policial,... Sus páginas estaban llenas de críticas ácidas, crueles y despiadadas contra el sistema establecido. Mostraban una actitud poco aceptable para las autoridades, lo que les valió el castigo de la censura vigente, que ejercía un severo control e impedía cualquier veleidad en el empleo de los medios de comunicación. Así comenzó un nuevo frente en la lucha por la libertad de expresión y por el derecho a ser diferente a lo establecido. Estos dibujantes tuvieron que exorcizar al enemigo expresándose de forma metafórica, especialmente con las imágenes del cuerpo humano. Buscaban formas de expresión indirectas y encubiertas, realizaban deslizamientos semánticos de la forma y el sentido para que todo pareciera más comedido de lo que era y transgredir así las normas establecidas, desorientar al censor y revelar lo reprimido y prohibido por las normas censorias.

ABSTRACT

In the seventies the Spanish society was changing very fast as consequence of the politic changes that were taken place in that decade: after the Franco's dictatorship the difficult years of the Spanish transition started. In this complex context the Spanish underground comic was born. An antiestablishment comix that frequently used sex, drugs, violence and rock music to attack the bases of conservative and retrograde society. Their vignettes represented the most conflictive and revulsive aspects of the time, such as the social exclusion, homosexuality, politic corruption, police's violence,... Their pages were full of acid critics, cruel and despiadated, against the establishment. They show an attitude that wasn't accepted by the authorities, that supposed the punishment of the censorship, that practiced a severe control and didn't permit any fickleness in the use of the mass media. Then a new fight for the freedown of expresión and for the right to be different began. These drawers had to battle against the enemy using metaforic expressions, specially with images of the human body. They searched for indirect and hidden expressions, made semantic games refered to the sence and forme, so that everything seemed more simple than what it really was and broke the rules, direct the censor wrongly and reveal the repressed and prohibited aspect of the censorship rules.

En este limitado acercamiento a la incidencia censoria sobre la producción de cómics marginales y contraculturales españoles durante la década de los cambiantes años setenta, nos encontramos con el problema de la ausencia de precedentes sobre los cuales basarse. No existe una bibliografía específica, ni parece haber preocupado mucho el fenómeno a los estudiosos del tema. La ausencia de datos objetivos y el difícil acceso al conocimiento real de los hechos dificulta este tipo de investigación documental.

A continuación, se desarrollará el efecto de la censura legal sobre los cómics *underground* españoles y la manera en que sus dibujantes debieron exorcizar al “enemigo”, expresándose de forma metafórica contra la censura vigente y la falta de libertad de expresión impuesta en nuestro país. Muchos artistas acudían a la metáfora: una figura retórica, un tropo que consiste en cambiar el sentido recto de las voces por otro figurado en virtud de una comparación tácita. En los *comix* lo que cambiará será el sentido de las imágenes del cuerpo humano, al producirse deslizamientos semánticos de la forma o el sentido, desarrollando su paso progresivo a un grado o estado de significado diferente al original, aludiendo a sensaciones o emociones propias del autor y emitiendo duros mensajes de crítica y protesta social.

LA MAQUINARIA CENSORIA

La censura franquista fue un hecho en España y debido a su hermetismo se creó un unánime y universal repudio de semejantes prácticas censorias. Concebida por el ministro G. Arias Salgado¹, fue dependiendo sucesivamente del Ministerio de la Gobernación (1936-1941), de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange (1941-1945), del Ministerio de Educación Nacional (1945-1951), y del Ministerio de Información y Turismo (desde 1951 hasta su abolición en 1977). Contaba con una infinidad de leyes, decretos y normas de funcionamiento que dotaban de instrumentos eficaces al considerable número de censores que desde las delegaciones provinciales, comarcales y locales, ejercían un severo control e impedían cualquier veleidad en el empleo de los medios de comunicación social.

España sufría la mordaza de las estrictas normas de la censura institucional. Justificada por la protección del “bien común”, preservar las “buenas costumbres” y mantener el “orden público” del país², suponía una clara restricción de la libertad de expresión y de información. Los múltiples censores seguían criterios fijos respecto al sistema institucional franquista, su ideología y sus leyes; y criterios variables, como el respeto a la moral sexual (se so-

breentendía todo lo relacionado con el sexto mandamiento), las opiniones políticas (cualquier crítica del orden social, económico o político que podía directa o indirectamente menoscabar al Estado), la religión (todo cuanto pudiera inferir un desprestigio de las instituciones eclesásticas) y el uso correcto del lenguaje (toda expresión grosera o soez). Estos criterios dependían en gran medida del arbitrarismo del propio censor, que siempre iba más allá de lo prescrito por temor a las acciones represivas de la dirección del censor contra él³.

Con la Ley de Prensa e Imprenta del 18 de marzo de 1966, también llamada Ley de Fraga, se puede pensar que la situación mejoró considerablemente, ya que, la práctica censoria se suavizó y dejó de tener el rigor de antaño, pero esta mejora fue escasa y relativa⁴. Con el artículo 3.º de la ley, la administración renunciaba a la aplicación de la censura previa y a exigir la consulta obligatoria de los impresos gráficos y escritos que se editaban en nuestro país, aunque se mantenía la consulta voluntaria para las demás publicaciones. Este cambio desarrolló la censura editorial previa a la censura oficial e incrementó la autocensura del autor⁵. La situación parecía mejorar con esta bienintencionada ley, pero guardaba un as en la manga y añadía un capítulo sobre la responsabilidad y las sanciones administrativas⁶. De esta manera, se creó una libertad vigilada apoyada en varios mecanismos de control administrativo como los cupos de papel, la retirada de publicidad, o el “depósito previo” de las publicaciones en las dependencias del ministerio antes de su difusión.

En realidad, la Ley de Fraga modificó muy poco la práctica censoria y acentuó cada vez más el carácter coercitivo de la censura, que no evolucionaba en gustos y tendencias junto a la sociedad española. Entre 1962 y 1969 Fraga lideró esta apertura vigilada, que fue más un objeto de prestigio y una fachada tranquilizadora hacia el mundo exterior que un marco de garantías para el ejercicio de la libertad creadora en nuestro país. El siguiente periodo de retroceso y regresión censoria, con Sanchez-Bella al frente del Ministerio, confirmó esta apertura vigilada.

LA CENSURA, O EN BOCA CERRADA NO ENTRAN MOSCAS

La censura en el mundo de la historieta es una mínima parte de la inmensa manipulación que rodea, envuelve y conforma el actual imperio de la comunicación. Es evidente que la censura influyó bastante en el mundo de la historieta durante los años de dictadura, afectando en sus estrategias editoriales y contribuyendo a la decadencia y atrofia de los tebeos españoles. No había suficiente libertad de expresión para que los autores manifestaran

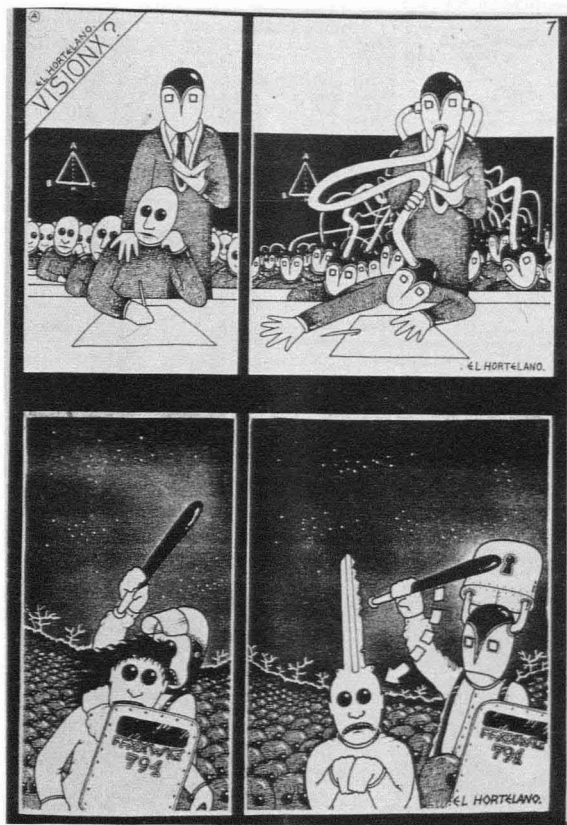


Fig. 1. El hortelano (José Morera): "Visión X?". Star, número 32, p. 7, Producciones Editoriales, Barcelona, diciembre 1977.

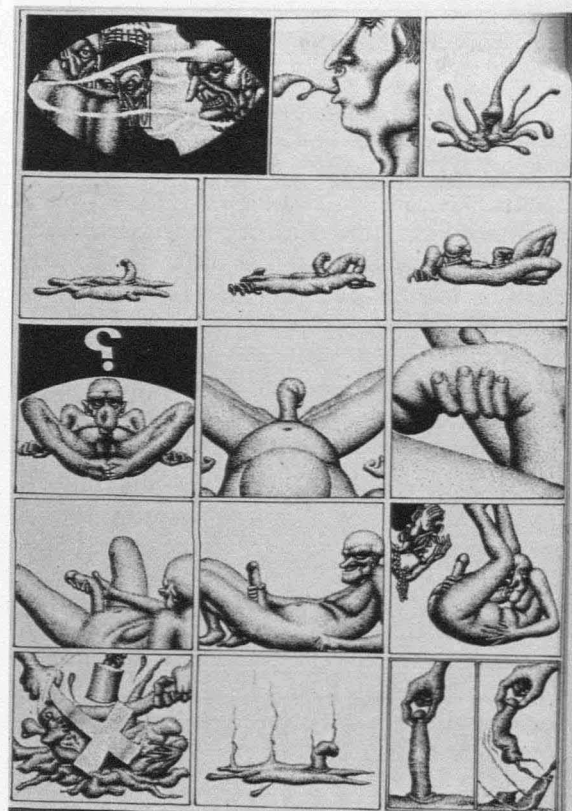


Fig. 2. Antonio Soterias: (sin título). Star, número 46, p. 40, op. cit., abril 1979.

su talento sin chocar contra los obstáculos legales censores. Todo artista debía crear su obra con la obsesiva preocupación por los efectos ineludibles de la censura gubernativa franquista, sin olvidar otras censuras no menos reales, aunque menos aparentes, como eran la propia censura editorial y la humillante autocensura del autor. La intervención censoria represiva anterior al acceso legal de la obra al público lector era causa desvirtuante de la obra final, junto a las autolimitaciones que el creador se imponía, consciente o inconscientemente, eran formas próximas a la autodestrucción creativa que no siempre acababan con el inquieto artista.

Obviamente, la tijera del censor limitaba la creatividad e impedía la libre expresión de los autores de historietas, pero quizá la censura pudo servir para agudizar su ingenio, hacerlo más sutil y aumentar la necesaria dosis de fabulación. Los autores debían crear tácticas de camuflaje y de disimulo, inventar formas de expresión indirectas y encubiertas, recurrir a los secretos de la gramática, la habilidad de la alusión, la sutileza de los recursos literarios, las ambivalencias de algunas figuras retóricas, las segundas intenciones,... Tenían que moderar el dis-

curso, desfigurar y camuflar la comunicación, usar el chiste, la ironía y el distanciamiento temporal o geográfico. Todo ello, para que la obra pareciese más comedida de lo que era en realidad, y así transgredir las normas, desorientar al censor y revelar lo oculto y reprimido por las normas censorias.

La actividad censoria de mayor envergadura e intensidad fue la relacionada con las publicaciones periódicas: diarios, semanarios y revistas mensuales. Los peligros psicológicos y morales se potenciaban en relación con el sector de público juvenil e infantil, de escasa formación y de mayor impresionabilidad y vulnerabilidad, protegiendo su personalidad inmadura de la amenaza de espectáculos dañinos⁷ como la lectura de un tebeo. El cómic, como vehículo de difusión ideológica, representaba un peligro para las autoridades, una supuesta amenaza que debían controlar desde las Delegaciones Provinciales de la Dirección General de Prensa e Información del Ministerio de Información y Turismo, y la Junta Asesora de Publicaciones Infantiles, reconocida en 1952⁸. Así se justificaba la acción censoria y la falta de libertad de expresión que sufrió este medio de expresión. Un rígido control que de-



Fig. 3. Josep Farriol (Farry): "Esto es todo". El Comix Marginal Español, p. 57, Producciones Editoriales, Barcelona, 1976.

terminó la personalidad y la industria de nuestros tebeos durante aquellos años, llegando a crear unas absurdas normas que clasificaban a sus lectores por edades y sexo.

En unas viñetas de El Hortelano [1] vemos como se criticaba esa educación homogénea que alienaba a la población y hacía pensar a todos como ordenaba la autoridad. Una despersonalizada masa social de redondos y extraños ojos negros es transformada, incluso físicamente, por el profesor de ojos cuadrados y vacíos que está conectado a sus cerebros por múltiples y absorbentes tubos. En las viñetas inferiores representó los efectos de la represión policial desde otro punto de vista, pero con el mismo resultado entre la población.

Durante el franquismo todo era censurable, aunque fue el erotismo y la desnudez del cuerpo humano la debilidad predilecta de aquellos censores. En los tebeos de la posguerra las mujeres que aparecían en sus viñetas eran asexualizadas hasta lo grotesco y vestidas decentemente. La censura pintaba escotes, bajaba faldas, convertía velos transparentes en opacos, tapaba los hombros descubiertos, añadía sostenes... Igualmente, se eliminaban los

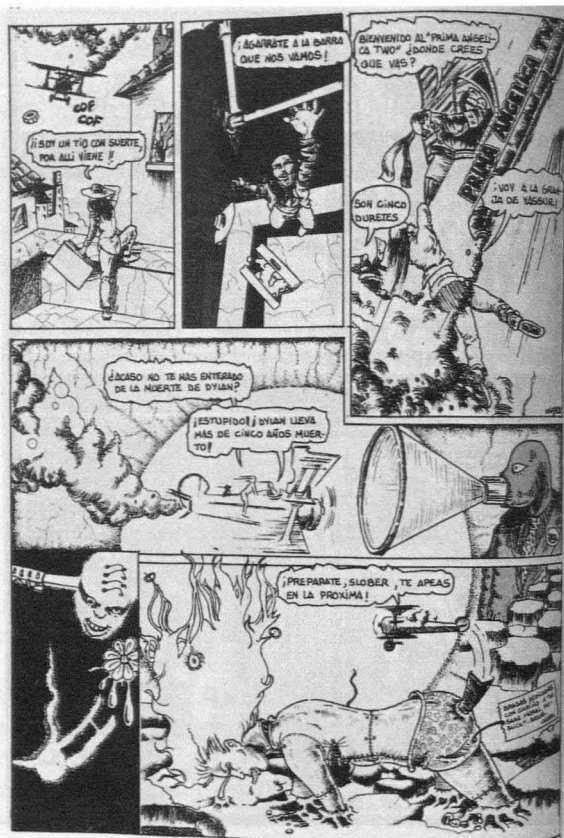


Fig. 4. Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez): "Slobber". El Comix Marginal Español, p. 36, op. cit., 1976.

amistosos abrazos, se separaban parejas hasta situarlas a una distancia más casta, se alejaban cercanos rostros, y se sustituyán las conflictivas viñetas por párrafos más adecuados. También se llegaron a prohibir las escenas violentas y crueles: las armas eran borradas, creando escenas grotescas donde los personajes alzaban puños sin espadas y morían por arte de magia. La paranoia política hacía ver monstruos en páginas llenas de ingenuidad e inocencia.

Hoy parece ridículo ese empeño en disimular agónicas peleas, pechos opulentos, enhiestos penes o alambicadas fornicaciones en un cómic. Una muestra representativa de este miedo es una página de planos cambiantes realizada por Soterías, integrante del Colectivo Zeta de Zaragoza [2]. Un amorfo espuso se modela y convierte en un hombre grotesco que al observar su desnudez, provoca la erección de su pene y el consecuente y desconocido placer. Tras ser descubierto por una casta y escandalizada mujer, se produce su destrucción a golpe de cruz, porra y mazo represivos, símbolos de la Iglesia, la Policía y la Justicia. De la masa amorfa resultante todavía sobresale el "inmoral" pene, que es cercenado cuidadosamente. La moral



Fig. 5. Ceesepe: "Slober". El comix Marginal Español, p. 39, op.c it., 1976.



Fig. 6. Anónino: Star, número 15, portada, op. cit., julio 1975.

queda así a salvo de bajas y pecadoras intenciones. Otro ejemplo de cuerpos censurados en los cómics contraculturales españoles lo encontramos en una página del adelantado Josep Farriol [3], que firma bajo el seudónimo de Farry. En una idílica historietita se vale de las letras del texto para ocultar los genitales de un hippy que vaga desnudo por las playas de una isla desierta. El problema estaba en evitar la desnudez del personaje, no en su ideología o en el hecho de que fumara un "joint" en una viñeta, que pasaron sin problemas el filtro censor.

Los que se atrevieron a desafiar la censura lo pagaron con el cierre de la revista o con la persecución policial. Múltiples cuadernos de aventuras y revistas de humor sufrieron las acciones represivas de los diversos organismos que vigilaban esta falta de libertad creativa, pero, fueron las revistas satíricas, como *Hermano Lobo* (1972-1976), *La Codorniz* (1941-1978) y *Por Favor* (1974-78), las que sufrieron los abrazos de la nueva censura con mayor asiduidad, sin olvidar las revistas de comix underground que también soportaron en sus páginas la saña del brazo censor. Como bien dice el dicho: "como muestra sirve un botón", o varios.

CENSURA Y REPRESION SOBRE ESPUTOS DE PAPEL

El cómic fue utilizado por el movimiento underground como medio de expresión versátil, sencillo y barato, a través del cual, pudo mostrar su ideología crítica, corrosiva y anticonservadora. Así, el cómic se convirtió en la plasmación gráfica de sus inquietudes rupturistas y liberadoras, desarrollándose como una forma de protesta y de reivindicación social contra el sistema establecido, lo que chocaba de lleno contra el gobierno y la censura institucional. Suponía lo marginal dentro de un medio de comunicación más o menos marginal.

Poco a poco, a lo largo de la década de los setenta, el cómic contracultural fue desarrollándose y fueron surgiendo muchos dibujantes que producían sus propias revistas, de manera casi artesanal, con una estética feíta y grotesca en su interior, en blanco y negro y con pocas páginas fotocopiadas, grapadas y dobladas por los propios autores, que a la vez eran quienes las vendían en la calle a un público nuevo que había superado los cómics clásicos y tradicionales. Estos dibujantes de historietas transfor-

maron el modo de tratar la imagen, la idea y la filosofía temática de la narración. Desarrollaron una forma gráfica rupturista, sucia y ruda, de gran expresividad, empleando normalmente un trazo grueso. Mostraban un gusto por los detalles, las páginas sobrecargadas, las composiciones rotundas creadas con expresivos claroscuros y las figuras simpáticamente grotescas.

Estos jóvenes artistas se hallaban enfrentados a una sociedad conservadora y retrógrada. Atacando sus cimientos más señeros (la familia, la patria, la religión, el capitalismo, la represión,...) y mediante el uso habitual del sexo, las drogas, la violencia y la música rock, llevaron a cabo la desmitificación de los valores sociales y morales implantados en la sociedad franquista. Intentaron establecer un nuevo orden social, lo que provocó su rechazo entre las autoridades y la administración, y su persecución por la policía y la censura institucional, produciéndose una larga lista de secuestros, juicios y censuras contra estas publicaciones.

Los problemas comenzaron con los *Comix underground U.S.A.*, las dos primeras antologías de los gurus del comix norteamericano publicadas por la editorial Fundamentos en 1972 y 1973. Fueron las primeras revistas de cómic contracultural publicadas en España. Estas novedosas revistas ya sufrieron considerables recortes de censura y algunos dibujos tuvieron que ser retocados y vestidos con casta ropa interior. Años después, el madrileño Ceesepe enviaba un mensaje crítico a los censores en algunas de sus viñetas [4]. En la última viñeta de una paranoica y surrealista página, se ve un extraño y daliniano artefacto con cuerpo de mujer que expulsa por un tubo anal la avioneta donde viaja Slober. Desviando la atención de la acción central, se ve como esta mujer-máquina lleva puestas unas grandes bragas estampadas con la letra "A", y una nota atada, a modo de etiqueta inofensiva, que dice irónicamente: "Bragas dedicadas con cariño a "la sana moral pública". Besos. Ceesepe". En otra página de la misma historieta, Ceesepe realiza otro guiño al lector [5]. Slober se encuentra con una bella "doncella", una sensual e insinuante quinceañera de larga melena que oculta sus pechos y vello púbico, con una nota aclaratoria del autor que dice así: "Nótese como astutamente, entre flores, pelo y mantón de manila se disimulan los sexuales órganos de la joven". La situación no dejar de ser chocante y graciosa, pero explícita, de cómo debían trabajar los dibujantes en aquella época para evitarse problemas legales.

El Rollo Enmascarado fue el primer comix marginal español, publicado en Barcelona en 1973 por los padres del "Rollo" underground español: Nazario, Mariscal y los hermanos Farriol, junto a otros jóvenes dibujantes. Recogía obras con un estilo propio, no aptas para la sensibilidad de la prensa oficial, y utilizó canales de edición y distribución enteramente manuales y personales. Sus pro-

prios dibujantes autoeditaron la revista y trataron de cumplir todos los trámites legales y requisitos que mandaba la ley. A los pocos días de hacer el depósito legal de la revista, se presentaba un funcionario en el domicilio de los hermanos Farriol que procedía al secuestro de la publicación, considerada como atentatoria contra la moral pública. Las autoridades se encontraron con un difícil escollo en la legalidad vigente en materias de prensa e imprenta. Tras nueve meses de incertidumbre sufrieron el primer juicio, seguido de la primera sanción, mientras los ejemplares de la revista acumulaban polvo en un rincón. Esto creó una curiosa jurisprudencia: el juez no encontraba subversión ni pornografía en estas viñetas, y la sentencia final concedía la libre absolución judicial, lo que les permitiría vender el tebeo en lugares marginales y bares progresistas (igual que hizo Robert Crumb en San Francisco con su primer *Zap*). Aún así, se les impuso una multa en función del sistema empleado para su impresión y venta. La sentencia llevaba consigo un párrafo sobre el "incomprensible mal gusto" del producto y mostraba extrañeza por el interés de los jóvenes por aquella "bazofia"⁹.

Bajo los auspicios de la legalidad vigente los dibujantes del "Rollo" siguieron lanzando sus productos, publicando nuevas revistas que aumentaron sus problemas con la censura. *Purita* vivió una ajetreada vida paralela en kioscos y librerías progresistas, y *Catalina* sufrió un nuevo juicio de faltas con una multa de 4.000 pesetas. Al editar *Pauperrimus*, se produce la autocensura de los propios autores con vistas a su publicación en la revista *Nueva Dimensión*, de difusión normal, para evitar nuevos problemas con las autoridades y con el editor¹⁰.

En diciembre de 1973 la organización terrorista ETA asesinó al presidente del Gobierno, el almirante Carrero Blanco, quien, sin lugar a dudas, habría sido el sucesor de Franco. En enero de 1974, Carlos Arias Navarro sucedió al presidente asesinado, alejándose de una apertura que ofreciera alguna esperanza para el futuro de los demócratas. En julio, Franco es ingresado precipitadamente en un hospital aquejado de una dolencia vascular, y la suplencia de Don Juan Carlos suponía un "ensayo general" de su sucesión. Anteriormente, se había iniciado una expansión de la oposición al régimen sin precedentes, especialmente en los sectores obrero, estudiantil e intelectual. Fue un periodo de acelerada descomposición política del franquismo en el que no se logró contener la inercia sociológica del país.

En este contexto, nace la revista *Star* (1974-1980), que presentaba al público español una antología del cómic *underground* americano y europeo, y descubriría nuevos dibujantes españoles. Fue el primer intento serio de crear un equivalente de la "free press" en España, cumpliendo una función importante dentro de la cultura al contactar con aquellas formas de expresión injustamente desconocidas o marginadas. Pasó inadvertida en sus primeros números, pero el número 6, con una portada que presentaba a un Hi-

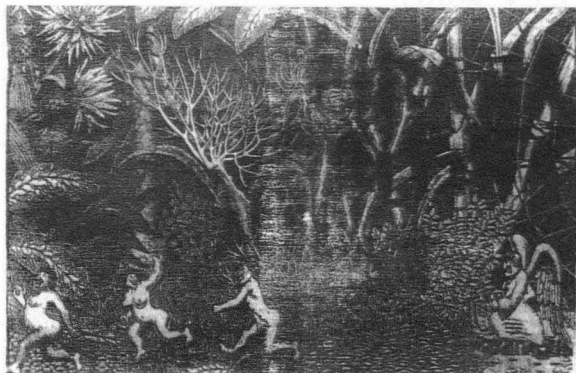


Fig. 7. Nazario (Nazario Luque): La Piraña Divina, portada. Autoedición, 1975.

tlar en actitud hogareña, inauguró los problemas con las autoridades. El Ministerio de Información y Turismo le abrió un expediente e impuso una multa de 100.000 pesetas por una falta grave. El número 7 también fue expedientado por una infracción muy grave y la multa fue de 150.000 pesetas. El número 13, dedicado al irreverente gato Fritz del norteamericano Robert Crumb, fue secuestrado nuevamente por el Ministerio. Según la propia revista, les habían hecho censurar la portada¹¹, pero con las matizadas explicaciones de Eduardo Haro Ibars se comprende mejor la situación vivida:

“Un padre de familia, haciendo caso omiso de la advertencia “solo para adultos” que figura en la portada de todos los números de Star, y confundiendo tal vez al gato Fritz con el gato Félix, compró la revista para su hijito, y en vez de encontrarse con el sadomasoquismo habitual de los tebeos y dibujos animados, se encontró con la violencia de la contracultura en su más crudo aspecto. Cursó la consecuente denuncia, y el número fue secuestrado. La revista según se dice, corre ahora grave peligro de desaparecer o de ser fuertemente multada...”¹².

Se cumplieron las predicciones, y todos los problemas de números anteriores, junto al nuevo expediente del número 15 [6], provocó el cierre de la revista en julio de 1975. En la portada de este número podemos ver como el dibujo original fue retocado. La chica que aparecía completamente desnuda y solitaria en la calle, fue vestida con un bikini negro. Se aprecia este retoque en el cambio de tono del dibujo, posiblemente pintado con tinta china negra, y el cambio de trazado del artista que realiza unos añadidos un tanto “chapuceros”. Esta página autocensurada posiblemente por el editor o por el director de la revista no resultó suficiente a las autoridades para evitar nuevos expedientes.

La revista comenzó una nueva etapa tras estar un año “castrada”, con el sentimiento generalizado entre sus

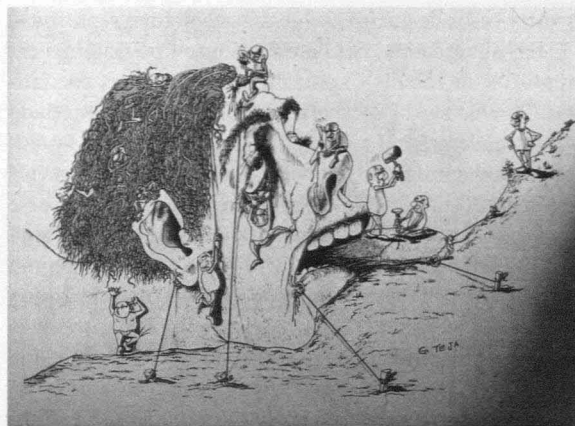


Fig. 8. G. Teja: (sin título). Star, número 15, p. 8, op. cit., julio 1975.

autores y colaboradores de sentirse integrados en la generación de la frustración y la rabia. Pasaron muchas cosas durante ese año de silencio, pero regresaron con la esperanza de que nada ni nadie se iba a oponer a su misión informativa, y que los nuevos tiempos iban a ser propicios para los que trataban de escapar del conformismo de la cultura oficial¹³. Poco duró su alegría y los problemas continuaron durante la transición democrática. El mismo número 16 (junio de 1976) y el número 24 (abril de 1977) fueron nuevamente secuestrados por oscuras razones¹⁴.

Retrocediendo en el tiempo, se observa como, sólo en 1974, bajo la etapa en el Ministerio de Información y Turismo de Pío Cabanillas, se produce un acoplamiento restringido de la política censoria a la situación sociológica del país. Aparecieron nuevas revistas, publicaciones y libros que ofrecían planteamientos críticos y postulaban veladamente una necesaria transformación del régimen. En octubre, el ministro fue cesado al juzgar su gestión excesivamente liberal, acusado del libertinaje erótico en que habían caído muchos periódicos y revistas, y de otros escándalos acaecidos durante su mandato. Fue reemplazado por León Herrera Esteban, que lideró una nueva etapa regresiva durante el final de la dictadura, lo que confirmó la imposibilidad de modernización del régimen y su autorreforma democrática.

Ante esa leve apertura se producía una proliferación de títulos y de nuevos autores. Todos ellos fueron bien recibidos por el público, pero pronto se agotó la paciencia de los censores. *La Piraña Divina* [7], álbum autoeditado por Nazario, donde mostró todo su subconsciente y donde no hubo ningún tipo de censura, provocaría las iras de las autoridades competentes, dando lugar al terrorífico “verano negro” de 1975¹⁵. La portada mostraba a dos hombres y una mujer corriendo desnudos y burlones por el Paraíso, mientras un ángel de aspecto fascista, ametralladora en

mano y casco de guerra, los persigue con fines represivos.

Las autoridades decidieron que este tipo de tebeo era imposible de tolerar y aumentaron las acciones coercitivas. Parecía ser la desaparición del apenas desarrollado comix underground español. Lograron cercenar la creciente popularidad de la revista *Star* mediante las acciones ya reseñadas; paralelamente la represión iba a cebarse con el grupo del Rrollo; montaron una operación a gran escala para tratar de descubrir la identidad del anónimo autor-editor de la citada *La Piraña Divina*, que había sido distribuida y vendida por la calle sin cumplir los trámites legales correspondiente... Ante este aumento de la presión sobre los grupos de dibujantes marginales y sus formas de expresión, se produce la disolución de algunos equipos, algunas huidas y viajes obligados al extranjero, como el de Nazario a Marruecos durante unos meses, y el olvido temporal o total de algunos proyectos, como le sucedió al comix madrileño *El capullo verbenero*. Esta situación extrema fue representada magistralmente por G. Teja en una ilustración [8]. En una moderna versión de los *Viajes de Gulliver* de Jonatán Swift, vemos la cabeza de un hombre inmovilizado en el suelo por unos pequeños y calvos “liliputienses” que tienen cara de pocos amigos. Le han atado con cuerdas y atravesado por clavos y aros, le están serrando la nariz y agujereando la cabeza, le han sacado y atado la lengua fuera de la boca, y se la van a clavar al suelo para que no pueda articular palabra ni realizar el más mínimo movimiento. El cuerpo atado, inmovilizado y reprimido que alude al artista que sufre los efectos represivos de los censores.

Tras la tormenta vino la calma. En noviembre se produce la muerte de Franco tras un mes de agonía y se inicia la lenta consolidación democrática con el Rey Don Juan Carlos a la cabeza. Arias Navarro deja su puesto a Adolfo Suárez en julio de 1976. En diciembre gana el Sí en el referéndum para sancionar la reforma de las Leyes Fundamentales. El nuevo Gobierno mostró unas tendencias liberalizadoras desconocidas en España desde hacía cuarenta años. Surgió la necesidad de querer decir lo que antes estaba prohibido y mostrar el cuerpo humano sin trabas ni censuras, en una situación de aparente libertad democrática. Con la desaparición del franquismo y el relajamiento de la censura, se hace factible, por primera vez en la historia del tebeo español, la aparición y el desarrollo comercial de una historieta adulta de forma y contenido.

El álbum *El Rrollo* apareció como una antología editada por Juan José Fernández, que recogía los tres primeros comix del “Rrollo”: *El Rrollo Enmascarado*, *Pauperismus* y *Catalina*. Esta edición también atrajo la atención de las autoridades censorias, que obligaron a arrancar una página de la presentación, en la que se reflejaba el fallo del tribunal contra *Catalina* y algunas páginas de este tebeo a causa de provocar “bajas pasiones en el hombre

normal”¹⁶. El Nuevo Código de Censura Cinematográfico había sido promulgado en febrero de 1975, con una novedad relativa a la admisión condicionada del desnudo (evidentemente femenino), siempre que estuviera exigido por la unidad total del film, su intención no fuera la de despertar pasiones en el espectador normal o incidiera en la pornografía¹⁷. Esta normativa se hizo extensible a otros medios de comunicación, incluido el cómic. Ventura y Nieto [9] jugaron magistralmente con esta nueva situación en una atrevida historieta de doble página donde mostraban a “Mama Noel” en Nochebuena. En su trineo tirado por conejillos del *Playboy*, llega a la casa de un joven progresista y se desnuda ante él, ofreciéndose como regalo de Navidad. Una señal dirigida hacia los desnudos y redondos pechos de la exuberante chica aclara que eso “lo exigía el guión”. La secuencia narrativa es interrumpida por un “intermedio cultural en evitación de situaciones escabrosas” que explica la fecundación de las flores, ocultando así unas viñetas donde el joven recibiría el deseado regalo entre escenas de carácter erótico y sexual.

Los censores debían remitir el juicio acerca de la capacidad erógena y las pasiones despertadas de un desnudo a su propia experiencia psicológica. Admitían sólo el desnudo aséptico y emocionalmente esterilizado, lo que suponía una mutilación de la naturaleza y la psicología humanas. En una página de Martín Alia [10] vemos un “strip-tease” muy especial. Una hermosa mujer, ligera de ropas, empieza a desnudarse de forma sensual, para contemplar en la última viñeta cómo el desnudo integral se convierte en un desnudo mutilado y asexuado, en el que han desaparecido con un corte limpio los órganos sexuales de la mujer. Con ironía y mala leche el autor evitaba los problemas con las autoridades censorias.

Como se puede comprobar, la censura desapareció sólo virtualmente y también se ejerció tras la dictadura, en una situación de aparente libertad, por lo que se puede hablar del fenómeno de la “postcensura”¹⁸. Durante la naciente democracia las modalidades de censura eran más sutiles y menos peligrosas, pero no ineficaces, como la censura económica o la persecución jurídica. Todavía en septiembre de 1976, el subdirector de Cultura Popular, Joaquín de Entrambasaguas, procedió a una reorganización del servicio de lectorado, consistente en la eliminación del personal incompetente y su reemplazo por licenciados, técnicos o administrativos del Ministerio. La censura daba sus últimos coletazos fuera de las aguas de la dictadura.

La censura desaparece legalmente en 1977 con el Real Decreto Ley del 1 de abril que regula la libertad de expresión por medio de impresos. Proclamaba el derecho de todos los ciudadanos tanto a la libre información como al respeto de su honor y de los demás derechos inherentes a la persona. Argumentan la necesidad de libertad de información para hacer posible la concurren-



Fig. 9. Ventura y Nieto: "Mama Noel". El Papus, número 103. Amaika, Barcelona, enero 1976.

cia democrática, máxime en el cercano período electoral: las primeras elecciones libres tras el franquismo se celebrarían el 15 de junio de 1977. Se suprimen los límites que imponía la Administración, pero se protegen los valores éticos y sociales bajo el ordenamiento penal y la jurisdicción ordinaria. Quedan derogados el artículo 2 y el 69 de la Ley de Prensa e Imprenta, todavía vigente. Pero era inquietante constatar la vaguedad de la nueva legislación, que ante un delito cometido por medio de impresos gráficos aceptaba su secuestro administrativo. Estaban prohibidas las noticias, comentarios o informaciones contrarios a la unidad de España, que constituirían demérito o menoscabo de la Institución Monárquica o la Familia Real, y las que atentaban contra el prestigio institucional y el respeto de las Fuerzas Armadas. Por supuesto, los impresos obscenos y pornográficos también estaban incluidos¹⁹. La Iglesia, el Ejército y el Rey seguían siendo tabú, lo que aún condicionaba la libertad de expresión de los autores en una coyuntura mucho más tolerante, aunque también más conformista.

El diseñador gráfico Jordi Miralbell expresó esta nueva situación de forma metafórica a través de una historieta pantomímica [11]. "Aún no" se había logrado una libertad de expresión total en España. Se había bajado una cremallera que no dejaba ver, y abierto otra que no dejaba

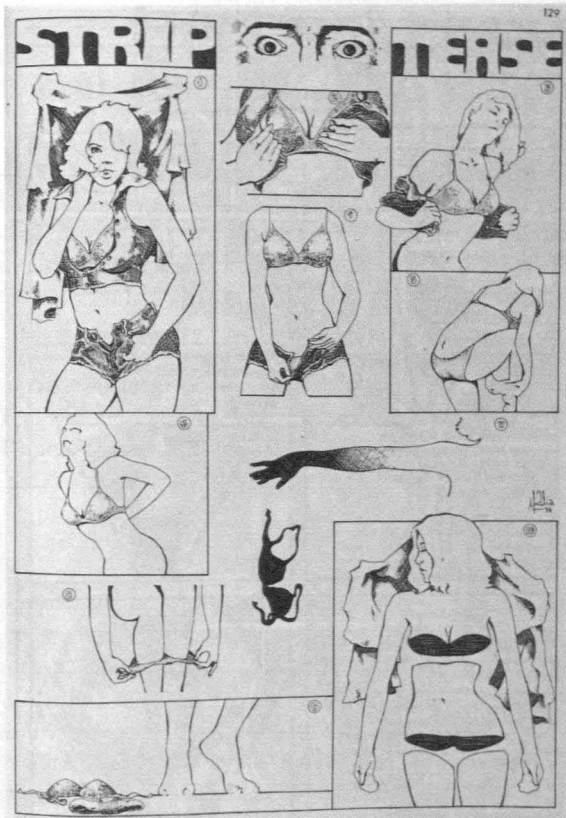


Fig. 10. Martín Alia: "Strip-tease". El Comix Marginal Español, p. 129, op.cit.

hablar, pero todavía quedaba otra tercera cremallera que tapaba la boca de forma simbólica y que no permitía decir lo que se quería a pesar de la democracia, provocando la caída de una lágrima sobre la mejilla. Igualmente, en la portada del número 2 del K.A.A.M (Kooperativa Abierta de Arte en Movimiento) [12], vemos una imagen múltiple, de doble lectura. Aparece un hombre sin rostro, atrapado en el interior de una boca, con los dientes a modo de barrotes carcelarios. Con un plano detalle, vemos el rostro de un personaje de ojos llorosos y entristecidos, con dos lágrimas que enmarcan una simbólica boca-cárcel, y unos críticos textos o consignas, que piden libertad de expresión y que indican que ésta ha muerto y que "nunca la ha habido". El lector observa la escena como si visitara una cárcel y viera enjaulados a seres peligrosos para la sociedad. Ambas escenas aluden de forma metafórica a la represión oficial y a la falta de libertad existente todavía en estos años de la transición.

De forma indirecta surgió la ya mencionada y humillante autocensura del autor, que trabajaba pensando en la administración y en la oficina de la censura. Los artistas creaban obras correctas para evitarse problemas y expe-

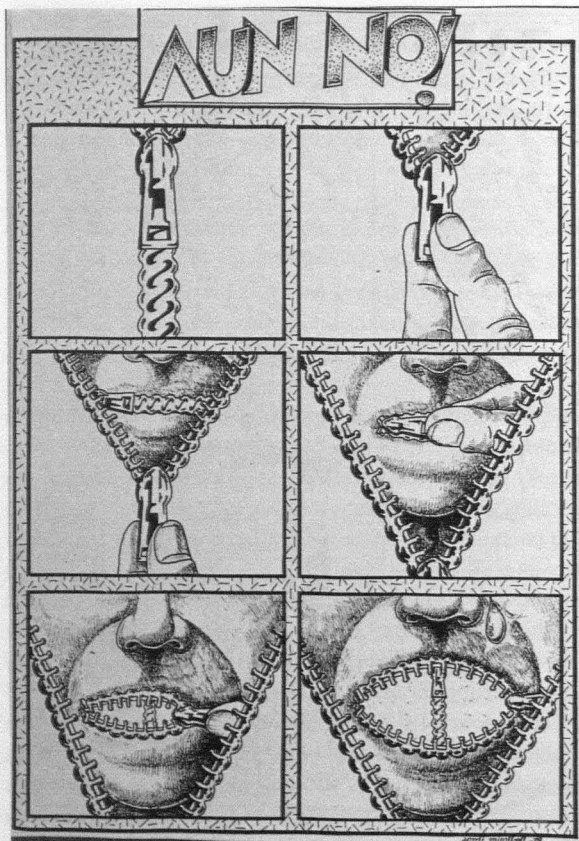


Fig. 11. Jordi Miralbell: "Aún no!". Star, número 41, p. 21, op. cit., noviembre 1978.

dientes administrativos, o para que no les devolvieran páginas para retocar o quitar de ellas algún elemento problemático. Los dibujantes no tenían tiempo para realizar estas correcciones y no corrían riesgos innecesarios. Lo que se prohibía expresamente no era nada comparado con lo que se vetaba implícitamente, lo que no se publicó por miedo a enfrentarse con normas no escritas. Era la humillante autocensura del artista para curarse en salud. En esta situación castrante Nazario, uno de los padres del "Rrollo", tuvo innumerables problemas con las autoridades censorias. El autor afirmaba que era el mismo editor quien censuraba las obras comprometidas, incluso en las revistas *underground* "censuran frases enteras y ponen bragas en los dibujos"²⁰. En la tira de dos viñetas titulada "Empalamiento a la Taza" [13], vemos como un reo viste unos calzoncillos de malla que ocultan sus genitales y que parecen añadidos posteriormente. Ocultan la desnudez del cuerpo humano, pero en cambio, la brutalidad y el masoquismo del empalamiento parecen asumidos con total tranquilidad. La crítica a la Iglesia y a la Justicia que muestran las imágenes pasan desapercibidas. Sólo un sol humanizado parece darse cuenta de la dureza de la escena.



Fig. 12. Anónimo: Kooperativa Abierta de Arte en Movimiento, número 2, portada. Autoedición, Fig. Madrid, abril 1978.

El álbum de recopilación de historietas de Nazario titulado *San Reprimonio y las Pirañas*, editado por Rock Comix, provocó el 18 de octubre de 1978 una citación en los juzgados del editor, Gaspar Fraga, por escándalo público. En la citada ley sobre libertad de expresión de 1977, se acordaba que la responsabilidad en caso de cometer injurias o calumnias en impresos gráficos era del autor, el director de la publicación, el editor, y en su defecto, el impresor. Ante esta nueva situación, el propio *staff* editorial de la revista seleccionaba las obras publicadas e indicaba el número y la calidad de los desnudos que podían aparecer en las historietas, el género de los relatos a desarrollar o sus características gráficas. Este es un ejemplo claro y evidente de cómo la censura editorial solía expurgar de antemano todo cuanto juzgaba censurable o sujeto a dudas, por lo que el interlocutor de la censura podía ser en ocasiones el propio editor o alguno de sus agentes.

Como ya se ha visto, otros editores habían tratado de evitarse problemas, como es el caso del libro de comix *Nasti de Plasti*, del año 1976. Este álbum, sufrió una serie de autocensuras por parte de la editorial, por miedo a que



Fig. 13. Nazario: "Empalamiento a la taza". *Star*, número 12, p. 11, op.cit., mayo 1975.

no pudiera salir publicado²¹. Pero, a pesar de todo, otras publicaciones no lograban evitar los juicios de faltas ante la administración. La revista *Rock Comix* sufrió el cierre obligado por orden ministerial en 1977. Aparecía bajo la denominación legal de "folleto unitario", pero fue denegado su permiso debido a su "contenido heterogéneo". Evidentemente, todas estas publicaciones aprovechaban la mínima brecha administrativa para reaparecer bajo la legalidad vigente²².

El 6 de diciembre de 1978 gana el Sí en el referéndum que ratifica la nueva Constitución española. La situación política cambiaba rápidamente, y se pasaba de forma pacífica de la dictadura franquista a un régimen democrático estable. Los problemas acuciantes de esta emergente sociedad eran la recesión económica, el paro, el terrorismo y la inseguridad. Se ponían en marcha los estatutos de autonomía, se autorizaba el juego, se legalizaba el partido comunista (PCE) y se proclamaba la amnistía.

En este contexto, aparentemente favorable para la libertad de expresión, a finales de 1978, le llegó el turno a la revista zaragozana *Zeta*, publicada por el colectivo del mismo nombre. Los tres mil ejemplares del número 3 fueron secuestrados por mandato judicial y sus autores sufrieron un juicio de faltas por parte de la administración. Todo se debió a una historieta de Antonio Soterías en la que ironizaba sobre conductas y mitologías de sus paisanos e incluía un chiste con una peculiar visión de la Virgen del Pilar, interpretado por la autoridad competente como "escarnio a la religión católica". Esto les valió una condena de cuatro meses y un día de arresto mayor y siete años de inhabilitación constitucional²³. El colectivo resurgió publicando historietas bajo el nuevo nombre de *Bustrofedon*.



Fig. 14. Carlos Giménez: "La guerra del pezón". *El Papus*, número 117, op. cit., agosto 1976.

Con el paso de los años, tras la muerte de Franco, lo underground fue abandonando la clandestinidad y alcanzó una mayor difusión y popularidad entre los lectores de historietas. Los problemas con las autoridades aún continuaron hasta producirse la oficialización del cómic contracultural al finalizar la década: la cultura vigente asimiló el fenómeno del cómic underground del mismo modo que hace con otras contradicciones surgidas en su seno. A finales del año 1979, nació la venenosa y superviviente revista *El Víbora*, que también tuvo problemas con las autoridades antes de nacer a finales de 1979. Inicialmente la revista iba a ser bautizada con el nombre de *Goma-3*, pero surgieron problemas para que se autorizara ese título al entender las autoridades que realizaba apología del terrorismo y del explosivo goma-2²⁴. Esta publicación acogió a destacados dibujantes *underground* de una forma mucho más racional que en *Star*. Con una estructura comercial competitiva, llenó sus páginas con historietas de acción, abundando el lenguaje del "Rrollo" y los personajes "manguis"... Pero eso es otra historia.

LAS "PUPAS" DE *EL PAPUS*

La revista neurasténica *El Papus* (1973-1985), de periodicidad semanal, desarrolló una función crítica e informativa que le aportaba un cariz muy periodístico. Su carácter progresista, crítico y renovador permite calificarla como una publicación contracultural que rompió con todo lo publicado anteriormente, convirtiéndose en un gran testimonio documental de aquellos años de la transición española. Avalada por cientos de procedimientos judiciales, casi 50 secuestros, tres Consejos de Guerra, dos cie-



Fig. 15. Julio Vivas: "Peligro de muerte". Solidaridad con El Papus, p. 42, Coedición, Barcelona, 1977.

rres y múltiples cicatrices, fue la publicación más castigada por la administración. Una revista política de humor que para algunos políticos "molestaba más que una avispa en los cojones"²⁵.

Ya en la maqueta del número 0 se eliminó un artículo de Manuel Vázquez-Montalbán, vetado de "rojillo". El primer expediente llega con el número 7, pero le siguen los números 8, 10, 21, 26, 29, 31, 64, 66, 73,... Existía la convicción general de que era preferible ser expedientado por motivos eróticos que políticos, "en una época en la que se discutía si una teta podía aparecer medio tapada o sólo marcando pezón"²⁶. En una página de Carlos Giménez aparecía una peculiar visión de esta lucha por alcanzar la libertad de expresión [14]. Irónicamente, muestra el tira y afloja de la censura para permitir o prohibir la exhibición del cuerpo femenino desnudo: la visión de una teta o su ocultación. Exagerando la situación, la convierte en arma electoral de algún político en la emergente democracia española, denominándola "la guerra del pezón".

En 1975, tomando como referencia viejos expedientes, el Consejo de Ministros multa y cierra la revista por cuatro meses argumentando tímidos indicios de erotismo y lenguaje vulgar.

A pesar del duro golpe económico, *El Papus* vuelve a aparecer para volver a ser cerrado en 1976, en plena etapa de transición democrática, por los expedientes abiertos a dos números extra y a los números 101 a 109, por algunas historietas comprometidas y por su "general contenido". Finalmente, sólo le cayeron cuatro meses de cierre, gracias a una maniobra de Fraga, la presión internacional y la de los intelectuales españoles a favor de la revista. Posteriormente, sufrió tres Consejos de Guerra por utilizar medallas y chapas de refresco y "denigrar signos y símbolos militares con escarnio"²⁷. La portada del número 133, del 4 de diciembre de 1976, mostraba a dos fascistas mutilados celebrando el 20-N, y por ello fue condenada, llegando a recibir amenazas de muerte. El ultraderechista Alberto Royuela advertía no poder controlar a sus bases. El miedo estaba presente entre sus autores y era necesaria la protección policial. Finalmente, llegó la más brutal forma de censura. Grupos incontrolados de extrema derecha, autodenominados la Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista), ponen una bomba en las oficinas de *El Papus* en Barcelona, el 20 de septiembre de 1977, buscando con ello un efecto desestabilizador. Muere Juan Peñalver, el portero del edificio, y hay 16 heridos, incluida la telefonista muy grave²⁸. Fue un atentado contra la libertad de expresión que afectó a toda la prensa de este país. Al día siguiente, y como protesta, Barcelona y Madrid amanecían sin periódicos, se guardó un minuto de silencio en el telediarario, se crearon notas conjuntas de los directores de los medios y editoriales de Madrid y Barcelona, se editó un álbum de cómics y humor gráfico en solidaridad con la revista, se producen huelgas y manifestaciones de periodistas... Aún así, se sucedieron otros atentados y secuestros dentro del mundo de la prensa escrita. La sociedad era consciente del riesgo físico del propio autor, y repudiaba las acciones terroristas y la falta de eficacia del Gobierno en su represión, llegando a pedir la dimisión del Ministro de Interior, Martín Villa, en múltiples manifestaciones. Los dibujantes se sentían manipulados y controlados por el poder, y lo representaban de forma simbólica. El cuerpo humano se metamorfosea en objetos represivos como muestra un dibujo de Julio Vivas [15]. Un policía antidisturbios convertido en un impecable muñeco mecánico, armado y protegido convenientemente, luciendo el preventivo cartel de "peligro de muerte", preparado para ser dirigido por el poder y cumplir sus órdenes sin pestañear, como si fuera un juguete de las autoridades: fenomenal metáfora del cuerpo humano utilizado como elemento represivo y amenazante.

El efecto del atentado fue decisivo. Disconformes con la línea de compromiso político y social de la revista, Gin y Óscar se van a *El Jueves*, baja la difusión de la revista, continua la persecución jurídica... Fuera ya de nuestros límites cronológicos, no se deben olvidar dos nuevos juicios. El número 412 (5 de abril de 1982) provoca un juicio

contra los dibujantes Rey e Ivá, por mostrar al Papa Juan Pablo II en bañador en la portada, alegando que las imágenes del “Papa como figura máxima del orbe católico, son de una befa, ironía, menosprecio y ofensa de la religión católica” que no se puede tolerar²⁹. La portada de Rey del número 442, que mostraba una pistola empuñada por un militar, apuntando a la cabeza de Felipe González, con el texto “España ya es roja (con perdón)”, provoca un juicio por “injurias a las Fuerzas Armadas” en noviembre de 1983, en pleno gobierno socialista³⁰.

En definitiva, *El Papus* fue una revista con un elevado grado de politización y crítica social, que además de todos los problemas mencionados, se ganó la admiración de los lectores. En 1976 recibió el premio “Yellow Kid” del prestigioso Salón Internacional de Cómic de Lucca, cuando llegaba a vender unos 200.000 ejemplares de cada número.

UN AHOGADO GRITO EN EL SILENCIO

El cómic marginal español, al igual que otros medios de comunicación de masas, fue un medio de expresión que sufrió la presión abrumadora del dogmatismo y de las consignas que legislaba y estigmatizaba la censura de aquellos años. Una censura que catalogaba todas las creaciones de historietas como material gráfico para un público infantil y juvenil, sin tener en cuenta que los cómic eran realizados por jóvenes creadores inconformistas, que se dirigían hacia un público adulto afín a sus pensamientos e ideología contracultural. Ciertamente, estas obras no eran creaciones doctrinarias ni educativas para niños. Ese fue un enorme problema para la censura, que generalizaba y metía a todos los cómics españoles dentro del mismo saco. En ningún momento tuvo en cuenta los condicio-

nantes y el momento histórico que dieron lugar a la creación de estas polémicas obras, que hoy deben ser analizadas objetivamente y emitir nuevos juicios valorativos, sin alcanzar los que emitió la censurable censura franquista.

En aquellos años convulsos no había un lugar para este nuevo tipo de cómics escandalosos, que profundizaban en los aspectos más candentes y revulsivos del momento (la marginación social, las drogas, la homosexualidad, la corrupción política, la violencia policial,...) y que mostraban una actitud poco aceptable para la gente bien pensante. Sus autores creaban los cómics que les divertían: usando un sencillo lenguaje popular, tosco y vulgar, se bañaban en una ácida, cruel y despiadada crítica de la sociedad vigente, lo que les valió el castigo de la censura. Fueron ellos quienes renovaron y marcaron la pauta a seguir por el nuevo tebeo de este país y representan una clara muestra de cómo el cómic contemporáneo se ha convertido en una especie de género híbrido cuyo lenguaje se ha enriquecido con técnicas de todas las artes y de otros medios de expresión que aún no son considerados artísticos, hasta alcanzar un grado de excelencia que contradice a aquellos que todavía catalogan a la historieta como un subproducto cultural para niños.

Quizá estos apuntes ayuden a valorar y comprender lo que significa crear cuando no se puede decir lo que se quiere decir. Lo que lleva a luchar por el respeto a la dignidad humana, por su derecho a vivir en libertad, a expresarse, a pensar y a ser diferente. No existe justificación alguna a cualquiera de las formas de coacción de la libertad de expresión aquí citadas, sean cuáles sean las condiciones de tiempo y lugar. Sería deseable soñar que hubiera aún mayor libertad para que cualquier autor manifestara su talento sin pensar en los obstáculos legales, sin que la feroz tijera limite su creatividad e impida la libre expresión de todo artista.

NOTAS

- ¹ La censura franquista fue concebida como tarea encaminada a establecer la primacía de la verdad y difundir la doctrina general del Movimiento, con una función preventiva de cooperación armónica y tutelar del bien común. ABELLÁN, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península, Barcelona, 1980, pp. 15-16.
- ² Realmente, la censura institucional, era vista por casi todos como aparato represaliador y manifestación del poder político franquista que, falto de coherencia ideológica, oprimía con el fin de afirmarse ante sus adversarios.
- ³ ABELLÁN, Manuel L., *op. cit.*, pp. 88-89, 173-174.
- ⁴ La introducción de la citada Ley dice: “El principio inspirador de esta ley lo constituye la idea de lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento, conjugando el ejercicio de aquella libertad con las exigencias inexcusables del bien común, de la paz social y de un recto orden de convivencia para todos los españoles...”. En “Ley 18 de marzo de 1966, núm.14/66 (Jefatura del Estado). Ley de Prensa e Imprenta”. *B.O.E.*, 19 de marzo de 1966 (número 67), p. 479.

- ⁵ El artículo 1.º reconocía el derecho a la libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, salvo algunas limitaciones impuestas por las leyes que quedan recogidas en el artículo 2.º: “*Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar*”. Ley de Prensa e Imprenta, 1966, *op. cit.*, art.2, p. 480.
- ⁶ El artículo 63 matizaba la responsabilidad penal, civil o administrativa de quien cometiese alguna infracción de la ley, y la censura de la administración reaparecía regularmente, según el grado de la infracción, en forma de expedientes, multas, ceses y secuestros. A su vez, obligaban a la publicación afectada a insertar las sentencias o resoluciones administrativas que imponían sanciones en uno de los tres números inmediatamente posteriores a su notificación, colocando así a la publicación un nuevo y vergonzoso sambenito inquisitorial o artículo penitencial. Ley de Prensa e Imprenta, 1966, *op. cit.*, art.72, p. 485.
- ⁷ GUBERN, Román, *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Península, Barcelona, 1980, p. 15.
- ⁸ NAVARRO, Daniel, “La censura, España y el Santo Espíritu”, en *Krazy Comics*, número 17-18, febrero-marzo 1991, pp. 16-19.
- ⁹ Apuntes extraídos de la editorial del álbum *El Rollo*, Producciones editoriales, Barcelona, 1976; y del artículo de Ramón Alpuente: “Vuelve la Sátira”, en *Cuadernos para el Diálogo*, número 157, 2.ª época, p. 63. Madrid, 1 al 7 de mayo de 1976.
- ¹⁰ Editorial del álbum *El Rollo*, *op. cit.*
- ¹¹ En la sección de “Prensa Marginal” de la propia revista aparece el siguiente comentario sobre el secuestro de la revista: “*Para acabar de celebrar el primer año de supervivencia de Star, nos acaban de secuestrar el número 13, dedicado a “FRITZ THE CAT” (de Robert Crumb). Este personaje y su película se ha podido ver en todos los países “civilizados”, (...), pero como se sabe, aún hay diferencias, y tantas como que la portada de este número, que es una reproducción de un cuadro del pintor americano A. C. Willink, titulado Exorcism of the old Ghost, y que en España se vende el póster, nos han hecho censurarlo. Total tíos que hasta ver los cuadros en versión “civilizada” nos está prohibido.*” En *Star*, número 15 extra. Producciones Editoriales, Barcelona, julio de 1975, p. 52.
- ¹² Eduardo HARO IBARS, “El secuestro del gato Fritz”, en *Triunfo*, número 669, 26 de julio de 1975, p. 19.
- ¹³ Extraído del “Prólogo Manifiesto” de Juan José Fernández, p. 4; y de la introducción del artículo de Luis Vigil, “Las Drogas (3)”, p. 31, en *Star*, número 16, junio de 1976.
- ¹⁴ En una nota, en el margen inferior de la página, escriben a mano el siguiente comentario: “*Otra vez se les ha visto el rabo a la «engañifa nacional» esa de la democracia del sin prisas pero sin pausas. El número 24 del Star (y van tres) ha sido secuestrado, ni se sabe por qué oscura razón, y eso que ya no existe el artículo 2.º. En definitiva: no nos quieren nada*”, en *Star*, número 25, mayo de 1977, p. 56. Sobre todos los secuestros, expedientes y multas, ver la “Editorial” de *Star*, número 26, junio de 1977, p. 4.
- ¹⁵ Luis VIGIL, en su introducción “Cultura Marginal”, en *El Comix Marginal Español*. Producciones Editoriales, Barcelona, 1976, pp. 5-14.
- ¹⁶ Extraído de la sección “Prensa Marginal”, de *Star*, número 11, mayo de 1975, p. 24.
- ¹⁷ GUBERN, Roman, *op. cit.*, pp. 281-282.
- ¹⁸ NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España Eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos, Barcelona, 1994 (1.ª edición, Stuttgart, 1991), pp. 12-13.
- ¹⁹ Extraído del Real Decreto Ley del 1 de abril de 1977. “Regulación libertad de expresión”, en *B.O.E.* 11 y 12 de abril de 1977, pp. 1.166-1.167.
- ²⁰ Declaraciones del propio autor en entrevista publicada en *Star*, número 26, junio de 1977, pp. 51-52.
- ²¹ Noticia extraída de la sección “Prensa Marginal”, en *Star*, número 17, julio de 1976, p. 47.
- ²² Apunte de la sección de “prensa marginal” de *Star*, número 26, junio de 1977, p. 58.
- ²³ Notas extraídas de *Star*, número 43, enero de 1979, p. 59; *Star*, número 49, julio-agosto de 1979, p. 60; *Star*, número 54, enero de 1980, p. 59; *El Víbora*, número 2, ed. La Cúpula, Barcelona, diciembre de 1979, p. 4; *Guía Quincenal del Cómic*, número 11, editado por Joan Navarro, Barcelona, 1 al 15 de febrero de 1980, p. 5; CUADRADO, Jesús, *Diccionario de uso de la historieta española*. Compañía Literaria, Madrid, 1997, p. 732.
- ²⁴ *Guía Quincenal del cómic*, *op. cit.*, número 1, 1 al 15 de octubre de 1979, p. 6; número 3, 1 al 15 de noviembre de 1979, p. 9; número 5, 1 al 15 de diciembre de 1979, p. 9.
- ²⁵ NAVARRO, Daniel, *El Papus 1973-1985. Trece años de censura en la transición española*. El Kiosker, Barcelona, 1990, p. 5.
- ²⁶ NAVARRO, Daniel, *op. cit.*, p. 18.
- ²⁷ NAVARRO, Daniel, *op. cit.*, p. 37.
- ²⁸ Notas extraídas del álbum *Solidaridad con El Papus*, coedición, Barcelona, 1977; *El Cuervo*, número 17, 28 de septiembre al 4 de octubre de 1977, ed. Amaika, Barcelona; NAVARRO, Daniel, *op. cit.*, p. 40.
- ²⁹ NAVARRO, Daniel, *op. cit.*, p. 53.
- ³⁰ NAVARRO, Daniel, *op. cit.*, p. 58.

Reseña de libros

CARRIÈRE, Jean-Claude: *Buñuel-Carrière. Cuadernos de dibujos*, Instituto de Estudios Turolenses y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2001, 302 pp.

BUÑUEL-CARRIÈRE: "STORY BOARD" Y DIARIO PERSONAL

Es una perogrullada recordar ya que las películas son productos de naturaleza visual, "pinturas móviles" (*moving pictures*), como se dice todavía en inglés. Pero los historiadores del cine han prestado poca atención al proceso de trabajo que conduce desde una idea preliminar de carácter narrativo hasta esas imágenes concretas que vemos finalmente en la pantalla. Sabemos cómo se han concebido y ejecutado algunas grandes obras maestras de la pintura o de la arquitectura universales, pero ¿cómo llegaron a ser lo que fueron las grandes creaciones cinematográficas del pasado? Gracias a una serie notable de investigaciones, llevadas a cabo principalmente en las dos últimas décadas del siglo XX, conocemos bien cómo se trabajaba en los grandes estudios en la época clásica de Hollywood: un escritor elaboraba el guión literario que era dibujado luego por distintos tipos de artistas visuales; no era infrecuente que un "diseñador de la producción" pintara plano a plano toda la película, de modo que el director se limitaba luego a filmar, con actores reales y decorados tridimensionales, lo que estaba ya indicado en esa especie de cómic de uso interno, llamado habitualmente el *story board*.

Pero este proceso no ha sido seguido al pie de la letra por muchos de los *autores* cinematográficos más reputados, pues la genialidad no se ha manifestado sólo en los resultados sino también en los procedimientos. Los de Buñuel, desde luego, no se ajustaron a la ortodoxia. Sabíamos (lo ha examinado muy bien Sánchez Vidal) que sus fuentes iconográficas delataban una amplia cultura, libre y heterodoxa, apegada a las obsesiones intelectuales de los surrealistas, pero nos faltaban testimonios precisos sobre dos cosas importantes: cómo elaboraba en realidad sus guiones y cuáles eran los pasos visuales intermedios antes de la filmación propiamente dicha. De ahí la importancia de este raro libro con los dibujos que el escritor Jean-Claude Carrière fue haciendo mientras colaboraba con Buñuel en algunos guiones. Se ha hablado

bastante del clima humano de aquellas sesiones conjuntas de trabajo, en lugares apartados y de gran belleza, como el balneario de San José Purúa de México, o el Monasterio de El Paular en España (yo mismo recuerdo haber oído en París, hace cosa de una década, el testimonio de Carrière al respecto, en una conferencia memorable). Buñuel proponía una cosa tras otra, y su joven colaborador le ayudaba a seleccionar las ideas, a hilarlas entre sí, y las ponía por escrito. Todo ello estaba sazonado con paseos por el campo, con los famosos martinis del maestro aragonés, y con otras anécdotas relativas a la puntualidad de ese surrealista, tan poco "anarquista" en su vida cotidiana. Pero este libro nos enseña algo más: Carrière dibujaba también muchas de las secuencias que se barajaban, de modo que el guión nacía ya bastante visualizado, por decirlo así. No se trataba de un texto al que luego, en la filmación, se le ponían imágenes, sino de un relato *imaginado* desde el principio en términos visuales.

Junto a estos dibujos hay otros de carácter personal que dan al conjunto un tono híbrido, entre el cuaderno de viajes y el diario íntimo. Abundan los retratos o los chistes en los que aparece Buñuel como protagonista indiscutido, y hay además autorretratos del autor, o de otros personajes a los que ambos visitaron durante aquellos viajes de trabajo (un par de bocetos espléndidos con José Bergamín); vemos la flora sorprendente de México, o algunos detalles arquitectónicos de El Paular; encontramos paisajes, moderadamente realistas en ocasiones, pero otras veces delirantemente fantásticos; muy interesantes son, en esta línea, los cielos de México con la observación (seguramente de Buñuel) de que algo así "no existe en España". Se trata casi siempre de dibujos a línea, muy claros y expresivos. Carrière no es un profesional de las artes plásticas, pero no lo hace nada mal. Su obra es jugosa y muy entretenida. Posee el encanto algo morboso de ser algo así como el testimonio secreto de un *voyeur* que ha convivido con Buñuel en momentos y lugares extraordinarios. Por el ojo de esa cerradura se asoma la totalidad de aquel genio, sin que sea posible para Carrière separar la absoluta libertad de imaginación que caracterizaba el trabajo pre-cinematográfico de ambos, del rigor rutinario con el que el cineasta organizaba la tarea en aquellos insólitos "retiros espirituales".

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

SAN MARTÍN, Francisco Javier (ed.): *La fotografía en el arte del siglo XX*, Diputación Foral de Álava, 2000, 175 pp.

FUSIÓN Y FISIÓN EN LA RELACIÓN ENTRE FOTOGRAFÍA Y OTRAS ARTES PLÁSTICAS

Desde su simbólico nacimiento en 1839, cuando François Arago proclamara sus virtudes como apoyo a otras diversas disciplinas, hasta los recientes últimos años del siglo XX, la fotografía parece haber estado repetidamente abocada a asociarse con otras prácticas artísticas, si bien no siempre con fructíferas consecuencias.

Precisamente el camino de esta relación hasta el momento actual, en el que la fotografía ha protagonizado uno de los fenómenos artísticos con mayor trascendencia de las últimas décadas, es el que recorre *La fotografía en el arte del siglo XX*, editada por Francisco Javier San Martín.

Esta obra reúne las ponencias presentadas en el seminario celebrado bajo este mismo título en el Archivo Foral del Territorio Histórico de Álava, que exponen siete casos de la mano de seis especialistas en diversos ámbitos, y analizan el papel de la fotografía en un momento artístico clave o bien la obra concreta de uno de sus protagonistas.

El caso de Marcel Duchamp, presentado por Francisco Javier San Martín, también coordinador del seminario, supone aquí un nítido ejemplo, al ser un artista para quien la fotografía no suscitó un interés como fin creativo en sí mismo. Así, se comenta su empleo documental de acciones o conceptos, como ocurriera con su retrato como Rrose Sélavy, un alter ego construido sólo para la cámara fotográfica, además de un hecho que parece la premonición de una práctica central a fines de siglo, la apropiación de fotografías de otros autores para componer una obra propia, cambiando su significado y provocando un juego conceptual que ofrezca algunas pistas sobre el significado de su obra.

La fotografía parece, por tanto, uno de los medios elegidos por los artistas a la hora de explorar su identidad y de representar con su rostro personajes ajenos a sí mismos. Sobre este aspecto, Adelina Moya analiza la obra de la francesa Claude Cahun, cuyo interés se ha recuperado en los pasados ochenta y noventa, en los que rebrota la atención por el autorretrato, y que se presenta aquí como ejemplo paradigmático de este género en concreto.

Por otra parte, uno de los puntos más interesantes que se analizan en esta obra, tratado también por San Martín, es cómo la exactitud y la rapidez con la que la fotografía representaba la realidad y su simbólica condición de espejo del exterior fueron condiciones que amenazaron con desbancar a artes como la pintura cuando de compararlas se trataba. Tales propiedades, que la convertían en la panacea de la reproducción ideal, resultaron paradójicamente las que la condenaron al ostracismo artístico, por lo que, para ser una de las columnas del templo de las Bellas Artes, la fotografía optaría entonces a imitar la estética y la temática de la pintura, con un reciclado ut pictura poesis para los nuevos tiempos.

En consecuencia, el contacto entre estas dos artes, como analiza San Martín, marcaría los inicios de una relación confusa y plena de contradicciones. Así, con el Pictorialismo la fotografía sólo lograba alejarse de su naturaleza y retroceder en el camino de su reconocimiento como arte por sí misma, y los pintores que renegaban ofendidos de su condición de arte a su vez envidiaban su exactitud especular, y sin pretenderlo la acababan imitando. Finalmente, se indica cómo, cerrándose el siglo XIX, la crisis que encontrarán muchos pintores en la necesidad de demostrar su destreza manual desembocaría en su simbólica entrega a los brazos de la fotografía.

Años más tarde, precisamente iban a ser aquel desprecio a la condición artística de la fotografía por su naturaleza téc-

nica y por su objetiva representación de la realidad los caminos que la conducirían a adquirir protagonismo en el arte de entreguerras. Este es el tema de la ponencia de Horacio Fernández. La creación de una realidad no existente en el exterior sino en la mente del artista con el fotomontaje o el collage, y la práctica de la abstracción con el fotograma marcarían, así, una nueva vía para este medio. Por primera vez con rotundidad, la fotografía era valorada sin necesidad de parangones, se apreciaba su naturaleza mecánica y se asociaba con nuevos medios como el diseño gráfico y el cartel.

Precisamente este interés en el arte de entreguerras por la fotografía como máquina será la base de la última ponencia presentada en este libro, a manos de Daniel Canogar. Se plantea en este caso una peculiar relación entre fotografía y máquina, con el análisis de la fotografía anatómica y el papel que un instrumento mecánico como la cámara adopta en la representación del cuerpo.

Sin embargo, el momento que marque un punto de inflexión en la relación entre fotografía y otras artes plásticas será, como analiza en este caso el texto de David Pérez, el final de la década de los sesenta, un hecho en el que coinciden otros autores que recientemente lo han analizado, como Dominique Baqué o Elio Grazoli. La adopción que los artistas encargados de disolver el objeto artístico hacen de ella como documento de sus obras, la mayoría irrepetibles, efímeras o inaccesibles para gran parte del público, será el hecho que la transforme en protagonista. La fotografía se convertiría de mero documento en prácticamente la obra de arte misma, al ser el elemento que se exhibiera en las salas y el que se comercializara como el objeto mercantil que esos artistas insistían en negar.

No obstante, la irrupción de la fotografía va a materializarse con mayor determinación a partir de los ochenta, la década en que se concentra la ponencia de Rosa Olivares, para en el siguiente decenio presentarse ya como un fenómeno inherente a la actualidad artística.

Este periodo de esplendor dentro del circuito de las artes a través de este fenómeno de fusión bien merece aquí un comentario aparte. Así, sería necesario insistir en la trascendental consecuencia que la hibridación de la fotografía con otras disciplinas ha generado, el que hoy resulte impropio denominar "fotógrafos" a autores como los que aparecen en las páginas finales del libro, ya que sus obras participan de la fotografía tanto como de otras muchas técnicas, materiales o conceptos. Fusionada, diluida, pero constantemente presente, parece que la fotografía es la máxima responsable de haber "deconstruido" la pureza y el equilibrio de la modernidad en las artes plásticas, rompiendo incluso con el concepto de autor y de originalidad de la obra, y dinamitando los limpios compartimentos en que se suelen encuadrar una diversidad de disciplinas artísticas.

En definitiva, *La fotografía en el arte del siglo XX* resulta ser una obra en la que la fotografía es protagonista temática y visual, conjugándose cada página de texto con su contrapágina con un documento fotográfico en color y coherentemente coordinado con las referencias de la lectura. Lejos de enfocarse excesivamente en un periodo cumbre de la intersección de la fotografía y otras artes, abarca los espacios vitales en estas fluyentes relaciones. Además, como el propio título se encarga de introducir, no existe aquí una consideración a la fotografía como una práctica independiente, al modo en que aún hoy numerosos manuales se empeñan en presentar y las salas de arte actual se encargan de rebatir, ni tampoco se consideran fotógrafos sólo a los artistas que la han practicado continua o exclusivamente durante su carrera. En consecuencia, es precisamente este hecho uno de los que provocan que esta obra, en el momento en que el contacto entre fotografía y otras disciplinas se encuentra de plena actualidad artística, arroje más luz en el estudio sobre la relación entre las artes en el presente.

LAURA BRAVO

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Metáforas del Movimiento Moderno. Departamento de Historia y Teoría del Arte, U. A. M. Madrid, 2000. 237 pp.

En el contexto de uno de los más negros periodos de nuestra historia reciente, Julián Díaz Sánchez traza un relato de triunfos y relaciones de conveniencia. La extraña simbiosis entre arte abstracto y régimen fascista se coloca aquí sobre la mesa de disección para desentrañar los motivos, así como los agentes externos que potenciaron la citada relación de intereses.

Díaz Sánchez elige un bloque temático muy compacto y bien delimitado que no admite divagaciones y le permite crear una estructura clara y de fácil comprensión. El asunto central viene a tratarse en dos grandes temas, para cuya división se ha utilizado como argumento el punto de vista de los implicados. Así pues, en una primera parte, el autor tratará el problema de la aceptación del arte abstracto desde el punto de vista estatal. Después, en un segundo momento, repetirá el mismo ejercicio, pero en este caso bajo la óptica del mundo del arte. Estos dos grandes bloques van a pivotar en torno a un núcleo central rotundo: la definición de abstracción.

Julián Díaz inicia así un discurso objetivo por la historia de la abstracción española y su consideración en tiempos de la dictadura, usando como hilo narrativo las bienales de arte. De este modo, primero con las bienales hispanoamericanas y posteriormente con las venecianas, va construyendo una trama compuesta por críticos, historiadores, artistas e incluso políticos, que condujeron al informalismo por los senderos del régimen. Este no tardaría en asumirlo como única vanguardia compatible con sus presupuestos ideológicos. Es éste un relato que no escatima en detalles y fragmentos textuales de la época, que no vienen sino a confirmar la ardua tarea de documentación que precede a esta obra. Opiniones más o menos comprometidas con la causa en artículos, catálogos o textos con tintes de opúsculo político, van tejiendo en la obra de Díaz Sánchez, la mullida alfombra sobre la que descansa su principal argumento a lo largo de todo el relato. Un argumento que sirve de sutil hilo conductor y que más adelante abordaremos.

De este inicial aspecto puramente estatal, pasa Díaz Sánchez, casi de forma imperceptible, al argumento filosófico, tratando en un primer momento y a modo de avanzadilla las posturas de Eugenio D'Ors y Ortega y Gasset. Sin embargo, este retrato de la crítica militante se ve momentáneamente interrumpido por una somera descripción de la abstracción, que es hábilmente aprovechada para introducir, de forma subliminal, algunas de las más importantes ideas que suponen la defensa de la tesis de su autor. Una vez es retomado el estudio desde el punto de vista de críticos e historiadores, se tratarán algunos aspectos, entre ellos el "mito" del informalismo, como abanderado internacional del hecho diferencial español, o el asunto espiritual, que lo ligara inevitablemente al catolicismo.

Otro de los asuntos más interesantes planteados en este momento es la confrontación entre Surrealismo y abstracción. Díaz Sánchez lo presenta como una cuestión del estado franquista, que habría optado por lo segundo como efectiva vacuna contra la militancia incómoda del primero.

Finalmente, nos presentará el estado de la cuestión tras la muerte del dictador y su posterior recuperación por parte de

la recién nacida democracia. Una recuperación que pasa por un nuevo análisis de la añeja e incómoda relación simbiótica con el enemigo caído en desgracia, y que tendrá por término una, no menos sorprendente, canonización del informalismo.

Nos recuerda el autor que el gran Picasso dijo: "Yo no busco, encuentro". De igual manera podríamos decir que Julián no busca alcanzar una teoría a lo largo de su exposición, pues él ya la tiene desde el comienzo, y simplemente se dedica a mostrárnosla, al principio oculta y hacia el final, evidente. Plantea pues, que la abstracción fue la única forma de vanguardia admitida por el régimen. Su relación fue una solución de compromiso, ya que la España autárquica necesitaba de un impulso cultural nuevo; el informalismo, a su vez, agotados los cauces locales, requería también nuevos ámbitos de promoción. Serán básicamente tres los argumentos para la defensa de esta nueva realidad planteada. En opinión de Díaz Sánchez serán la falta de compromiso moral y político, de un lado, y de otro la libertad de interpretación que permitirá su vinculación a la moral cristiana. El tercer argumento será en cambio el más enrevesado. El uso historiográfico, que había convertido a la abstracción en una constante histórica, llegará a ser en estos momentos el mejor aliado de los ideólogos del régimen. De esta forma, el arte abstracto que trataban de adoptar se hace digno heredero de la más rancia tradición española. Herederos pues de Velázquez y Goya, transformados en instrumento de legitimación. Este sería, por tanto, un planteamiento de gran acierto. No cabe duda que aquellos que habían usurpado ilegalmente el poder, necesitaban imperiosamente nuevas formas de justificar su posición. El uso de estos argumentos como trama, subyacente al relato histórico, es tan sutil como las encontradas interpretaciones que la crítica hizo de la abstracción, y que el autor, hábilmente, nos presenta como táctica de derribo solapada.

Queda claro que el mencionado *triunfo* del título, sería más bien un "salvarse de la quema", algo que agudamente se plantea como una cuestión de intereses creados. El relato de esta presunta tragedia -ya que no hay nada más trágico que la adhesión a una ideología como la fascista- es un cúmulo de acontecimientos que aquí se nos presentan en forma de esquema creciente. Nuestro autor avanza desde una aparente asepsia expositiva hacia una constructiva militancia, que tiene su *cénit* en el pequeño epílogo. Un epílogo que, a la vista de la gran cantidad de ideas expuestas en los capítulos previos, aparenta ser una fugaz resolución de todo lo expuesto. La calidad documental y expositiva demostrada a lo largo de la obra nos conduce a pensar que Díaz sería capaz de algo más intenso que esta pequeña diatriba final. En cualquier caso es una excelente apuesta, optar por una nueva lectura de la abstracción que no se quede en las medias tintas de la descripción de su lirismo.

Los recuerdos de viejas épocas, una vez pasados por el tamiz de tiempo, acaban por presentarse de un modo afable, incluso los más terribles. El relato de un tiempo en que se secuestraron nuestras libertades y se traicionó nuestra cultura, no debe caer jamás en el pozo seco del olvido. Nos debemos a quienes nos precedieron en la lucha por el rigor histórico, para no deformar ni tergiversar los acontecimientos que marcaron nuestra historia. Por eso, el texto de Julián Díaz Sánchez ha de ser tenido en cuenta como un paso firme y decidido en esta dirección. Un ejemplo que contribuye a abrir nuevos caminos de estudio.

LAURA CALVO BEJARANO

JACKSON, Rafael: *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*, Metáforas del Movimiento Moderno. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2000, 345 pp., III.

Son muchas las biografías publicadas acerca de Picasso, y más numerosos aún los libros y artículos que han tratado de comprender, analizar y explicar su talante artístico. No resulta nada fácil, por tanto, emprender una nueva y ardua tarea de investigación en torno a esta figura capital, y todavía es más complicado realizar una verdadera aportación para el conocimiento de la obra y de la personalidad del artista. Esto es lo que consigue el libro de Rafael Jackson, uno de los primeros títulos publicados por el grupo de investigación Metáforas del Movimiento Moderno, de la Universidad Autónoma de Madrid. (La edición, no venal, ha sido distribuida a los principales centros especializados nacionales e internacionales).

Algunos investigadores de Picasso habían planteado ya la posibilidad de estudiar muchas de las obras del malagueño vinculándolas con la corriente surrealista, pero era necesario que alguien desarrollase este asunto en profundidad, planteando los argumentos de forma clara.

Este libro se consolida como el primero en abordar esta etapa surrealista, que Jackson sitúa entre 1925 y 1937. El autor profundiza en los diferentes trabajos llevados a cabo por el artista entre esos años, y los pone en relación con los temas centrales, la simbología y el método formal utilizados por los surrealistas. Asuntos como el de la "doble imagen", que aparece vinculado a la idea de la imagen como metáfora, o las alusiones al juego de la ocultación, están presentes en *La danza* (1925), una de las obras más importantes de Picasso, que Jackson propone como punto de partida en sus argumentos, y donde están ya presentes muchos de los elementos simbólicos propios del surrealismo. No hay que olvidar que un año antes, en 1924, André Breton había escrito el *Primer Manifiesto del Surrealismo*.

El autor nos introduce también en el tema de las máscaras y el arte primitivo, que fascinó a todos los integrantes del grupo surrealista y al propio Picasso, que ya en 1907 (el año de *Las señoritas de Aviñón*) había quedado fascinado con el arte Africano y Océánico en su visita al Musée du Trocadéro de París. El interés manifiesto por las máscaras no sólo está presente en las obras de 1907, sino que se repite en composiciones ulteriores como la ya mencionada del año 1925, que Jackson pone en relación con el acto de la ocultación y la representación del rostro como máscara.

El asunto de la *femme fatale*, protagonista de muchas composiciones pictóricas de finales del siglo XIX, es otra de las cautivadoras propuestas del libro, y se pone en relación con el tema de "la hiperfeminidad como mito surrealista", que se define en la obra de Picasso por la insistencia en "imágenes-metáfora" arquetípicas: Salomé, Medusa (el mito de la mirada petrificadora y asesina), la Mantis (la idea del erotismo devorador) o la *vagina dentata*, esta última muy recurrente en la iconografía picassiana. Todas tienen que ver con el tema del amor convulso (*l'amour fou*), que en ocasiones implica el peligro de la destrucción, aniquilación y muerte a que se somete el objeto amado y deseado, y que está íntimamente asociado con la idea del canibalismo amoroso, asunto ya presente en algunas composiciones de Picasso del año 1925, como *El beso*, y que posteriormente plasmaron algunos surrealistas como Buñuel y Dalí en su film *La Edad de Oro* (1930) o Giacometti en su obra *Jaula* de 1931.

Continuando el recorrido argumental del libro, Jackson

dedica el capítulo "Pintura de camuflaje" a un asunto tan importante para el surrealismo como es el de la "imagen múltiple". De este modo el autor nos introduce en el análisis y desarrollo de aspectos simbólicos y artimañas tan interesantes como la asunción de personajes encubridores, vinculada a la idea del camuflaje por medio del disfraz, que se hace extensible a muchos de los personajes representados, incluido el propio artista (por ejemplo en *Los tres músicos*, de 1921). Esto es algo que se repetirá de manera constante e insistente en composiciones ulteriores, formalmente surrealistas, en las que lo evidente se torna mucho más complejo debido a la multiplicidad de imágenes encubiertas en un claro alarde de automatismo y azar objetivo. Es el caso de *Pintor y modelo* (1926), donde se puede apreciar una profusión de superficies curvilíneas que, tal y como explica Jackson, "se transforman definitivamente en arabesco", y que el autor pone en relación con el descubrimiento del *frottage* y del *grattage* de Max Ernst.

Picasso y las poéticas surrealistas se nos presenta repleto de guiños e ideas que manifiestan la evidente relación de la obra picassiana con el surrealismo: lo descarnado, lo informe, lo geométrico, lo ingravido o el vacío son asuntos que el autor estudia metódicamente. "La ingravidez de las construcciones de alambre coincide con el universo plástico de Miro", defiende Jackson con gran certeza. No hay que olvidar las numerosas aportaciones de este trabajo, como la convincente afirmación de que la *Construcción de alambre* para el proyecto de monumento funerario a Apollinaire, del año 1928, precede al dibujo en el espacio.

El tema de la confrontación entre el placer y la destrucción puede observarse en la serie de *Las metamorfosis* (1930). Esta dualidad amor-muerte justifica al mismo tiempo el recurso de mostrar el cuerpo fragmentado, como en un alarde por representar el ideal, es decir, sólo aquello que resulta perfecto. Hay que tener muy en cuenta que el erotismo es un asunto recurrente en toda la iconografía picassiana.

A lo largo del octavo capítulo el autor lleva a cabo un análisis detallado de la imagen y representación del Minotauro, muy asociado a la personalidad del propio Picasso. Por un lado, se alude a la representación de este ser desde su vertiente más puramente animal e instintiva. Así, el Minotauro es para Picasso la imagen del desenfreno amoroso, vinculada al erotismo, pero también es verdugo de sus víctimas en un alarde de violencia, asociada a su fuerza primitiva y salvaje. Pero este personaje se nos muestra también como víctima del sacrificio ritual en el ruedo, como puede observarse en la serie de grabados de la *Suite Vollard* (1933), y como un ser débil y sufridor en la serie *Minotauro ciego guiado por una niña* (1934), donde se nos revela su faceta más dócil.

Todas estas composiciones y otras posteriores se consolidan como una serie de estudios preliminares que influyeron de manera definitiva en su gran obra surrealista, *Guernica*, del año 1937, que Jackson identifica como una "metáfora de lo sagrado y lo profano". Esta pintura supone la culminación refinada de la iconografía picassiana a través de la sutil experimentación con muchos de los elementos iconográficos propios del surrealismo, mediante la utilización de recursos como el de la doble imagen, la ocultación y la metáfora visual y su significado. Con *Guernica* se cierra la etapa surrealista que había iniciado en 1925.

El libro de Rafael Jackson es, sin lugar a dudas, el primero que plantea, estudia y analiza en detalle esta etapa del artista malagueño. Es un documento bibliográfico imprescindible para el conocimiento del arte y la personalidad de Picasso.

LAIA ROSA ARMENGOL

CUADRADO, Jesús: *Atlas español de la cultura popular. De la Historieta y su uso, 1873 - 2000*. Ediciones Sinsentido y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2000.

El veterano teórico, crítico y estudioso de las manifestaciones de la cultura popular española, Jesús Cuadrado, se ha embarcado en una titánica empresa de investigación y recopilación de los medios de expresión y de comunicación de masas marginales de nuestro país. Tras varios años de trabajo, ha delimitado y comenzado a escribir las sucesivas entregas de lo que será el *Atlas español de la Cultura Popular*. La primera entrega, ya editada y que aquí nos ocupa, con el nombre *De la Historieta y su uso, 1873-2000* (dividida en dos tomos), la segunda con el título *De las Literaturas de Quiosco y las Mitologías* (compuesta por cuatro tomos), y el tercer volumen que denominará *De la Cinematografía y la Imagen Moviente* (tres tomos), ambas de próxima aparición.

La historia de este diccionario del cómic español comienza el 2 de enero de 1993. Tras sistematizar su formulación, se editó en un primer *Diccionario de uso de la Historieta Española, 1873-1996* (Compañía Literaria) en noviembre de 1997. Este libro supuso todo un éxito de ventas al agotarse su edición en veintisiete días. La obra fue distinguida por la Asociación Madrileña de Críticos de Arte como "el libro más destacado del año sobre cualquier faceta del arte contemporáneo" con el premio José Camón Aznar (3-VI-1998); premiada por el evento romano internacional ExpoCartoon, antigua convención de Lucca, que insistió en sus menciones al campo teórico del cómic al concederla su placa de plata y estimarla mejor título del año; y por parte de la prensa española, fue integrada en las listas selectivas de los cien libros del año 1998 por parte de los críticos de los diarios *Abc* y *El Mundo del Siglo XXI*.

Tres años después, en marzo de 2001, Jesús Cuadrado presentó oficialmente en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid este primer volumen de su *Atlas Español de la cultura popular*, denominado *De la Historieta y su uso, 1873-2000*, donde define y ordena alfabéticamente todas las entradas que ha escrito y recopilado durante estos más de ocho años de trabajo. Esta nueva edición, ampliativa y enmendante del *Diccionario de uso de la Historieta Española*, recupera y aumenta el bloque central de aquella primera edición con 2.000 nuevas entradas, sumando el corpus en su conjunto 7.000 entradas nominales, con más de 2.700 réplicas. Muchas entradas vienen acompañadas de un apoyo icónico: 1.873 imágenes originales con personajes, viñetas, páginas completas y portadas, reproducidas en blanco y negro, que ilustran y orientan al lector. El genial dibujante valenciano Micharmut (Juan Bosch) ha sido el encargado de realizar los dibujos que ilustran magistralmente las cubiertas, contracubiertas, capítulos y colofones de esta obra. Todo ello aparece convenientemente distribuido en un volumen de 1.400 páginas, segmentado en dos tomos de unas 700 páginas cada uno (de la A a la I en el primer tomo y de la J a la Z en el segundo), y encuadrados en tapa rústica solapada.

Esta revisitada edición cuenta con un prólogo del poeta, filólogo, y actual Secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca, gran amante y nostálgico conocedor de los héroes de papel creados por la historieta. La producción corre a cargo del arquitecto Jesús Moreno y su equipo Espacio y Comunicación, para el autosello Ediciones Sinsentido en coedición con la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, correspondiendo al esfuerzo investigador realizado con el esfuerzo editorial que merece.

Jesús Cuadrado no ha realizado este diccionario en solitario. Para la determinación de la datografía, se ha apoyado en los conocimientos y el saber de Lorenzo F. Díaz, Enrique Martínez Peñaranda, Federico Moreno Santabábara, Francisco Naranjo y en los integrantes del Equipo Grafito. Los recursos humanos y documentales necesarios eran de tal envergadura que, sólo el tesón, profesionalidad y amor por el trabajo realizado, ha logrado agrupar este eficiente equipo de consultores

y documentalistas y canalizar toda la información recogida en el presente diccionario del cómic español.

Sin lugar a dudas Jesús Cuadrado ha comenzado a escribir una obra faraónica cuya realización necesaria de los medios y recursos de una institución pública. Lamentablemente esto no ha sido así, ya que, este tipo de medios de comunicación y publicaciones "minoritarias" han sido marginados o ignorados, y han sufrido, en general, el olvido más absoluto por parte de los organismos públicos. Tampoco se deben olvidar los problemas generados por los soportes populares y efímeros empleados en la publicación de la mayoría de las obras de la historieta española. El penoso papel utilizado, la pobre impresión, las cortas tiradas y la mala distribución de los tebeos clásicos españoles parecían incitar a sus poseedores a despreocuparse de su conservación y acabar con su existencia en la basura. Esta situación repercute en la dificultad y en ocasiones imposibilidad de localización de aquellas antiguas ediciones originales. Muchos de los tebeos recogidos y analizados por el autor no se encuentran sino en selectas colecciones privadas, ya que, en las bibliotecas públicas no se hizo aprecio de ellos y no fueron conservados para futuras generaciones.

Cada página ha sido escrita con sumo cuidado. Prima el estilo y es capaz de transmitir el máximo de información en el mínimo espacio. La obra recopila un extraordinario conjunto de datos de gran importancia para comprender la historia y evolución de la historieta española en sus más de cien años de existencia y creatividad: desde aquellas torpes e iniciales narraciones gráficas del siglo XIX, hasta los actuales y expresivos fanzines *neoundergrounds*. Recoge toda la información posible, actualizada hasta el mes de agosto de 2000, sobre dibujantes, guionistas, humoristas gráficos, series, personajes, publicaciones, monografías, catálogos, textos teóricos y editoriales que han construido este fantástico e imaginativo mundo de viñetas.

Según aclara el propio autor, este atlas de la cultura popular sólo pretende ser una obra de uso y de consulta inmediata. Dando por hecho que la Historia es rebatible y que está sujeta a continuas revisiones, desde su misma concepción, este *Atlas* no aspira a ser una obra de información exhaustiva ni cerrada. Tan sólo quiere ser una guía abreviada que ayude a recorrer un sinuoso sendero trazado en la historia reciente y casi olvidada de nuestro país. Una obra de consulta fundamental que describa la topografía de este enorme y vasto territorio apenas explorado, complejo, cambiante y vivo, aún sabiendo que la obra resultante será igual de compleja, cambiante y viva.

Este diccionario no tiene parangón con ningún otro dedicado a la historieta española ni de ningún otro país del mundo. Indudablemente, se trata de una obra fundamental e indispensable para todo estudioso y aficionado al cómic, a la cultura popular o a la historia del arte que quiera estar informado y documentado sobre estos medios de expresión tantas veces olvidados, y considerados triviales por muchas cabezas "bien pensantes", pero que siempre acuden a la memoria con la nostalgia de aquellos recuerdos de infancia que ya forman parte de nuestra iconografía colectiva.

Para algunos críticos y estudiosos de la historia del arte, el cómic sigue siendo considerado un arte menor, indigno de su integración en la institución museo, reservada exclusivamente para el Arte con mayúsculas. Siguen defendiendo un arte ajeno a la realidad inmediata y a las intenciones de carácter documental, narrativo o social que ofrece este centenario medio de comunicación de masas de fácil accesibilidad. Evidentemente, tras consultar la información que ofrece *De la Historieta y su uso, 1873-2000*, no tiene sentido entrar en estas absurdas discusiones sobre si el cómic es realmente el noveno arte, ya que, las razones expuestas son más que suficientes para contemplarlo dentro del conjunto de las artes plásticas y visuales que han hecho y continúan haciendo historia en nuestro país.

PABLO DOPICO

