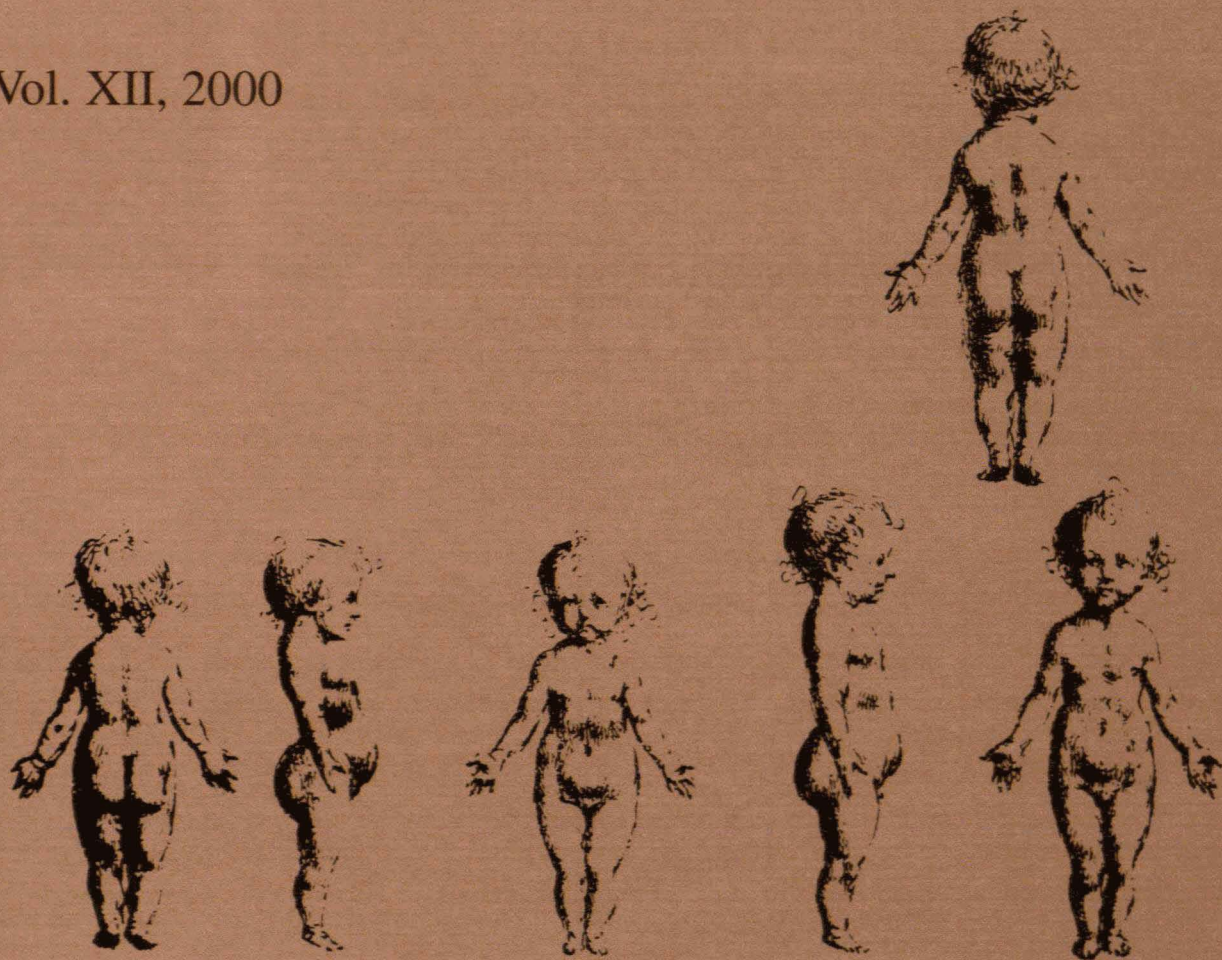


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XII, 2000



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XII, 2000

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XII, 2000

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

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

	<i>Páginas</i>
La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra	9
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA	
La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano	25
FERNANDO MARÍAS	
El convento de la Trinidad de Cuéllar y su ciclo pictórico	39
FERNANDO COLLAR DE CÁCERES	
José de Sopena: El Patio Mayor de Escuelas del Colegio Mayor de S. Ildefonso	61
ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS	
Novedades de pintura madrileña del siglo XVII: Obras de José Antolínez y de Francisco Solís	75
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)	93
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS	
La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)	111
JUAN LUIS BLANCO MOZO	
La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX . . .	131
CARLOS REYERO	
La adopción literaria del "nuevo cine español"	145
LAURA BRAVO	
1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia	155
JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ	

La Cúpula de Mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra.*

Juan Carlos Ruiz Souza

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El presente artículo se centra en varios aspectos de la arquitectura del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada. El más importante de ellos alude a la cúpula de mocárabes, a su utilización y a su significado; además, también abordamos el tema de la perspectiva centrípeta presente en el interior del edificio. Este estudio nos permitirá comprender, valorar y conocer mejor el celeberrimo palacio nazarí, erigido por Muhammad V en la década de los sesenta del siglo XIV.

La arquitectura islámica ha sido en multitud de ocasiones infravalorada por la pobreza de parte de los materiales en que está realizada y por la falta de alardes técnicos que presenta en multitud de casos. Pero la arquitectura no sólo es estructura, técnica o material, ya que la creación y percepción de volúmenes y espacios donde se han de desarrollar una serie de funciones, debe constituir su fin último, sin olvidarnos lógicamente del valor simbólico que encarna en numerosas ocasiones¹.

La reciente investigación que hemos realizado sobre el Palacio de los Leones² de Granada, donde nos introducimos en el estudio de la funcionalidad de sus espacios, nos hizo reflexionar sobre algunos elementos intrínsecos a su arquitectura. Por ello en el presente artículo abordaremos el tema de la cúpula de mocárabes, ante su destacado y deliberado protagonismo en dicho pala-

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

ABSTRACT

This work presents different aspects of the architecture of the Palace of the lions in the Alhambra of Granada. The most important of them has to do with the muqarnas dome, its use and its meaning; besides, we also study the centripetal perspective which is present in the interior of the building. This article will allow us to appreciate better the most famous nasrid palace built in the 1360's by Muhammad V.

cio, y el de la perspectiva centrípeta, o inversa, existente en el volumen interior del edificio.

LA CÚPULA DE MOCÁRABES EN EL MUNDO ISLÁMICO: EL MOCÁRABE Y LA TEORÍA DE LA ATOMIZACIÓN Y DE LA ACCIDENTALIDAD DE AL-BAQILLANI.

Frente a esa simplificación planimétrica a la que asistimos en el desarrollo de la arquitectura islámica, si por ejemplo la comparamos con la riqueza de fórmulas desarrolladas durante el mundo romano³, observaremos una clara intención de hacer primar la unidad del espacio. Ello no debe entenderse como sinónimo de pobreza o de falta de recursos técnicos o materiales, simplemente

prevalecen otras preocupaciones. Especial protagonismo alcanzará la "cúpula" en el marco islámico, donde asistimos a una continua experimentación: irrupción de los mocárabes, entrecruzamiento de nervios, etc.

No vamos a realizar ahora un largo discurso sobre la cúpula y sus significados iconográficos e iconológicos, temas sobre los que ya tanto se ha escrito. Su vinculación con la bóveda celeste, lo funerario, lo áulico, lo sagrado, lo eterno, etc., ha sido repetidamente señalada ante el sentido continuo del círculo, que no tiene ni principio ni final⁴.

Son muchos los autores que han tratado el tema de la cúpula y su aparición en cada una de las diferentes culturas y civilizaciones, no siendo ajena a ello la musulmana. Oleg Grabar le ha consagrado muchos de sus trabajos y especialmente lo estudiamos en aquéllos que dedica al primer *martyrium* y gran hito arquitectónico del Islam: la Cúpula de la Roca. Recordaremos otros dos trabajos suyos, el que dedica a la cúpula de forma general en el mundo musulmán⁵ y los apartados en los que escribe de ella en su libro de la Alhambra de Granada⁶.

Al tratar la aparición de la cúpula en la nueva civilización nacida con Mahoma, Grabar⁷ llama la atención sobre el trasvase que se produce desde las funciones civiles áulico-palatinas al mundo religioso. Establece la relación de su pronta aparición en el marco de los palacios omeyas, representada en mosaicos (palacios de los frisos de la mezquita de Damasco) y pinturas (Qusayr 'Amrah), o como protagonista en la propia arquitectura civil: pabellón del estanque en Jirbat al-Mafyar, en las puertas de Jirbat al-Minyah, en salones del trono como en Masattâ o algo más tarde en Samarra.

Bajo la cúpula se celebraban importantes actos ceremoniales o simplemente se culminaba toda una procesión de exaltación del gobernante⁸. Ante la carga áulica que iba adquiriendo la iconografía de la estructura arquitectónica cupulada, según Grabar, se produce el salto a los edificios religiosos. Casualmente aparece en las zonas de *maqsura* donde se encuentra el califa (ejemplos de Córdoba, El Cairo, Jerusalén, Qayrawan), e incluso Creswell establecía el paralelo de la fachada de la mezquita de Damasco -con su cúpula central- con otras desarrolladas en ciertos palacios⁹.

El propio Grabar alude a la unión y confusión que se produce en lo islámico entre lo religioso y lo puramente civil, y de hecho el primer gran edificio conmemorativo del Islam, como es la Cúpula de la Roca, de evidente sentido religioso, se hace eco de la tradición del arte antiguo como ya pudo estudiar Creswell, y en una cronología tan temprana como el siglo VII. Parece evidente que por encima de ejemplos concretos y de influencias tipológicas puntuales, el círculo y la cúpula encarnan de forma espontánea lo áulico civil y lo religioso.

O. Grabar al estudiar las dos grandes cúpulas de las salas de Dos Hermanas y de Abencerrajes del Palacio de los Leones, trae a colación numerosos ejemplos islámicos y de la Antigüedad, y vuelve a la idea de la cúpula como representación del cosmos¹⁰. Junto a esta interpretación queremos recordar el artículo de Yasser Tabbaa¹¹, que retomaremos en las próximas páginas, dedicado a la cúpula de mocárabes, a sus orígenes y sus significados, para volver a la Alhambra.

Louis Massignon¹², hace ya muchos años, llamó la atención sobre las diferencias metafísicas iniciales existentes entre la cultura islámica y el mundo grecorromano, a pesar de que entre ambos pudieran existir grandes concomitancias en numerosos campos. Según él, el marco cultural grecolatino pensaba y representaba las cosas por su totalidad, por su belleza de conjunto. En lo islámico el proceso se invierte, y ante el gran sentido de contingencia de las cosas, al concebirse que todo es perecedero y que todo cambia excepto Dios o el "Creador", el hombre musulmán tiene una concepción atomista: la combinación de las partes mínimas que existen en toda creación compleja produce cuerpos mayores, y según sea dicha combinación, los productos finales variarán. Esto que a simple vista puede resultar una entelequia abstracta, es fundamental y tiene unas consecuencias evidentes¹³.

Massignon decía que el hombre griego podría ver y estudiar el número "8" por su valor intrínseco como totalidad, mientras que el científico musulmán vería sus unidades, que según fueran mezcladas, formarían el cinco, el siete o el nueve. Si la ciencia matemática grecolatina gira en torno a la geometría y la aritmética, y en la propiedad de los números, la árabe cambia de planteamiento, y por ello la aritmética se orienta hacia el álgebra, y la geometría hacia la trigonometría. Y lo mismo ocurre con otros campos del conocimiento¹⁴. La prueba final de Dios es que todo es perecedero y cambia, salvo él¹⁵.

No es fácil definir en pocas palabras planteamientos tan profundos, como aquéllos que atañen a la filosofía o a la metafísica. Entre los trabajos más interesantes que afectan a este complejo tema, Titus Burckhardt¹⁶ vuelve sobre el asunto de los aspectos metafísicos que afectan a la creación artística, deteniéndose en el estudio de la luz, y de forma poética habla de "la alquimia de la luz". De nuevo hace gran hincapié en subrayar la importancia del sentido de "unidad", incluso trae a la memoria el principio de "unidad de lo real" de la escuela sufi desarrollada por el filósofo murciano Ibn 'Arabi. Una vez más volvemos a la filosofía de la luz, tan presente en todas las civilizaciones y culturas, desde Platón a Suger, pasando por Plotino y el pseudo-Dionisio o los propios evangelistas...

Burckhardt habla de la luz como expresión máxima de la unidad, de lo indivisible y de lo divino, ya que

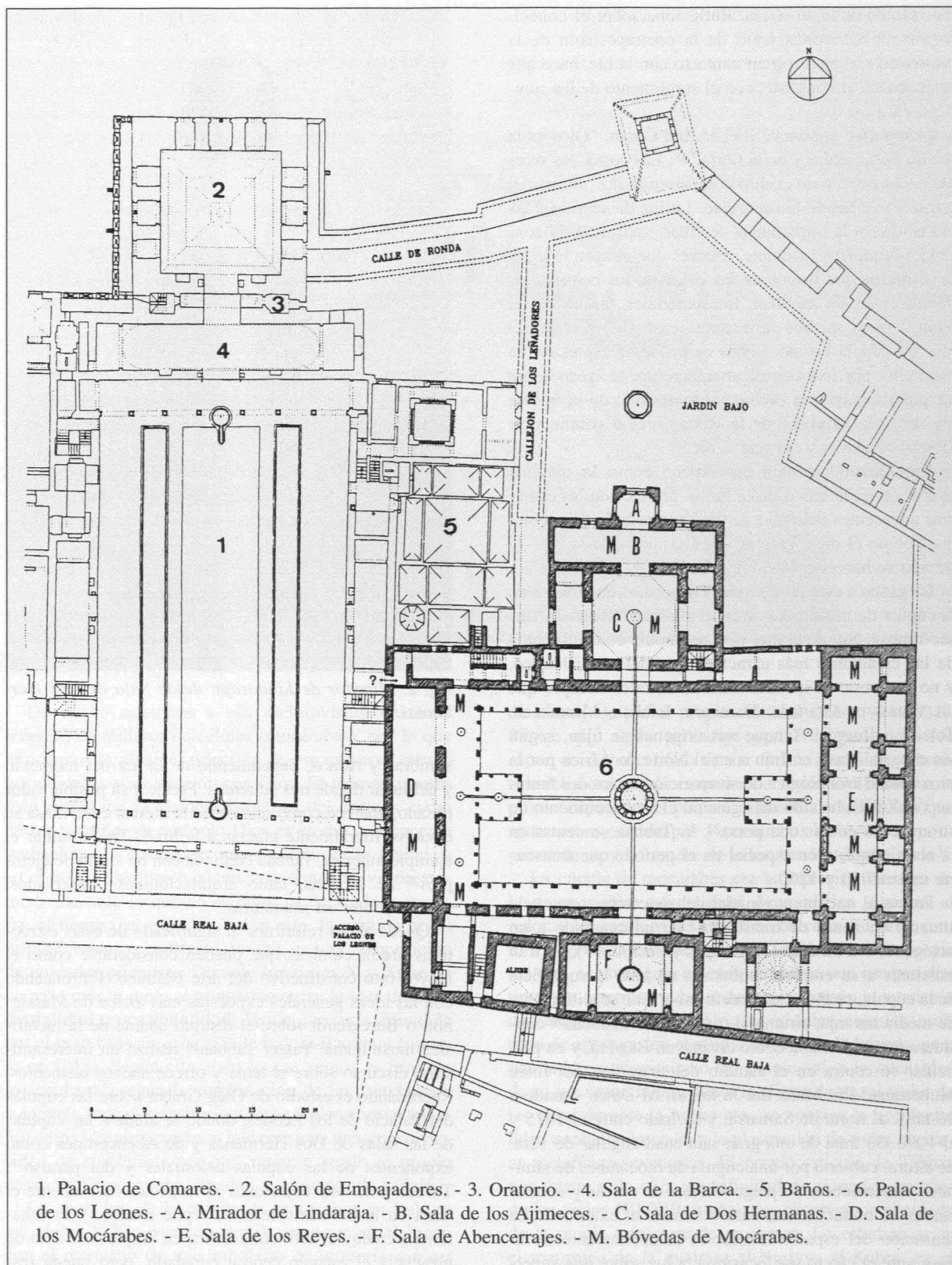


Fig. 1. *Planta del Palacio de los Leones (según Orihuela Uzal).*

su naturaleza no se altera. Reflexiona sobre el conocimiento de las cosas, fruto de la contraposición de la oscuridad que al entrar en contacto con la luz, hace que se produzca el contraste, con el surgimiento de las sombras, etc.¹⁷.

Como dice la sura XXIV, 35, del Corán, “Dios es la luz de las tinieblas y de la tierra”¹⁸. Las cosas, los seres etc., sólo existen en cuanto comparten la luz divina del creador y salen de la oscuridad. La luz da sentido a las cosas, de ahí la importancia de crear gradaciones y contrastes lumínicos mediante, relieves que atrapan la luz y la difunden, los juegos de las celosías, los colores, las aperturas en las cúpulas, los materiales cerámicos, el agua u otros medios reflectores (caso del mercurio...) etc. La cúpula de mocárabes es la mejor expresión de todo ello, por los juegos lumínicos que se crean sobre su superficie, por la división infinitesimal de la misma en miles de células, por la yuxtaposición continua de formas cóncavas y convexas, etc.¹⁹

Burckhardt²⁰ ve con entusiasmo como la máxima expresión de la teoría de la luz se produce en las estancias adyacentes del Patio de los Leones de la Alhambra, pues como él dice, gracias a la “alquimia de la luz” lo pesado se hace ligero²¹.

Llegados a este punto, nos centraremos en el tema de la cúpula de mocárabes y en el aludido trabajo de Yasser Tabbaa. Sin duda este tipo de cúpula constituye una de las creaciones más características del arte islámico, y no dudamos en identificarlas como tales siempre que las vemos en Granada, Damasco, Isfahan, Marrakech, Toledo o Burgos. Aunque sus orígenes se fijan, según los especialistas, en Irán o en el Norte de África por la proximidad cronológica de su aparición en los dos ámbitos (ss.X-XI), ha sido más general el reconocimiento de su creación en la zona persa²². Y. Tabbaa se centra en la zona iraquí, y en especial en el período que transcurre entre 1050 y 1250.

Frente al nacimiento inicial del mocárabe, que suele situarse en zonas de transición²³ de un cuadrado a un octógono, o a un círculo (trompas y pechinas²⁴), en Irak asistimos a su empleo deliberado en toda la superficie de la cúpula, cuando ésta podría haber sido sencillamente de media naranja, piramidal o de paños²⁵. Tabbaa²⁶ considera que la fórmula debió crearse en Bagdad, y en particular se centra en el estudio del mausoleo del Imán Muhammad Ibn Musa Ibn Ja'far, en Al-Dawr, situado a 20 kms. al norte de Samarra, y fechado entre el 1075 y el 1090. Se trata de una gran sala cuadrangular de 12m. de altura, cubierta por una cúpula de mocárabes de similares dimensiones. Su juego interior de curvas y contracurvas se traduce en un ritmo similar al exterior²⁷. La sensación del espacio interior es completamente novedosa ante el efecto que ocasiona la luz sobre una superficie que cambia continuamente y que crea un sinfín de

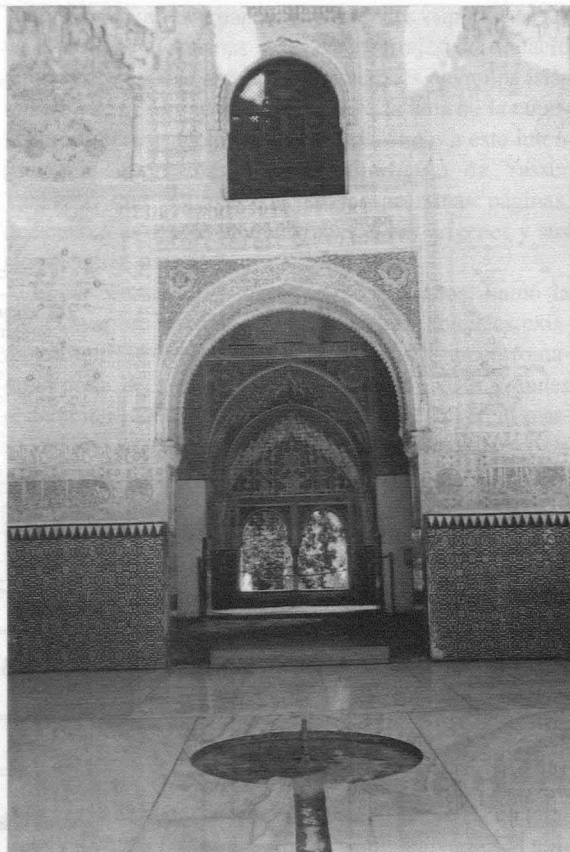


Fig. 2. Mirador de Lindaraja, desde Sala de Dos Hermanas.

sombras y ritmos, dependiendo de la luz del momento y del lugar donde nos situemos. Frente a su posible valor pesado, aparece como una cubierta etérea, cuya masa se disuelve literalmente gracias a la luz²⁸. Tras estudiar el ejemplo anterior, Tabbaa continúa con un sinfín de ejemplos²⁹ de la zona, tanto arquitectónicos conservados, como visibles en miniaturas.

Queda ahora referirnos al significado de estas estructuras arquitectónicas que pueden considerarse como el mayor hito constructivo del arte islámico. Entroncando con las ideas generales expuestas más arriba de Massignon o Burckhardt sobre el distinto talante de la metafísica musulmana, Yasser Tabbaa³⁰ realiza un interesantísimo discurso sobre el tema y ofrece nuevos elementos. Recordando el estudio de Oleg Grabar sobre las cúpulas del Palacio de los Leones, donde se alude a las cúpulas de las salas de Dos Hermanas y de Abencerrajes como exponentes de las cúpulas celestiales y del paraíso³¹, Tabbaa pone sus objeciones al respecto. Ciertamente el tema de la bóveda celeste se repite mucho, y es inherente a cualquier estructura áulica en la que hace acto de presencia el espacio central cupulado, pero queda responder al porqué de la utilización de los mocárabes.

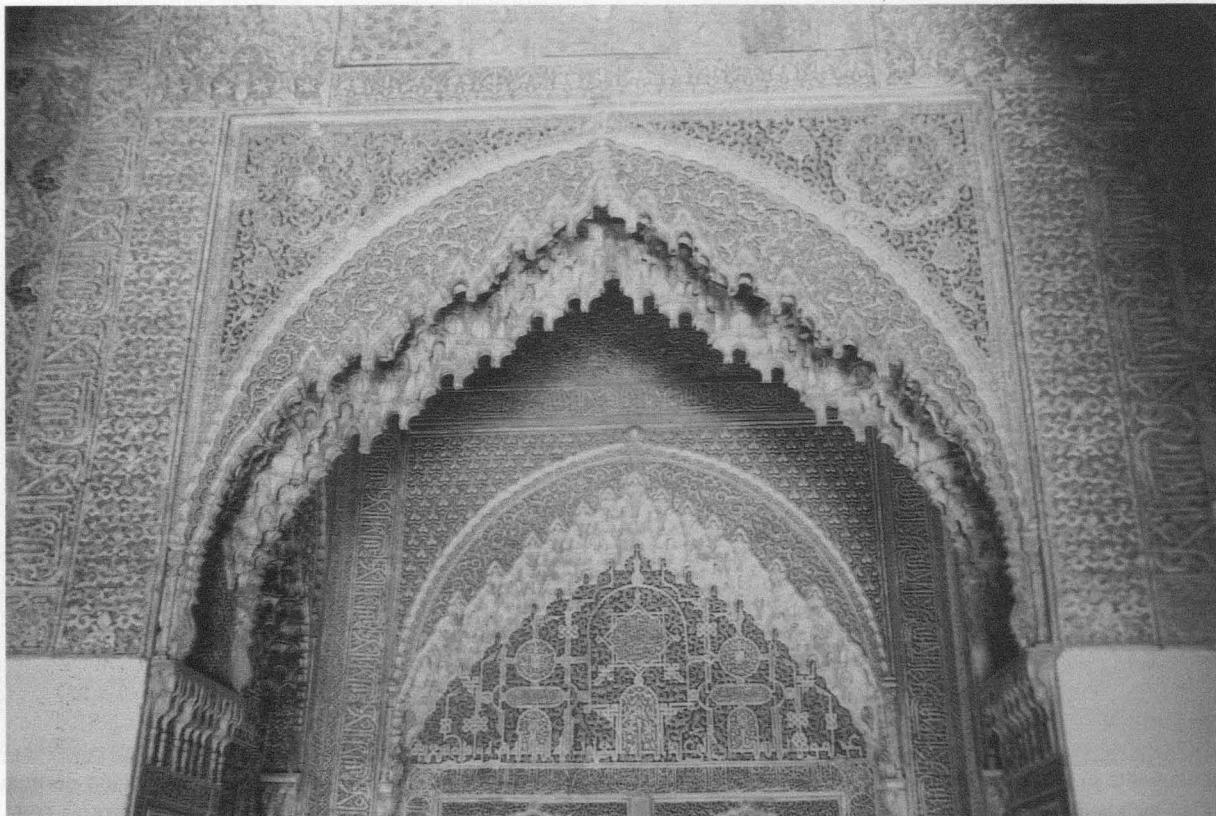


Fig. 3. *Mirador de Lindaraja.*

De nuevo asistimos a esa multidivisión del total (cúpula) en millares de células (mocárabes), por lo que retomamos la idea del principio de ese universo creado por unidades y su relación con Dios. El teólogo musulmán rechazaba la visión aristotélica del cosmos como un todo eterno, ya que sólo Dios es eterno, permanente y absoluto. El cosmos es una creación de lo divino, y en el marco ideológico islámico se tiene una visión atomista de todo lo que no es Dios, es decir, de la materia, el tiempo, el espacio...³² Por ello, la materia no es infinita, eterna o constante, ya que es una composición de unidades primarias. Durante los siglos X y XI se da un paso más, y junto al **atomismo** surge la idea de **accidentalidad u ocasionalidad**. Teoría que sería difundida por el gran filósofo *asha'ri*³³ de Irak al-Baqillani (muerto en 1013). Según ella, todo lo que vemos es fruto de lo accidental, según la combinación de las "unidades", y además, todo es transitorio y fugaz (color, forma, tamaño) ante el cambio continuo que ocasiona una gran diversidad de combinaciones que variarán según el propio deseo de Dios: centro, creador, y principio de todo³⁴.

La aparición de la cúpula de mocárabes en Irak en los siglos X-XI, coincide, en el tiempo y en el lugar, con el momento de máximo éxito de la teoría *ash'ari* de al-Baqillani, la cual fue además abrazada, comparti-

da y apoyada por el propio califa al-Qadir (991-1031). Parece que algún personaje genial del momento fue capaz en dicho califato de dar forma a una idea filosófico-religiosa, y así, extender de forma deliberada a la propia cúpula, esas pequeñas piezas de transición que aparecerían en trompas y pechinas, al ir creando polígonos de mayor número de lados, tendentes al círculo³⁵.

La cúpula de mocárabes era la expresión máxima de la composición infinitesimal de unidades. Gracias al color, a los cambios de superficie de cada mucarna, junto a su profusa decoración y a la incidencia de la propia luz etc., se conseguía en cada momento una imagen distinta a la anterior y a la siguiente. Es común la aparición de ventanitas, material vidriado, cristales, celosías, multitud de aperturas en el propio trasdós de la bóveda, para que unido al movimiento del propio sol, a la intensidad de su luz según la estación o la climatología, al titilar de las velas durante la noche etc., se consiga la accidentalidad continua deseada, y la plasmación de todas las ideas metafísicas expuestas. El propio artículo de Tabbaa nos ilustra todo ello con infinidad de ejemplos iraquíes de los siglos XII-XIII, en los que observamos el calado de la propia estructura de mucarnas. Lo estudiamos en el mausoleo de la madrasa al-Nuriyya al-Kubra, en el maristán al-Nuri, ambos en Damasco, en el santuario de

Zumurrud Khatun de Bagdad, en la *qubba* del imán 'Awn al-Din de Mosul, etc. E igualmente vemos soluciones similares en otros lejanos lugares al Próximo Oriente, como en la propia España. En la capilla del Salvador (s.XIII)³⁶ del monasterio burgalés de las Huelgas, se conservan varios cristales entre los mocárabes de su cúpula. La gran *qubba* de San Pablo de Córdoba (s.XIV), cubierta por una enorme cúpula nervada, deja libre la parte central para construir un lucernario. Como posible influencia de ello, en la cúpula de nervios cruzados de San Miguel de Almazán (s.XIII) se hallan varios óculos y en la iglesia octogonal de Torres del Río (s.XIII) se abren pequeñas perforaciones en la parte inferior de los plementos de su preciosa cúpula nervada. No olvidemos que esta última al tratarse de una iglesia de tipo torre de difuntos, en su zona superior durante la noche habría un candelero, a modo de faro, continuamente encendido.

En la Alhambra vemos el juego de luces en las bases de sus grandes cúpulas, entre las propias trompas de los mocárabes, y en otras de cronología dudosa, como aquella de madera que cubre el mirador de Lindaraja³⁷, se ve la utilización de cristales de colores. Sin salir de la Alhambra vemos los ricos juegos de luces en sus torres vivienda de las Infantas y de la Cautiva, o en la cúpula del antiguo convento de San Francisco³⁸. Podríamos citar igualmente el sinfín de cúpulas de baños, de funcionalidad menos áulica, en las que se abren estrellas o lucernas de ventilación (Alhambra, Tordesillas, Córdoba, Granada...). Similares comentarios podrían realizarse de otros modelos del Magreb, sobresaliendo la famosa cúpula calada de la mezquita mayor de Tremecén (s.XII). También debería recordarse la cubierta calada de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (s.XV). En el fondo nos encontramos con el alarde técnico de horadar la cubierta con fines luminosos. Ello no era algo que se viera sólo en las realizaciones musulmanas, pues tanto en el Panteón de Roma (s.II) como en la gran rotonda de Dijón (s.XI) se optó por dejar abierto un óculo en la zona superior, e incluso en la propia España medieval se consideraba que el enigmático edificio del Santo Sepulcro de Jerusalén también presentaba la clave de su cúpula abierta, tal como lo refleja *La Gran Conquista de Ultramar* (libro III, cap.IV)³⁹.

"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".

¿Cuántas veces hemos considerado que las cúpulas de mocárabes son un elemento decorativo sin más, y nos olvidamos del contexto filosófico-teológico coetáneo al

momento de su nacimiento, acontecido, además, en su propio marco geográfico? Cómo siempre acontece, en muchas realizaciones posteriores, el origen reflexionado daría paso a la repetición de modelos vacíos de significado y con un sentido más bien decorativo, al igual que sucedía con muchos elementos iconográficos del arte cristiano medieval.

La cúpula de mocárabes, al menos en origen, era la unión de las matemáticas y la geometría bajo un sólido principio teológico. Nace como fruto de intentar plasmar unas ideas filosófico-religiosas a través de la arquitectura, ya que no podemos encontrar una utilidad intrínseca ni técnica ni funcional a este tipo de cubierta, cuando sencillamente se podría haber elegido otras fórmulas más tradicionales, caso de la cúpula gallonada, la de media naranja, la de paños, la de nervios etc., todas ellas perfectamente conocidas en el mundo islámico⁴⁰.

Permítasenos un inciso. En el estudio de la génesis del gótico, Jean Bony⁴¹ en su clásico artículo dedicado al tema, tras una brillante exposición explica paso a paso como fue posible la creación de algo nuevo a pesar del conservadurismo en que se movía todo el románico de los siglos XI-XII⁴², y como con anterioridad a la cabecera de la abadía de Saint-Denis, hubo un período de experimentación en la Isla de Francia, con un móvil técnico que tenía entre otros objetivos la creación de una estructura de soportes más ligera⁴³. Por ello otras consideraciones como las de la metafísica de la luz desarrollada por el abad Suger, pudieron constituir un estímulo, pero nada más, y de ninguna manera puede considerarse a la "luz" la causa última de la revolución técnico-constructiva acaecida en el segundo cuarto del siglo XII en la cuenca de París. No olvidemos, una vez más, que el factor lumínico siempre ha existido en todas las culturas, independientemente de sus experiencias arquitectónicas.

El propio Bony nos advierte de la fatalidad que ha tenido la Edad Media al contar con menos documentación escrita frente a otros períodos más modernos. Ello ha ocasionado que se hayan establecido una serie de planteamientos "a priori", que dan un sentido de "necesidad" a todo lo que investigamos, como si su fin fuera su propia existencia. Es decir, parece que todos los estudios generales no hacen más que incidir en esa convergencia de principios, que dirigidos por el destino, por una fuerza de difícil explicación o incluso por tratados filosófico-teológicos, hacen que lo que hoy vemos no sea más que la necesidad obligada de una serie de condicionantes fijados con anterioridad. Por lo tanto, principios tan importantes como lo fortuito, lo casual, la genialidad de un determinado personaje -patrono o artífice-, quedan generalmente negados para el estudio de lo medieval, como si todos los hombres y sus realizaciones formasen parte de un engranaje preestablecido⁴⁴.



Fig. 4. Lado norte del Patio de Comares. Vista frontal de la entrada a los salones.

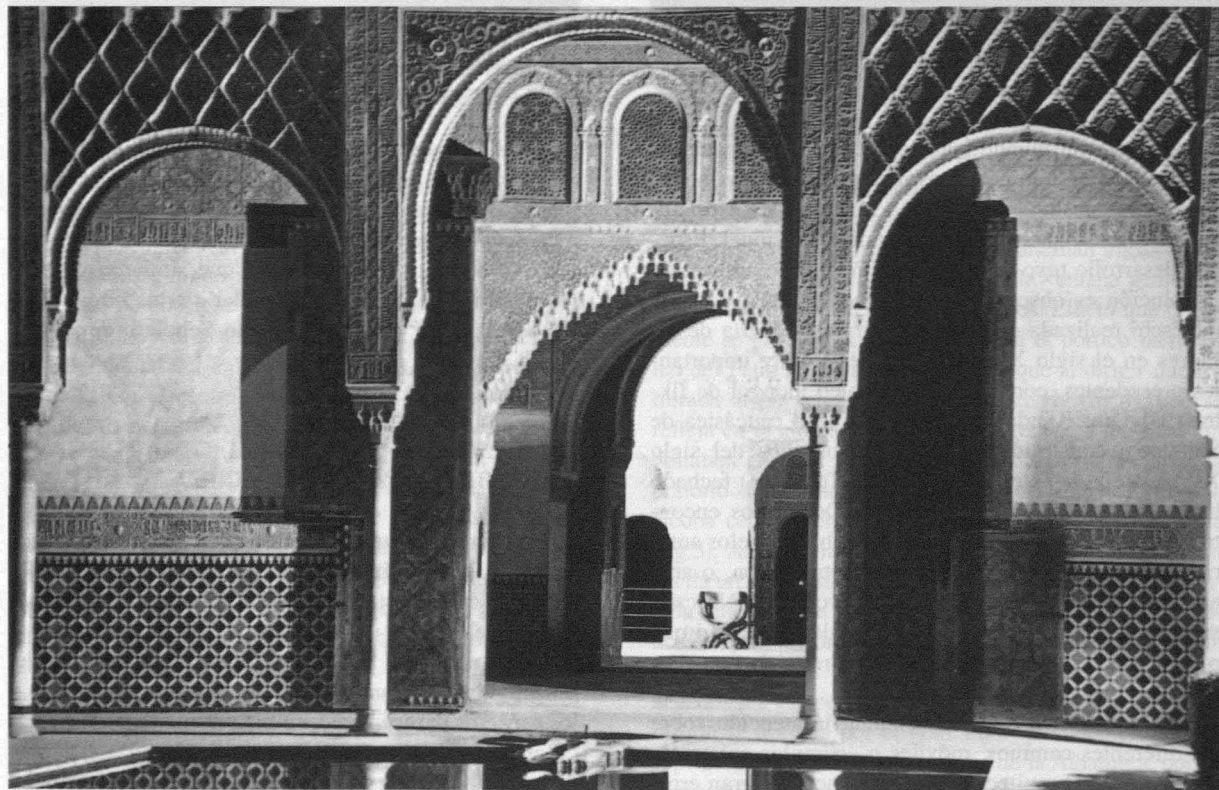


Fig. 5. Lado norte del Patio de Comares. Vista oblicua de la entrada a los salones.

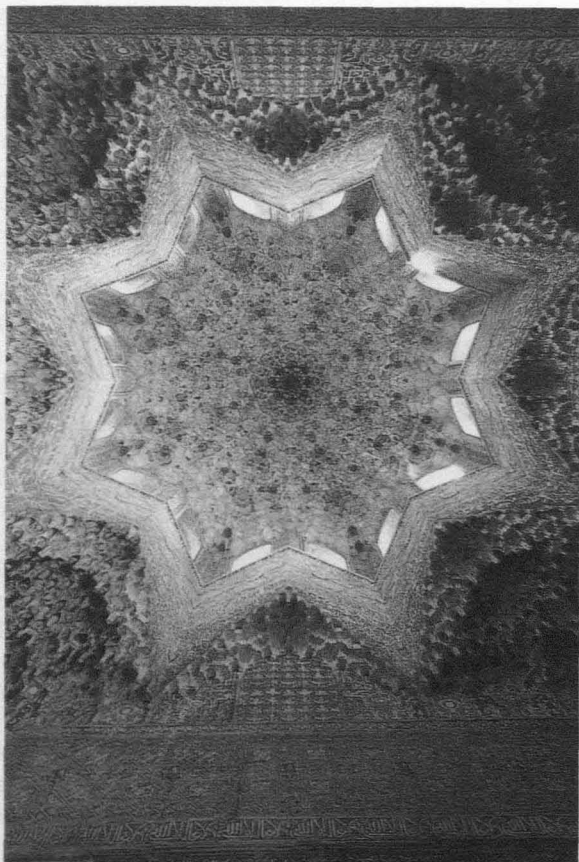


Fig. 6. Cúpula de la Sala de Abencerrajes.

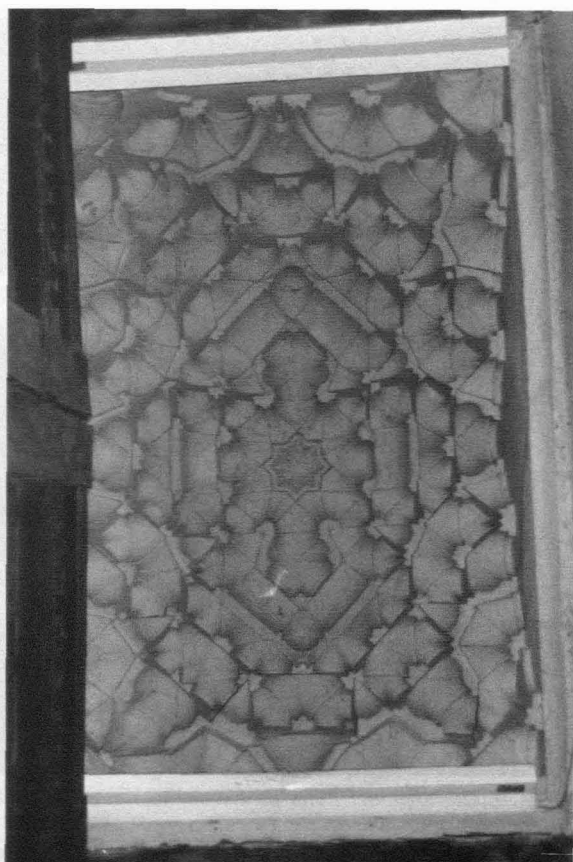


Fig. 7. Cúpula de la puerta del Lagarto (s. XII). Mezquita almohade de Sevilla.

Volviendo al mundo islámico, junto a la bóveda de mucarnas hubo también otras realizaciones muy interesantes, nos gustaría referirnos a la cúpula de estructura doble, en la que sí existe un sentido funcional. Especial desarrollo tuvo la fórmula en Persia. Lo curioso de la solución es observar que la famosa cúpula de Brunelleschi realizada en Florencia en Santa María de las Flores en el siglo XV, tiene grandes y muy importantes precedentes, como la del mausoleo mongol de Ilkham Ulgiaitu Khudabandah en la ciudad caucásica de Soltanieh, construido en los primeros años del siglo XIV, o en la de Harun ar-Rashid de Tus (Irán) fechado hacia 1330, entre muchos otros⁴⁵. ¿Dónde nos encontramos: ante un caso de aprendizaje sobre modelos anteriores, en un capítulo nuevo de orientalización, o ante un nuevo proceso de convergencia evolutiva? No cabe duda de que nos hallamos ante otro alarde técnico que permite acometer estructuras cupuliformes de una gran envergadura.

En definitiva, nos gustaría llamar la atención sobre los diferentes caminos, móviles o estímulos existentes en la creación arquitectónica, y denunciar el gran error de intentar valorar con similares criterios (teorías for-

malistas de los estilos) materias muy diferentes de estudio: caso de la deliberada y reflexionada plasmación de ideas (cúpula de mocárabes), frente a la experiencia técnica (cúpula de estructura doble o surgimiento del gótico), o frente a la necesidad que sintieron siempre los hombres de copiar y /o emular ciertos hitos arquitectónicos (por ejemplo el Santo Sepulcro de Jerusalén)⁴⁶, etc.

LA PERSPECTIVA CENTRÍPETA: OTRA FORMA DE CONCEBIR Y VIVIR EL ESPACIO.

Especial importancia tiene la perspectiva utilizada en los diferentes ámbitos de la Alhambra, la cual llega a su culminación en el Palacio de los Leones⁴⁷ (fig.1). Se trata de una perspectiva diferente. En la que estudiamos en una catedral gótica o en un edificio del renacimiento italiano, las líneas fugan hacia fuera, y los espacios parecen crecer e incluso alejarse del espectador, al que de alguna manera minimizan. En la Alhambra todo da la vuelta. En esa intencionalidad característica de crear ámbitos independientes, se hace

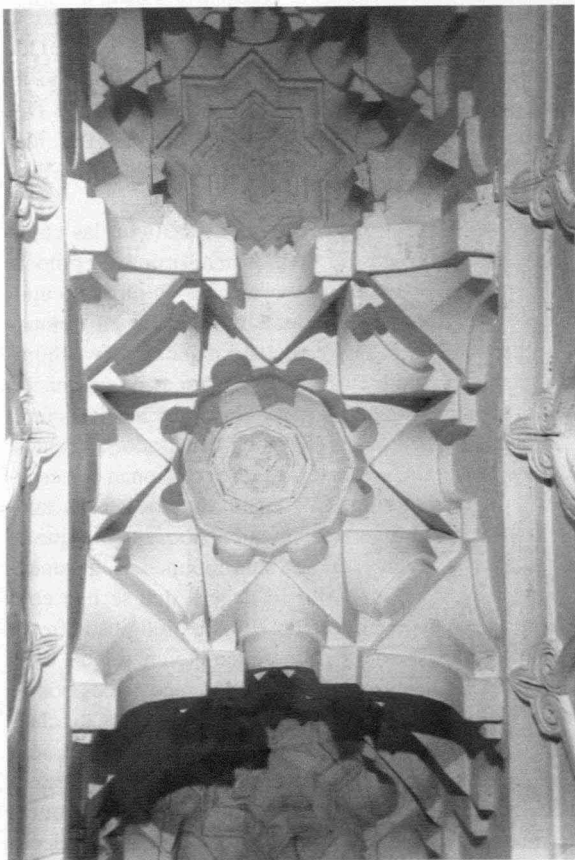


Fig. 8. Cúpulas de entrada a la Capilla de la Asunción (s.XIII). Monasterio de las Huelgas de Burgos.

todo lo posible para que desde los puntos más privilegiados de observación no haya nada que nos disturbe la visión. Hay una "perspectiva centrípeta", una perspectiva que fuga hacia el observador y que intenta negar el volumen de los espacios.

¿Cómo se consigue esto? Si nos sentamos sobre una jamuga, o a poca distancia del suelo en los extremos del eje longitudinal del Palacio de Comares, o en los del eje que pasa por el centro del Mirador de Lindaraja y de la Sala de Abencerrajes en los lados N. y S. respectivamente del Palacio de los Leones, nos llevaremos una gran sorpresa. El espacio ha desaparecido, y desde la Sala de Abencerrajes, al mirar hacia el Mirador de Lindaraja, veremos una única fachada donde todas las piezas encajan perfectamente cómo si estuviésemos ante un gran paramento de cualquier salón de la Alhambra en el que podamos observar una decoración completamente compartimentada en placas de yeso. Desde la comentada Sala de Abencerrajes, esa fachada única oculta los siguientes espacios: el patio por tener una cota inferior a las Salas de Abencerrajes y de Dos Hermanas, la galería septentrional del propio patio, el acceso a la Sala de Dos Hermanas y ésta misma (fig.2), la Sala de los Ajimeces y el propio mirador de

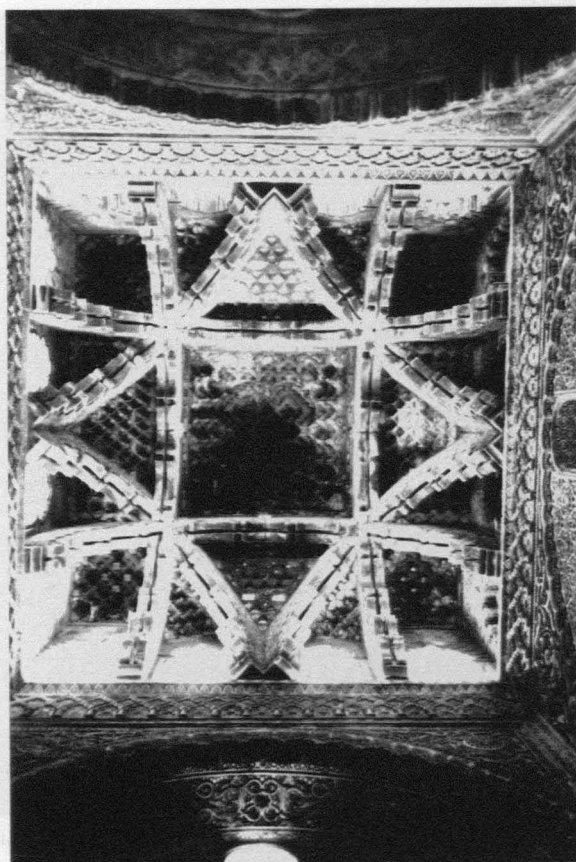


Fig. 9. Cúpula de la Capilla Real de Córdoba (1371).

Lindaraja (fig.3); un volumen enorme (fig.12) reducido a un plano, a dos dimensiones⁴⁸. Las diferentes fachadas o pantallas⁴⁹ de entrada a cada uno de estos espacios se unifican en una superficie única, donde alternan líneas rectas y curvas, y en cuyo centro se ubica la ventana geminada del mirador, que parece deslumbrarnos. Efecto que igualmente se produce si nos situamos en el pórtico meridional del Patio de Comares (fig.1), ya que al dirigir nuestra mirada al N. veremos una única fachada (fig.4), que se refleja en la alberca, y en la que se reduce a un plano un volumen enorme: la galería norte, la Sala de la Barca, el oratorio de Comares, el gran Salón de Embajadores y la alcoba central donde se dispondría el trono del monarca (fig.5). Además, la iluminación de cada uno de los ámbitos da un dinamismo refulgente muy interesante a esa pantalla única que se contempla desde los lugares privilegiados de observación, y que se compone como hemos dicho, de las diferentes fachadas de cada uno de los espacios negados por esa perspectiva centrípeta o inversa. Toda esta ilusión se acentúa por el gran valor que adquiere la percepción general de los paramentos de la Alhambra, por su especial textura, por su color, por el valor matérico conseguido con las placas de yeso tallado, por los zócalos de

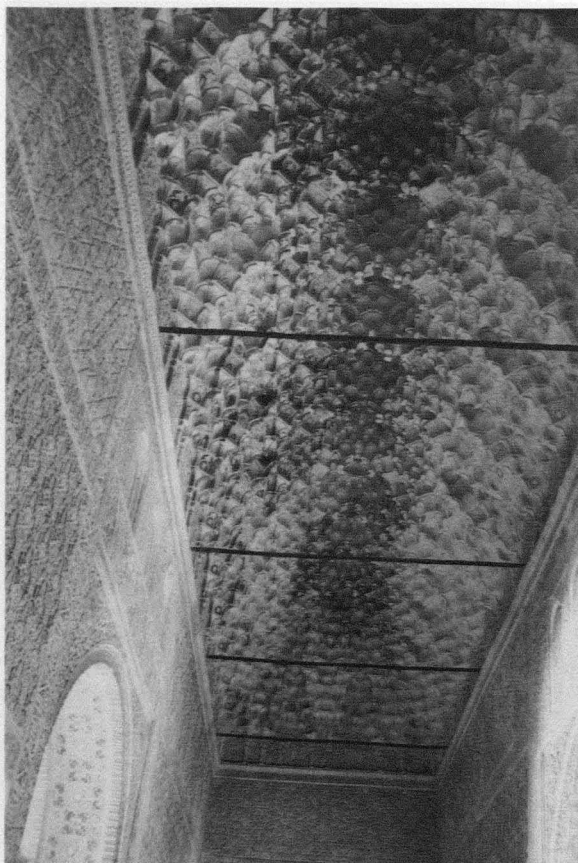


Fig. 10. Sala de los Ajimeces. Palacio de los Leones.

cerámica, por la decoración de lazo, etc. y por la compartimentación de sus superficies, realizada con el fin último de humanizar y hacer comprensible los espacios, por muy grandes que éstos puedan llegar a ser.

La magnitud volumétrica del espacio de estos palacios sólo se revela con claridad mediante el movimiento del espectador, al permitirle la visión oblicua de las distintas estancias, así como el descubrimiento de las riquísimas cúpulas de mocárabes y armaduras ataujeras que las cubren.

EL PATIO DE LOS LEONES DE LA ALHAMBRA (FIG.1):

Comentábamos páginas arriba como elementos constructivos dotados en su origen con profundas iconologías filosófico-teológicas podrían desaparecer con el paso de los años, y de los siglos, y se copiarían después con un sentido sencillamente decorativo. Pero, qué debemos pensar ante obras emblemáticas de la entidad de la Alhambra de Granada. Hoy es sobradamente conocida la intencionalidad de la simbología de la techumbre ataujerada con decoración de lazo del Salón de Comares, en

la que se representan los siete cielos coránicos, tal como estudiaron A.R.Niykl y D. Cabanelas Rodríguez⁵⁰. ¿Qué ocurriría con las cúpulas de mocárabes del Palacio de los Leones, y en especial con las de las Salas de Dos Hermanas y de Abencerrajes (figura 6), las dos más espectaculares en su género de las conservadas en todo el Islam?

Si observamos que sucede en España con las cúpulas de mocárabes nos llevaremos una sorpresa. El mocárabe aparece en multitud de ocasiones en piñas y cupulines decorativos en armaduras de madera, en trompas y pechinas, en arrocabes bajo el arranque de una techumbre, pero realmente alcanza su verdadero protagonismo en las cúpulas. Aunque no cabe duda que muchas cúpulas de mocárabes se perdieron en el pasado, al menos, la mayor parte de las conservadas se relacionan con espacios de carácter religioso y en muchas ocasiones también con sentido funerario, mientras que aquéllas que se vinculan con recintos civiles son mínimas. Lógicamente puede pensarse que ello se debe a que se han conservado en mayor proporción edificios religiosos frente a los de carácter civil, pero por ejemplo en Toledo, donde se han preservado tantos palacios medievales por su posterior reconversión en conventos femeninos de clausura, comprobamos que las cúpulas de mocárabes sólo aparecen en lugares religiosos, ya que en las casas y palacios siempre se prefiere la utilización de armaduras de madera, y queda el mocárabe como elemento decorativo de arrocabes o de la imposta de algún arco.

Sin que se trate de un catálogo exhaustivo podemos citar las siguientes cúpulas de mocárabes en España: la cúpula de la puerta del Lagarto (s.XII, fig.7) en el Patio de los Naranjos de la mezquita almohade de Sevilla junto al indicio de que hubo como poco otras dos⁵¹; Capilla del Salvador y las tres cúpulas de la entrada (fig.8) a la Capilla de la Asunción, ambas del siglo XIII, en el monasterio de las Huelgas de Burgos; las dos cúpulas de la iglesia de San Andrés de Toledo (ss.XII-XIII); Sacristía de la Capilla Real funeraria de Enrique II en la catedral toledana (último tercio del siglo XIV); decoración de la cúpula de la Capilla Real, igualmente funeraria, de Córdoba (1371, fig.9)⁵², etc. En Murcia sabemos que existieron cúpulas de mocárabes en el siglo XII ante los descubrimientos de Julio Navarro Palazón⁵³ en el palacio musulmán sobre el que se fundó el convento de Santa Clara, más difícil es poder saber cómo eran éstas y cual sería la funcionalidad exacta de los espacios que cubrían. Fuera de España⁵⁴ pero en el Occidente islámico debemos recordar la gran cubierta del siglo XII de la Capilla Palatina de Palermo⁵⁵, y las cúpulas del mismo siglo de las mezquitas de al-Qarawiyyin de Fez⁵⁶, Tinmal⁵⁷ o de la Kutubiyya de Marrakech⁵⁸, sin olvidarnos de que en estas dos últimas una cúpula de mucarnas cubre aún el espacio de su mihrab. Hemos

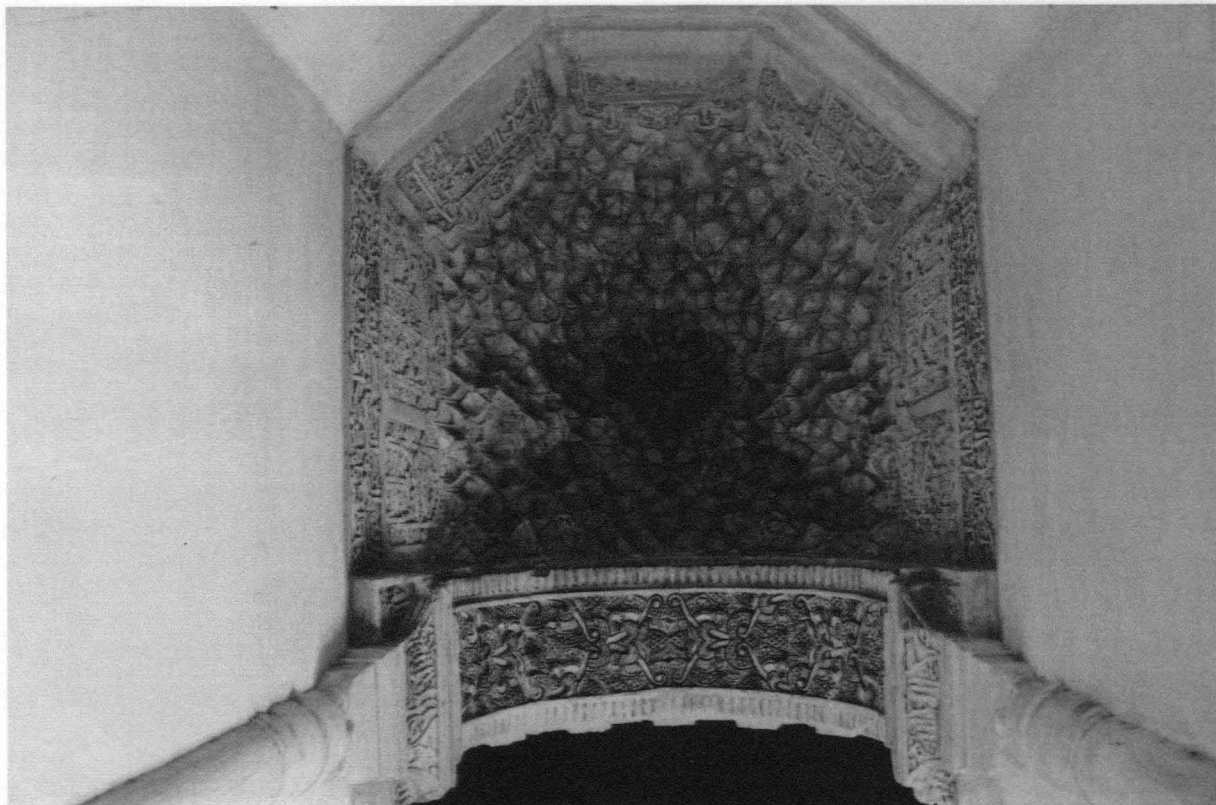


Fig. 11. *Mihrab del oratorio del Patal. (Fotografía de Susana Calvo Capilla).*

citado ejemplos en los que la cúpula de mocárabes alcanza un protagonismo indiscutible dentro del edificio en el que se encuentra. Podrían señalarse otras, de menores dimensiones y con un carácter claramente decorativo y muy secundario, como aquéllas que aparecen en el interior de los grandes alminares almohades magrebíes (Rabat, Marraquech, -s.XII-), o en el interior del Alcázar de Sevilla, tanto en su parte almohade como en la cristiana del s. XIV⁵⁹.

¿Y Granada? Hemos querido dejar el emirato nazarí para el final, ya que aquí todo se presenta con mayor contundencia y claridad ante el gran número de edificios conservados. De nuevo aparece el mocárabe en trompas, arrocabes, en impostas, dibujando el perfil de arcos o rellenando su intradós. Respecto a las cúpulas, destaca sobremanera su utilización en el Palacio de los Leones, donde no sólo hallamos las dos más importantes del arte islámico (Dos Hermanas y Abencerrajes - fig.6-), sino muchas otras, llegándose a la docena: la Sala de los Mocárabes, de la que sólo se han conservado unos restos, la Sala de los Ajimeces (fig.10) que aún presenta su enorme bóveda de planta rectangular, la Sala de los Reyes que se cubre con siete cúpulas de mucarnas, donde tres de planta cuadrada se alternan con otras cuatro rectangulares, y en los extremos occidentales de las dos galerías del patio donde una vez más las halla-

mos de planta rectangular. Su utilización se hace más destacada al comprobarse que no hay ninguna de este tipo en el importante Palacio de Comares, en el Mexuar o en el Cuarto Dorado.

Sí encontramos otras cúpulas con carácter muy secundario en la torre mirador del palacio del Patal, en alguna alacena o edículo (Generalife), o en la entrada de un edificio (Torre de las Infantas, Corral del Carbón). Otras más importantes las observamos en el mihrab del oratorio del Patal, de preciosa factura (fig.11), en la cúpula del oratorio de la madrasa de Yusuf I, en el centro de la Torre de las Infantas, hoy destruida pero reflejada en dibujos antiguos,⁶⁰ o en la *qubba* del exconvento de San Francisco, presbiterio de la iglesia y lugar donde estuvieron depositados los cuerpos de los Reyes Católicos hasta su traslado a la Capilla Real.

Aunque como hemos visto siempre se pueden nombrar excepciones, alfarjes y armaduras de madera, apeñazadas o ataujeradas, con motivos de lazo y con decoración pintada, o la utilización de otro tipo de bóvedas como las de espejo, constituyen la regla general de las cubiertas de las casas y palacios nazaríes, en los que de forma muy excepcional hizo acto de presencia la cúpula de mocárabes⁶¹.

¿Qué explicación tiene el extremado protagonismo de la cúpula de mocárabes en el Palacio de los Leones, y



Fig. 12. *Palacio de los Leones visto desde la Torre de Comares.*

más si lo comparamos con el resto de edificaciones vecinas? Ello se debe a la funcionalidad del propio palacio, que nosotros interpretamos más con un sentido áulico-religioso que áulico civil, ya que lo vinculamos con una *madrassa* y *zawiya*, donde incluso pudo estar la tumba de su artífice Muhammad V⁶². Como hemos podido estudiar, son muchos los datos con los que contamos para poder plantear dicha hipótesis, la cual, además de poder explicar las diferentes anomalías que presenta esta construcción, también justificaría la deliberada, profusa y destacada utilización de las cúpulas de *mocárabes* en su interior; éstas, a su vez, respaldarían dicha interpretación.

En definitiva, en el Palacio de los Leones esos fundamentos metafísicos que originaron la bóveda de *mucarnas*, desde nuestro punto de vista, estarían aún muy presentes, ya que los principios de la teología *ash'arí* y las obras escritas de al-Baqillani fueron muy bien conocidas en al-Andalus y en el Magreb desde fechas muy tempranas⁶³. Esto último tiene una gran relevancia, más de la que pudiésemos imaginar en un primer momento, ya que podría explicar el protagonismo alcanzado por las cúpulas de *mocárabes* en el ambiente ortodoxo *sunní* del Occidente islámico, y su aparición bajo los almorávides en el Magreb, así como su ausencia en la zona de Egipto⁶⁴, donde dicho ideario no tuvo la mis-

ma trascendencia ante la heterodoxia y fundamentalismo *shi'í* impuesto por sus gobernantes fatimíes.

Las interpretaciones de O. Grabar⁶⁵ también podrían ser posibles al establecer nexos de unión entre las grandes cúpulas de Dos Hermanas y de Abencerrajes y las bóvedas celestes, pero dicho planteamiento, frente a las hipótesis comentadas de Yasser Tabbaa que compartimos plenamente, nos parece demasiado general y con un valor secundario.

Volvamos al estudio iconológico realizado por Titus Burckhardt o al de Yasser Tabbaa, tan citados en este trabajo, y a esa lectura teológica en la que según la concepción musulmana todo el mundo material además de ser contingente y de variar continuamente, tiende a dirigirse a lo único que es estable y permanente: Dios. En ese centro que es Dios todo se funde y se renueva de nuevo. Algo tan abstracto como esto parece haber primado en la planimetría general del Palacio de los Leones. Todos los canalillos del palacio se dirigen al centro del edificio donde se halla la famosa fuente, allí el agua desaparece pero vuelve a surgir (renovada) al exterior por la boca de los animales⁶⁶.

La tendencia hacia la centralidad también afecta a la arquitectura y a la perspectiva, tal como pudimos ya observar al comentar esa desaparición perceptual de los

diferentes volúmenes que se aúnan en una única fachada, ilusión que de nuevo encaja perfectamente con el sentido áulico-religioso del edificio que nosotros defendemos. Si nos subimos a la Torre de Comares y observamos de nuevo el Palacio de los Leones (fig.12), veremos una vez más cómo desde el punto de vista de los volúmenes sigue permaneciendo la intencionalidad de que todo se dirija al centro. Esa fuerza imaginaria que afecta a todo el edificio de fuera hacia dentro, hace que los lados largos crezcan en altura (Salas de Dos Hermanas y de Abencerrajes), mientras que los cortos se repliegan y avanzan en superficie (los pabellones adelantados). No es casual que los arcos de las galerías del patio estrechen su anchura según nos acercamos a los lados cortos (fig.13). Si contamos las arquerías de las cuatro galerías, veremos que hay en cada flanco 17 arcos, contando incluso los de los dos temples⁶⁷. Estos pabellones no son más que esa idea de avance hacia el corazón del edificio, son el fruto del pliegue de las galerías Este y Oeste del patio ante esa fuerza imaginaria.

Debemos reconocer que somos muy escépticos y que no nos gusta realizar este tipo de lecturas iconológicas, pero tras estudiar el significado subyacente de las cúpulas de mocárabes o la funcionalidad general del edificio, que lo interpretamos como centro regio del saber, no nos queda más remedio que reconocer que existió una clara intencionalidad religioso-filosófica detrás de todos los efectos metafóricos mencionados.

Para terminar, nos gustaría recordar que la arquitectura no sólo es estructura, técnica o material. Esperamos que este trabajo facilite la comprensión y la valoración de un edificio tan emblemático como el Patio de los Leones de la Alhambra a pesar de que en ocasiones una parte de la historiografía sólo nos ha transmitido su carácter decorativo, la pobreza de parte de sus materiales, su supuesta funcionalidad lúdico-festiva, el arcaísmo de



Fig. 13. Ángulo N-W del Patio de los Leones.

parte de sus elementos ornamentales o la falta de alardes técnicos que muestra, en lugar de presentarnos una arquitectura maravillosa dotada de un profundo sentido iconológico, de su selecta funcionalidad, de la sutileza con la que son tratados sus espacios o del esfuerzo que realizaron sus constructores por plasmar una idea.

NOTAS

* Queremos iniciar el presente artículo agradeciendo a Susana Calvo Capilla, especialista en arquitectura hispanomusulmana, su continua y valiosa ayuda en el desarrollo de este trabajo.

¹ Para comenzar nos gustaría recordar el planteamiento general de dos trabajos de nuestro director de tesis D. Isidro G. Bango Torviso: "Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media", *Revisión del Arte medieval de Euskal Herria. Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*, n.º 15 (1996), pp. 15-28; *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Historia de España n.º 11, Madrid 1995. Si en el primero revisa la problemática de la teoría de los estilos, en el segundo propone una nueva visión general de estudio.

² J.C. RUIZ SOUZA, "El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, Zâwiya y tumba de Muhammad V?", *Al-Qantara* 2001 (en prensa).

³ En el caso de la arquitectura martirial en el mundo islámico predomina la tipología de planta centralizada cubierta generalmente por una cúpula, constituyendo lo que comúnmente se conoce por *qubba*. En el mundo romano las fórmulas martiriales eran numerosísimas como evidenció Andre Grabar en su clásico trabajo *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París, 1946, 3 vols.

⁴ 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. BESSEVAL, *Technologie de la voûte dans l'Orient Ancien*, París, 1984, 2 vols. En todos ellos hallamos profundos estudios dedicados a la cúpula en el Islam.

- 5 O. GRABAR, "The islamic dome, some considerations", *Journal of Society of Architectural Historians*, vol. XXII, (1963), pp. 191-198.
- 6 O. GRABAR, *The Alhambra*, Londres 1978. Utilizamos la traducción española, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, Madrid, 1980.
- 7 O. GRABAR, "The islamic dome ...", op. cit.
- 8 Sobre la importancia de las estructuras cupuladas palatinas en los inicios de la arquitectura islámica véase J. BLOOM, "The Qubbat al-Khadra' and the iconography of height in Early Islamic Architecture", *Ars Orientalis*, vol.23, (1993), pp. 135-141.
- 9 K. A. C. CRESWELL, *Early muslim architecture*, Oxford, 1932, vol.I, pp. 135-137, apud. O. GRABAR, "The islamic dome ...", op. cit., p. 195.
- 10 O. GRABAR, *La Alhambra...*, op. cit., pp. 144 y ss.
- 11 Y. TABBAA, "The muqarnas dome: its origin and meaning", *Muqarnas*, vol.III, (1985), 61-74.
- 12 L. MASSIGNON, "Les methodes de realisation artistique des peuples de l'Islam", *Syria*, vol.II, (1921), pp. 47-53 y 149-160, especialmente, 50-53 y 150.
- 13 *Ibidem*, p. 50.
- 14 *Ibidem*, p. 51.
- 15 *Ibidem*, p. 52.
- 16 T. BURCKHARDT, *Art of Islam. Language and Meaning*, World of Islam Festival, S/L, 1976, especialmente pp. 76-80. Existe traducción española *El Arte del Islam*, Barcelona 1988.
- 17 *Ibidem*, p. 77, nota 11, trae a colación los versos 45-46 de la sura XXV del Corán.
- 18 SURA XXIV, 35. *El Corán* (edic. J. CORTÉS, Barcelona 1986)
Dios es la luz de los cielos y de la tierra. Su luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabito encendido. El pabito está en un recipiente de vidrio, que es como si fuera una estrella fulgurante. Se enciende de un árbol bendito, un olivo, que no es del Oriente ni del Occidente, y cuyo aceite casi alumbra aun sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre Luz! Dios dirige a Su Luz a quien Él quiere. Dios propone parábolas a los hombres. Dios es omnipotente.
- SURA XXV, 45-46. *El Corán* (edic. J. CORTÉS, Barcelona 1986)
*¿No ves como hace tu señor que se deslice la sombra? Si quisiera, podría hacerla fija. Además, hemos hecho del sol guía para ella.
 Luego, la atraemos hacia Nosotros con facilidad.*
- 19 T. BURCKHARDT, *Art of Islam...*, op. cit., p. 77.
- 20 *Ibidem*, p. 80.
- 21 Baste observar las cúpulas de Dos Hermanas o de Abencerrajes fijamente durante unos segundos para comprobar como se pierde el sentido del volumen de ambas estructuras.
- 22 Y. TABBAA, (op. cit., pp. 61-62, 73, notas 7-10) nos introduce perfectamente en las diferentes posturas mantenidas por los distintos investigadores sobre el nacimiento y aparición de los mocárabes. Recuerda las investigaciones realizadas por Charles K. Wilkinson junto a otros especialistas, en el yacimiento persa de Nishapur, sobre los restos de mucarnas fechadas a finales del siglo X, o las de Lucien Golvin en las que se dan a conocer unos restos de mocárabes, parece ser de trompas, de la Qa'la de los Banū Hammād del siglo XI. En la zona persa la solución tendría un fructífero desarrollo en cúpulas y portadas de los períodos selyúcida, Ilkhanid y Timurid (siglos XI y ss.).
- 23 K. A. C. CRESWELL, *The muslim architecture of Egypt*, Oxford, 1952, vol.I, pp. 255-257.
- 24 Pueden ser numerosísimas y muy complejas las fórmulas que podemos encontrar de trompas y pechinas, desde las más sencillas a las de mocárabes, pasando por las de semibóvedas de arista, de arcos concéntricos, y sin olvidarnos de trompas de bóveda de cañón con sección de herradura o de cualquier otra solución etc. Es interesante al respecto el trabajo de D. JONES y G. MICHELL (op. cit.) en el que encontramos el funcionamiento y diversidad de estas zonas de transición
- 25 De hecho en algunas zonas del Islam, como en Egipto, la mucarna sólo se utiliza en trompas, pechinas, o en la decoración de portadas, no apareciendo en las cúpulas, donde se prefiere la solución esférica. Vid. la parte final del artículo.
- 26 Y. TABBAA, op. cit., p. 63.
- 27 En el Magreb y en España nunca veremos esta solución, ya que las cúpulas de mocárabes aparecen colgadas de la envoltura que las cubre al exterior, mediante una estructura de madera.
- 28 Y. TABBAA, op. cit., p. 63, lámina 3. Tal como podemos contemplar en la fotografía, el aspecto etéreo queda completamente conseguido, siendo difícil definir el propio volumen de la cúpula.
- 29 *Ibidem*, pp. 65-67. Escribe sobre muchos ejemplos iraquíes de los siglos XII y XIII, a los que organiza según varias tipologías, según su planta, aspecto externo etc.
- 30 Y. TABBAA, op.cit., pp. 67-72.
- 31 O. GRABAR, *La Alhambra...*, op. cit., p. 147.
- 32 Y. TABBAA, op. cit., p. 68.

- ³³ Vid. nota 63.
- ³⁴ Y. TABBAA, 1985, p. 68.
- ³⁵ Ibid., p. 69, remitimos a las notas y comentarios del propio autor.
- ³⁶ Aunque muy repintada en el siglo XVII, se ven en ella parte de sus zonas decorativas originales, como la propia estructura de mocárabes, frisos de perlas negras pintadas, perdices...
- ³⁷ No debemos olvidarnos de lo muy restaurado que se encuentran los edificios nazaríes, por lo que a veces se crea la confusión de no saberse muy bien ante que nos encontramos: ¿siglo XIV o XIX?
- ³⁸ Hoy Parador Nacional.
- ³⁹ Ca. últimos años del siglo XIII y primeros del s. XIV. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 44.
- ⁴⁰ Nos gustaría señalar ciertas cualidades físicas de las cúpulas de mocárabes o simplemente esféricas con aperturas en su zona superior. No olvidemos que se tratan de construcciones realizadas, en ocasiones, en áreas geográficas muy calurosas. Junto a todos los significados metafísicos que hemos comentado, estas estructuras tenían, además, su propio funcionamiento para combatir el calor. Al estar expuestas al sol se producía un importante calentamiento, por lo que dichas aperturas sirven de válvulas de escape. Por otra parte se producían corrientes de aire entre los vanos de acceso a la sala, y las ventanas superiores, lo cual era combinado con la colocación en el centro de la estancia de una pequeña fuente de agua que serviría para humidificar el espacio mediante las corrientes internas. Para entendernos, todo funcionaría como una gran chimenea en cuya base no hay fuego sino agua, o como un tradicional botijo, en el que la corriente de aire refresca su interior.
- Ello nos explica el perfecto funcionamiento de muchos salones principales de nuestros palacios medievales, en los que estaba prevista la fuente en el centro de la sala, o pequeñas ventanitas sobre puertas y en el arranque de las cubiertas (Alhambra, Sevilla, Toledo...). No olvidemos, por cierto, que las armaduras de madera necesitaban especialmente esa regulación de temperatura y humedad por lo que el cierre de muchas de estas aperturas superiores ha ocasionado su rápido deterioro. Véanse los interesantes croquis de R. BESEVAL, *Technologie de la voûte dans l'Orient Ancien*, 1984, vol. II, lám.91, en los que trata el tema de la ventilación de las estancias cupuladas. Igualmente interesantes son los artículos de A. BADAWY "Architectural provision against heat in the Orient", *Journal of Near Eastern Studies*, vol.XVII, (1958), pp. 122-128, y de A. LÉZINE, "La protection contre la chaleur dans l'architecture musulmane d'Égypte", *Bulletin d'Études Orientales*, vol. XXIV, (1971), pp. 7-17, en los que se aborda el tema de la protección contra el calor en la arquitectura, y muy especialmente en la islámica.
- ⁴¹ J. BONY, "The genesis of gothic: Accident or Necesity?", *Australian Journal of Art*, II (1980), 17-31.
- ⁴² Ibid. pp. 20-21.
- ⁴³ Ibid. pp. 21 y ss.
- ⁴⁴ Ibid. p. 17.
- ⁴⁵ P. SANPAOLESI, "La cupola di Santa María del Fiore ed il mausoleo di Soltanieh. Rapporti di forma e struttura fra la cupola del Duomo di Firenze ed il mausoleo de Ilkhan Ulgiatui a Soltanieh in Persia", *Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz*, vol.XVI, (1972), pp. 221-260. El autor ha abordado en un extenso artículo toda esta interesante problemática y lo ilustra con multitud de ejemplos.
- ⁴⁶ Para el tema de la emulación arquitectónica es obligado recordar el clásico trabajo de R. KRAUTHEIMER, "Introduction to an Iconography of Mediaeval architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, vol.V, (1942), pp. 1-33. El autor nos recuerda como el Santo Sepulcro de Jerusalén fue un continuo modelo a imitar en el mundo cristiano durante siglos aunque, incluso, no fuera conocido directamente por sus artífices.
- ⁴⁷ Respecto al tema del volumen en la arquitectura islámica en general y andalusí en particular, nos gustaría destacar los siguientes trabajos: F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Barcelona 1981, pp. 57 y ss., 1.ª edic. de 1947; R. HILLENBRAND, "The use of spatial devices in the great mosque of Córdoba", *Islao e Arabismo na Península Ibérica*. Actas do XI congresso da Uniao Europeia de arabistas e islamologos, (Évora-Faro-Silves 29 set - 6 out 1982), Évora 1986, pp. 181-193; J. TONNA, "The Poetics of Arab-Islamic Architecture", *Muqarnas*, vol.7, (1990), pp. 182-197; J. DICKIE, "Space and volume in Nasrid architecture", *The Legacy of Muslim Spain* (S. KHADRA JAYYUSI ed.) Leiden, 1992, pp. 621-625.
- ⁴⁸ El efecto sigue existiendo a pesar de que todo el edificio se ha deformado y ha basculado, tal como puede observarse desde el exterior del Mirador de Lindaraja, al aparecer toda esta estructura casi volcada, con sus muros inclinados, por el paso de los años.
- ⁴⁹ En numerosas ocasiones se ha llamado la atención sobre esta arquitectura de "pantallas" como si de un escenario de teatro estuviésemos hablando, pero en los palacios granadinos comentados, justo se intenta lo contrario, es decir, no crear ilusiones de espacios amplios, sino la negación del espacio desde ciertos puntos privilegiados de visión. F. CHUECA GOITIA, op. cit., se introduce con profundidad en el tema del espacio islámico, y nos habla también de pantallas en plural, con un sentido diferente, frente a esa pantalla única que ahora proponemos. Habla de espacios compartimentados, de pantallas de columnas, de saltos de espacio, pero no vemos en sus palabras esa idea del espacio que fuga hacia el espectador, ni de ese cierre visual producido por una perspectiva inversa con el sentido de crear espacios más cerrados o íntimos. Además de hablar de la Alhambra habla de otros edificios como la Mezquita de Córdoba, en donde el sentimiento de la perspectiva centrípeta que aquí nosotros proponemos no existe, al quedar todo el espacio focalizado hacia el mihrab.
- ⁵⁰ Véase A. R. NYKL, "Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife", *Al-Andalus*, IV, (1936-39), pp. 174-194 y el precioso trabajo de D. CABANELLAS RODRÍGUEZ, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*, Granada, 1988.
- ⁵¹ Es muy probable que la sala de oración de la mezquita aljama sevillana tuviera numerosas cúpulas de mocárabes, al igual que sucede con sus hermanas del norte de África.

- ⁵² En nuestro artículo "La fachada luminosa de Al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba: hipótesis para el debate", *Madrider Mitteilungen*, 42, (2001), -en prensa-, defendemos el planteamiento de que la estructura de esta cúpula es califal, del siglo X, y sólo en 1371 se cubre completamente con plementos de mocárabes.
- ⁵³ J. NAVARRO PALAZÓN, "La Dâr as-Sugrâ de Murcia", *Colloque international d'archéologie islamique* (R-P. GAYRAUD edit.), IFAO, Le Caire, 3-7 février 1993, *Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale, Textes Arabes et Études Islamiques*, vol.36, (1998), pp. 97-139.
- ⁵⁴ Al igual que comentamos respecto al caso murciano conocemos también en Argelia restos de mocárabes, los cuales fueron publicados por L. GOLVIN: "Notes sur quelques fragments de plâtre trouvés récemment à la Qal'â des Beni-Hammad", *Melanges d'Histoire et d'archéologie*, Alger, 1957, vol.II, pp. 84 y 89, *Recherches archéologiques à la Qal'â des Banû Hammâd*, Paris, 1965, pp. 125-127. Dichos restos del yacimiento de la Qal'â de los Banû Hammâd, anteriores a los murcianos y del siglo XI, no parece que pertenecieran a cúpula alguna, sino más bien a trompas y zonas de transición.
- ⁵⁵ U. MONNERET DE VILLARD, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950.
- ⁵⁶ H. TERRASSE, "La Mosquée d'Al-Qarawiyyin à Fès et l'art des almoravides", *Ars Orientalis*, vol.II, (1957), pp. 135-147 y *La Mosquée al-Qarawiyyin à Fès*, Paris, 1968.
- ⁵⁷ H. BASSET y H. TERRASSE, "Sanctuaires et forteresses almohades", *Hesperis*, vol.IV, (1924), pp. 9-92. Ch. EWERT y J. P. WISSHAK, *Forschungen zur almohadischen Moschee. Die Moschee von Tinmal (Marokko)*, *Madrider Beiträge*, vol.10, Mainz, 1984.
- ⁵⁸ H. BASSET y H. TERRASSE, "Sanctuaires et forteresses almohades", *Hesperis*, vol.VI (1926), pp. 107-270, esp. pp. 131-142.
- ⁵⁹ Aunque muy posterior a las cronologías que estamos ahora tratando nos gustaría recordar la techumbre destruida de finales del siglo XV del palacio del Infantado de Guadalajara.
- ⁶⁰ A. ORIHUELA UZAL, *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996, pp. 137 y ss.
- ⁶¹ Es obligado citar el trabajo de A. ORIHUELA UZAL, (op. cit.), donde se puede encontrar el estudio de conjunto más completo y mejor ilustrado (fotografías y planos) de la arquitectura palatina nazarí.
- ⁶² J. C. RUIZ SOUZA, "El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, Zāwiya y tumba de Muhammad V?", *Al-Qantara* 2001 (en prensa).
- ⁶³ Una vez más queremos agradecer a la especialista Susana Calvo Capilla, que se encuentra en estos momento realizando un artículo sobre la teología *ash'arí* y el movimiento almorávide, las múltiples noticias que nos ha facilitado al respecto y la elaboración de la presente nota:
- "Los orígenes del movimiento almorávide están ligados estrechamente al malikismo y, en concreto, a los alfaquíes malikíes de Qayrawan. Muchos de ellos eran asimismo seguidores del *kalam* o teología *ash'arí*, una importante escuela de pensamiento *sunni* u ortodoxo muy difundida en ese momento en la ciudad, el principal centro de estudios religiosos del Occidente islámico medieval. Hasta allí habían llegado discípulos del propio al-Baqqillani, incluso antes de su muerte en 403/1013. 'Abd Allah b. Yasin (m.450/1058), el impulsor ideológico de los almorávides, era un alfaquí de origen beréber formado en ambientes malikíes. Se sabe con certeza que fue discípulo de Wayay B. Zallu, discípulo a su vez de Abu 'Imran al-Fasi (m.1039), el más ilustre difusor del *ash'arismo* en Occidente. Abu 'Imran era un alfaquí malikí de Qayrawan que viajó a Bagdad en 399/1008 precisamente para seguir las enseñanzas de al-Baqqillani. A su vuelta, divulgó entre sus numerosos alumnos de Ifriqiya y de al-Andalus la doctrina *ash'arí* del atomismo y la accidentalidad de la materia como argumento para probar la existencia de Dios. También Abu Bakr B. 'Umar (m.479/1087), el sucesor de Ibn Yasin, estuvo acompañado por un célebre alfaquí de Qayrawan, malikí y versado en la teología *ash'arí*, Abu Bakr b. al-Muradi, conocido por al-Iman al-Hadrami (m. 489/1096). Después tampoco faltaron alfaquíes almorávides seguidores de este *kalam ash'ari* y de los métodos especulativos, entre ellos el cadí sevillano Abu Bakr b. al'Arabi (m. 543/1148), a quien le había sido transmitido "el libro" de al-Baqqillani. Lejos del rigorismo fanático que se les atribuye, los almorávides dieron un gran impulso a los estudios filosóficos, teológicos y místicos, resaltando figuras como Avempace (m. 533/1096), quienes, en muchos casos, frecuentaban los círculos del poder. Recordemos asimismo que la escuela *ash'arí* había sido fundada por Abu I-Hasan al-Ash'ari (m. 324/935-6), un teólogo que aplicó los métodos filosóficos (*ilm al-Kalam*) a los estudios religiosos y consiguió que fueran aceptados por la ortodoxia islámica. A partir de este momento, el *ash'arismo* se convirtió en la teología *sunni*. El malikismo occidental siguió esta corriente de pensamiento, muy presente también en la doctrina almohade.
- M. FIERRO, "Religión", en *El retroceso territorial de al-Andalus. Almorávides y Almohades, siglos XI al XIII, Historia de España de R. Menéndez Pidal*, vol.VIII**, Madrid, 1997, pp. 437-38 y 459-60. H. R. IDRIS, *La Berbérie orientale sous les Zirides, X-XII siècles*, Paris 1962, vol.I, pp. 700-705. F. MAILLO, *Vocabulario básico de Historia del Islam*, Madrid, 1987, pp. 34, 123-24. H. T. NORRIS, "al-Murabitun", *Encyclopedie Islamique* (2), vol. VII (1993)."
- ⁶⁴ Vid. nota n.º 25.
- ⁶⁵ O. GRABAR, 1980, op.cit., pp. 147.
- ⁶⁶ Sobre el patio y especialmente sobre la fuente de los leones nos gustaría recordar los siguientes trabajos: L. TORRES BALBÁS, "El Patio de los Leones de la Alhambra: su disposición y últimas obras realizadas en él", *Al-Andalus*, vol.III, (1935), pp. 173-178; F. BARGEBUHR, *The Alhambra. A cycle of studies on the eleventh century in moorish Spain*, Berlín 1968; E. NUERE MATAUCO, "Sobre el pavimento del Patio de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 22, (1986), pp. 87-93; y J. BERMÚDEZ LÓPEZ, A. GÓMEZ ROMÁN, y J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, "Valores simbólicos e iconográficos de la fuente de los leones de la Alhambra", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol.IV, (1993), pp. 58-67. Respecto a la existencia de los dos pabellones adelantados remitimos a nuestro estudio "El Patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y La Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio", *Al-Qantara*, XIX, (1998), pp. 315-335.
- ⁶⁷ Debemos recordar el estudio de G. MARÇAIS, "Remarques sur l'esthétique musulmane", *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, T.IV, (1938), pp. 55-71, en el que estudia los diferentes ejes de simetría desplegados en las galerías del patio.

La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

La corografía urbana de Valencia, literaria y gráfica, así como las imágenes grabadas y pintadas de su arquitectura, permiten adentrarse en el tema de la percepción histórica de las arquitecturas medieval y moderna a comienzos del siglo XVI.

ABSTRACT

Texts and images describing the city of Valencia, and printed and painted images of its architecture as well, leads the arthistorian to reconstruct the perception of its past and present in a way that parallels its architectural actual achievements.

Al enfrentarse a la encrucijada histórica del paso del siglo XV al XVI, de la Edad Media a la Epoca Moderna, la tradición historiográfica de la arquitectura valenciana —maniquea como todas en su simple oposición gótico-renacimiento— ha concentrado sus esfuerzos en la búsqueda de los primeros síntomas de un gusto y una práctica renacentistas; ha centrado primordialmente su atención en la discriminación entre obras al moderno y a la antigua, y en justificar, a la postre, el carácter tardío de la aparición de éstas, tanto respecto a la datación de las manifestaciones en otras áreas geográficas peninsulares, como respecto a las más tempranas obras de la pintura producida en Valencia¹.

No en balde Valencia se presentaba en materia pictórica como una verdadera avanzadilla de las novedades italianas. Si solo la muerte de Niccolò Delli —aunque hubiera llegado desde Salamanca más que directamente desde Florencia— había impedido que, durante su estancia valenciana (1469-1471)², se afirmaran unas primerizas muestras del arte pictórico menos avanzado —todo hay que decirlo— del Quattrocento florentino, poco tiempo

hubo de esperarse para que, a partir de 1472, con la llegada desde Roma de los pintores Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, sus primicias comenzaran a cubrir los muros de algunos de sus edificios en forma de frescos o retablos; y todo ello si se percibían como diferentes, como renacentistas, y su elección no había dependido solamente de su capacidad técnica en la pintura al fresco. Si el perseverante pintor emiliano y el más efímero napolitano habían supuesto una tempranísima incorporación a la cultura pictórica valenciana de los modos quattrocentistas tardíos, a comienzos del siglo XVI se había producido una segunda oleada de italianismo pictórico, encarnada por el manchego Fernando Yáñez de la Almedina —figura aún por definir en todos sus perfiles frente a su compañero, aunque aparente antípoda, Fernando de los Llanos³—, quien aportó las novedades más recientes de la pintura florentina, en torno al mismísimo Leonardo da Vinci, y del arte romano, antiguo y moderno.

Este desfase entre las diferentes disciplinas que solo a mediados del Quinientos Giorgio Vasari agruparía como “hijas del diseño”, ha creado suficiente perplejidad y pro-

ducido una verdadera obsesión a la caza y captura de cualquier síntoma arquitectónico que, a pesar de requerir un análisis anacrónico que forzara su realidad, pudiera constituir un indicio de la aparición contemporánea a la pictórica de las formas italianas⁴.

También hay que considerar un espejismo el supuesto carácter tardío de las manifestaciones arquitectónicas renacentistas valencianas con respecto a las del resto de España. Los primeros brotes suelen atribuirse en su mayoría al arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia (act.1490-1515), desde 1491 al servicio del Cardenal Pedro González de Mendoza por lo menos como diseñador de un retablo para su Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1486-93), que habría que fechar en el último lustro del Cuatrocientos; a Vázquez se le han asignado también los palacios de Cogolludo (Guadalajara, ca.1492-95) y de Antonio de Mendoza en Guadalajara (a.1507), el monasterio de San Antonio de Mondéjar (ca.1489-1509), y la primera fase de la obra del Castillo de La Calahorra, propiedad del I Marqués del Zenete (1506-12), a la que seguirían, con la importación inmediata (1512-15) de mármoles genoveses bajo la dirección de Michele Carbone, formas y bóvedas de arista más estrictamente italianas⁵. La práctica importadora dejaría sus testimonios inmediatos en el castillo de Vélez Blanco (Almería, 1506-15), el palacio del embajador Jerónimo de Vich en Valencia (ca.1507-20, con restos en la vieja sede de la Escuela de Bellas Artes de Valencia), una portada de Santa Ana de Guadix (Granada, a.1522, firmada “Maese Jacobe”) o la Capilla de San Miguel de la catedral de Jaca (Huesca, 1521), del florentino Giovanni Moreto. Otras manifestaciones autóctonas —“platerescas”— no se darían hasta la segunda década siglo XVI y una verdadera revolución hasta la tercera con los proyectos iniciales de Jacopo Torricelli, Diego de Siloé y Pedro Machuca.

Por lo tanto⁶, si pensamos en la obra del órgano de la catedral valenciana de Fernando Yáñez (1510)—comparable a la intervención de Bartolomé Ordóñez en el coro catedralicio de Barcelona, ligeramente posterior⁷—, o en la Capilla de los Artés o de Todos los Santos de la Cartuja de Portaceli (1510), realizada durante el priorato de fray Alberto Claramunt, similar a la Capilla de la Generalitat (1511-1514) del colaborador de Yáñez Luis Muñoz y de Joan Manzano, y a la de la Casa de la Ciutat (1517), de Jaume Vicent y Joan Corbera, nos encontraremos en una situación de estricta simetría cronológica con respecto al conjunto de la península⁸.

Una vía todavía no excesivamente frecuentada para calibrar, al margen de las propias obras que han llegado hasta nuestros días, la incidencia de la arquitectura italiana del Renacimiento y del interés de los valencianos por ella, así como la importancia de la arquitectura de su pasado, podría ser el estudio de la corografía histórica local, de la literatura panegírica de la ciudad de Valencia, uno de

los instrumentos básicos para la construcción de la conciencia colectiva, o de la imaginación urbana en palabras de Adeline Rucquoi⁹, en el seno de las comunidades de la Época Moderna, expresión de los sentimientos locales más que narración histórica, centralizada, controlada desde el cargo cortesano del cronista real, oficio —como es conocido— instituido por Juan II en torno a 1450¹⁰. Aunque algunos poemas en elogio de Sevilla se escribieran durante la primera mitad del siglo XV y se hayan conservado algunos fragmentos de una descripción laudatoria de Mérida de mediados de la centuria, estos textos en castellano fueron sustituidos a finales de siglo por descripciones encomiásticas en latín, sobre los modelos de la *Roma instaurata* y la *Roma triumphans* de Flavio Biondo; los primeros ejemplos conocidos son los de la anónima *Descriptio Cordobae* (ca.1485), la *Barcino* (1491) de Jeroni Pau, la *Oratio luculenta de laudibus Valentie* del ovetense Alonso de Proaza (1505), el texto que aquí nos interesa analizar, y otra anónima *laudatio* (ca.1512) en honor de Burgos.

Ante la descripción urbana que incluye este texto de Alonso de Proaza, nos encontramos con la tercera que se ocupa de los monumentos de Valencia, si contamos las de los viajeros Jerónimo Münzer (1494) y Antoine de Lalaing (1501), muchos más frecuentadas por los historiadores de la arquitectura valenciana¹¹. El primero de estos dos viajeros, como es bien sabido, centró fundamentalmente su atención en el elogio de la Lonja, con cuyos arquitectos había tenido ocasión de departir, señalando la relevancia de sus dimensiones, su suntuosidad —que la colocaban por encima de la de Barcelona— y la existencia de una capilla en su torre, llamándole poderosamente la atención sus “artísticas columnas”; alabó así mismo la catedral —de “fábrica admirable”, con un coro “de excelente talla” y una escalera en la torre octogonal admirable por ser toda “de bóveda”—; los conventos de religiosas de las dominicas de Santa Catalina de Siena y las clarisas de la Santísima Trinidad y de los frailes menores de Santa María de Jesús, éste con unos espectaculares refectorio, estudio y enfermería; la Casa de los Locos y las magníficas casas de los nobles valencianos —“soberbiamente construidas, con tales cámaras, patios y jardines que a un mismo tiempo parecen alcázares y paraísos”—, entre las que destacaban las de los Jueces y la todavía no concluida de don Juan de Borja —el hijo del papa Alejandro VI—¹².

El flamenco Lalaing fue mucho más parco, y externo en su mirada, en su descripción de la arquitectura monumental valenciana, centrándose en la alabanza de las casas “doradas y bien arregladas” de sus burgueses y de los palacios de sus nobles, en especial el de los Borgias —la casa “más bella de España”— y el del Conde de Oliva; pero no olvidó citar la catedral y su retablo de plata, el “alojamiento muy antiguo” del castillo real, la Casa de los Locos y la bien regida puertería¹³.

Frente a esta visión de los extranjeros, que no entendía de causas, se alzaría la del bachiller y sacerdote Alonso de Proaza (ca.1445-ca.1519), familiar del obispo de Tortosa Guillem Ramón de Moncada y catedrático de retórica de la Universidad de Valencia desde 1504, quien pronunció su *oratio* ante el claustro y los estudiantes universitarios, reunidos en el teatro del Estudio, en 1505, para imprimirse a fines de ese mismo año, tras recibir el privilegio de los jurados de la ciudad¹⁴. Proaza incluyó junto a su texto dos breves *carmines* ajenos, en latín, en elogio de la ciudad de Valencia, uno de Gonzalo Jiménez de Córdoba y otro del balear Miquel Cossi¹⁵, en el que se alababan sus *moenia*: *templa*: [et] *domus*, y, de su propia pluma, un “Villancico” y un “Romance heroico” –sacado de la oración latina para vertirla en castellano– en el que se la comparaba nada menos que con Venecia, “Como Venecia la rica / sobre aguas assentada”; se elogiaba después su justa *mediocritas* (“Ni muy grande ni pequeña / para ser mas acabada”) y se cerraba con los siguientes versos: “Exemplo de policia / corte continua llamada / piadosa, iusticiera / bien regida, y gobernada / toda casa de oracion / toda sancta, y consagrada / rico templo donde amor / siempre haze su morada”¹⁶.

Proaza nos presentó la ciudad de Valencia, “*totius orbis urbis regina*”¹⁷, de acuerdo con el género literario que utilizaba, según el modelo del retrato de la ciudad ideal perfilada por Aristóteles, San Agustín y más recientemente Leon Battista Alberti, aunque no encontremos referencia alguna a la obra del autor italiano¹⁸: “populosa, autosuficiente y próspera, saludable y limpia, devota y bien gobernada, repleta de magníficos edificios de noble diseño, y habitada exclusivamente por una población noble, industriosa y virtuosa”¹⁹. Al referirse a la Valencia física, urbana, enriquecida por los dones naturales, elogió Proaza sus huertos y jardines²⁰, así como sus dos mil fuentes que habrían justificado su antiguo nombre de “Edryapolis”²¹, y dió testimonio de su antigüedad no solo a través de sus supuestos fundadores romanos –Romo y Escipión– sino, como en el caso romano, gracias a las *reliquias* materiales que se conservaban de su glorioso pasado, tema nuevo para la incipiente literatura “chorográfica” de la ciudad y del país.

Estas antigüedades no eran, sin embargo, los vestigios de su fundación griega o romana²², sino las puertas de la antigua muralla árabe (“*antiquorum murorum veterumque portarum vestigia*”) –de Bebasarachi o de la Santísima Trinidad, de Al[i]bufat Muley o del Temple, de la Torre Bo[a]tella–, contrapuestas a aquellas obras mucho más recientes, las torres modernas erigidas hacia 1356, denominadas la Nueva, de Baldina y de Serranos –cuya inscripción latina copiaba con atención– con las que se había exornado, con “*eximia pulcritudine*”, una “nueva ciudad”²³.

Dentro de este nuevo recinto amurallado se concentraban las magníficas *domus* de los ciudadanos y las sagradas



Fig. 1. Valencia en «Regiment de la Cosa Pública», de Francesc Eiximenis, 1499.

aedes de los monasterios, entre los que sobresalían los conventos de franciscanos y dominicos; extramuros se alzaban otros dos monasterios de religiosas o de *Vestialium Virginorum*, el convento del Çadiç [o de la Saidía, de las cistercienses de Gratia Dei erigido en la casa del rey moro Çaidí (Said)], y el monasterio de clarisas de la Santísima Trinidad fundado por la reina María, con una “*regia magnificentissimaque capella*”. Proaza continuó sus elogios con el nuevo hospital o *magnificum xenodochium* de la ciudad²⁴, iniciado pocos años antes, y el *clarissimo templo* de la Seo, antigua mezquita del rey Zeit Buzzeit [el almohade saiyid Abú Sa’id, vasallo de Jaime I] restaurada como sede episcopal por Jaime I, y donde se encontraba la primera efigie de la Virgen María (“*simulachro Appellis velut arte depicto*”), reprimada en un lugar honesto por el mismo rey²⁵. Muy cerca de la catedral se encontraba otro edificio digno de memoria, la cárcel (entonces “*edicula devotissima*”) de San Vicente Mártir.

No menos admirables, por su dignidad y *venustas*, eran para Proaza algunos edificios públicos, como la *pulcherrima* y *magnificentissima comitiorum edes*, el *gymnasium* del Estudio General²⁶, el Palacio Real suburbano, adornado con *laxitudine magnificentissima*, y, sobre todo, la Lonja de los mercaderes y audiencias de los cónsules de la ciudad; situada en el lugar del palacio real de Mulei Bulfat, había sido transformada en un nuevo edifi-

cio con *pulchritudine et raritate*, en forma de “*basilica sine porticus latini dicerent vulgares Lonjam vocitant*”, y se podía enumerar nada menos que como una más de las “*septem celebrantissimis mundi mira*”, las Siete Maravillas de la Antigüedad²⁷.

Su última mirada se volvió hacia las calles y *publicas vias spaciosas*, los *sumptuosas palacia* privados, enriquecidos con habitaciones adornadas con “*tesellata pavimenta barbaricis marmoribus vermiculatisque lateribus miraque arte depictis*”, los huertos y los paseos al aire libre (*xisticas* en latín e *hypetras* en lengua griega)²⁸, el *forum venalis* –donde se comerciaba, se corrían toros y se representaban obras teatrales–, o sus baños y termas²⁹.

A pesar de que Proaza estaba pertrechado con la cultura libresca de los textos de la Antigüedad, desde Sócrates, Platón y Aristóteles a Estrabón, Plinio, Paladio Rutilio, Catón y Columella; y a pesar de las referencias culteranas a los paralelos de Valencia con otras ciudades de Italia, antiguas o modernas, del elogio declarado al mundo clásico, o del vocabulario clásico que aplicara a algunos de los monumentos valencianos, en ningún momento estableció nuestro huamnistá vínculo real alguno entre la arquitectura de la Antigüedad y la de la ciudad mediterránea; no existía ninguna razón morfológica aparente para designar la Lonja como la *octava maravilla del mundo*, de la misma forma que no existía tampoco –más que el resultado hiperbólico de la comparación conferidora de prestigio– entre la gótica casa del Duque del Infantado en Guadalajara y el palacio troyano de Príamo, en las palabras del moralista Ferrán Núñez en su “Tratado de la amicitia”. Nada comparable, por lo tanto, a pesar del medio académico del que Proaza procedía, con la posterior actuación de otros miembros del medio universitario de Alcalá –del bachiller Francisco de Carabaña a Diego de Sagredo– o del medio salmantino –de Fernán Pérez de Oliva– lectores de Vitruvio y Alberti y defensores, tanto en la práctica arquitectónica como en sus escritos– de una arquitectura a la antigua que superara el mero decorativismo asistemático del plateresco³⁰.

Como hemos señalado, para Proaza, atento a una narración histórica muy distinta a la italiana, la Antigüedad era la arábica, y la modernidad, con toda su excelencia, el mundo gótico cristiano de los siglos XIV y XV³¹. Es cierto que para 1505 no existía todavía construcción lúnea o pétreá que pudiera haber sido adscrita a la tendencia arquitectónica que llegaba desde Italia –de estas fechas son precisamente los primeros testimonios de decoraciones al romano o *italianes*– pero tampoco Proaza, como otros eruditos españoles de fechas más tardías, pretendió ver en la Antigüedad musulmana o en la Modernidad del gótico valenciano rastro alguno de un pasado que pudiera remontarse sin solución de continuidad hasta la romanidad³²; ni propuso como nuevo modelo de imitación –siquiera de forma retóricamente literaria más que

operativa– una obra del mundo romano o de la Italia contemporánea que trataba de recuperarlas.

Pero esta misma falta de sintonía entre antigüedades clásicas y arquitecturas modernas puede rastrearse en las descripciones valencianas posteriores. No deja de ser curioso que en 1586, el archero de Felipe II Enrique Cock, al compendiar las cinco “cosas notables” de la arquitectura de Valencia, expresables con las figuras de las letras I, L, M, N y O, se refiriera al Miquelet, la linterna o cimborrio de la catedral, las puertas de Serranos y de Cuarte y el rosetón circular de la fachada parroquial de San Juan del Mercado, todas ellas obras góticas de los siglos XIV y XV³³; y esta misma línea puede también encontrarse en las todavía más tardías *Decadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1610) de Gaspar Escolano, o en un texto mucho más próximo, la *Primera part d’la historia de Valencia que tracta de las antigüedades de Spahnya y fundacio de Valencia*, publicada por Pedro Antonio Beuter en 1538, con motivo del tercer centenario de la conquista cristiana de la ciudad por parte de Jaime el Conquistador³⁴.

Esta obra inauguraba para Valencia el modelo de elogio que se impuso en España, después de los episodios de las Comunidades y las Germanías, y que sustituía al más “internacional” que se había usado hasta la fecha, al convertirse en algo más específicamente “español”, no solo al trocar el latín de los humanistas por las lenguas romances, sino sobre todo al acentuar su carácter histórico, combinando dos géneros que hasta entonces habían estado separados, la *laudatio* y la crónica urbana, género en el que sobresalía el *Dietari* del capellán de Alfonso el Magnánimo Melcior Miralles (ca. 1419-1502)³⁵. Si el más temprano de los ejemplos de esta nueva modalidad fue el *Epilogo* de Ávila de Gonzalo Ayora de Córdoba, a esta obra de un cronista de Fernando el Católico le seguiría la *Primera part d’la historia de Valencia* del valenciano Beuter (ca. 1490-1554), obra costeada por los jurados de la ciudad.

Este beneficiado de la catedral y capellán del arzobispo Erardo de la Marca se volcó, entre otros temas, en los de trazar con nuevo rigor los orígenes y la cronología exacta de Valencia (fundada por Romo –como Roma de España– y después refundada por Enio Scipio), en completar la lista de los reyes que habían gobernado sobre la ciudad y la creación del reino independiente de Valencia por parte del moro Abdalla [‘Abd Allāh al-Balansí] a fines del siglo VIII³⁶. Concluyendo su obra con la reconquista de la ciudad por parte del rey don Jaime, Beuter intentó reconstruir el pasado de Valencia a través los testimonios históricos de los restos arqueológicos y las inscripciones que se conservaban; señaló las piedras –que incluían una inscripción *FATIS Q. FABIVS NYSVS EX VOTO*– procedentes del Templo de Diana, construido por Sertorio, y las encontradas en 1535 de una puerta adintelada (“*bocellada y molt obrada*”) situada en las casas de los *dignitats de la*



Fig. 2. Conquista de Valencia, en *"Primera part d'la historia de Valencia"*, de P. A. Beuter, 1538.

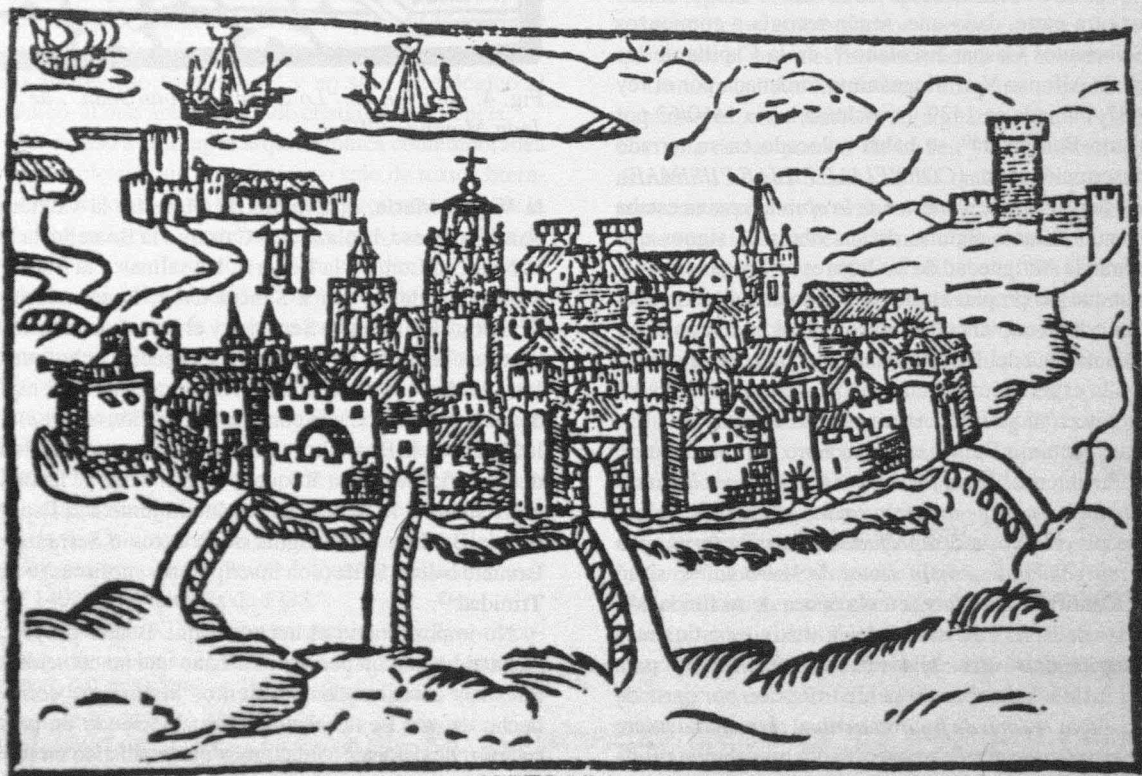


Fig. 3. Valencia en *"Primera parte de la Corónica General de toda España"*, de P. A. Beuter, 1546.

Seu, en la Plaza de la Leña, frente a la Capilla de San Vicente Mártir, y que, sin demasiado respeto hacia la historia, *se desfeu* de inmediato.

Dos de ellas se habían encontrado en el pasado, para ser colocadas en diversas partes de la catedral: en la pila de agua bendita delante de la sacristía del altar mayor (*Q. SERTORIUS Q. LIB ABASCANTVS SEVIR AVG. DSPFC IDEMQVE DEDICAVIT*) y en el pilar delante del altar de las Animas del Purgatorio, ambas identificadas por Beuter como parte de la tumba del propio Sertorio; esta última, “*de forma de basa o peu de sepultura*”, portaba la inscripción *RECENS ET VIRIA ACTV*³⁷, y todavía se conserva recortada para mejor empotrarla (*CENS ET VIRIA A*)—como ha señalado Arturo Zaragozá Catalán³⁸—en uno de los frentes del pilar octogonal del lado de la Epístola de la ampliación cuatrocientista de la catedral, iniciada en 1458 por parte del arquitecto valenciano de la seo Francesc Baldomar (act. 1440-1476); este historiador ha interpretado la presencia de esta inscripción latina como derivada de la intencionalidad anticuaria del maestro mayor, antigüedad que—como en lo estrictamente arquitectónico—Baldomar identificaba con el “románico” de la primitiva catedral de la ciudad. No es fácil precisar la fecha exacta de su incorporación al pilar de la ampliación de la *arcada nova* catedralicia, pero hemos de suponerla por lo menos posterior a la realización de obras en la Capilla de San Pedro de 1467.

Por otra parte, dado que, según recogía a comienzos del Seiscientos Gaspar Escolano³⁹, en la Capilla de los Reyes de Alfonso V el Magnánimo, ordenada por el rey en 1437, iniciada en 1439 y concluida hacia 1460/63 por el mismo Baldomar⁴⁰, se había colocado en su terrado otra inscripción latina (*CORNELIAE FILIAE PIISIMAE*), hemos de pensar que el *mestre de la obra* alfonsina estaba intentando dotar a algunas de sus obras de signos que denotaran la Antigüedad de los lugares en los que intervenía, aunque sus propias arquitecturas en ningún momento puedan establecer vínculos morfológicos con la contemporánea italiana del Renacimiento, sino al contrario, procedía a la exportación al reino de Nápoles de las novedades arquitectónicas valencianas y mallorquinas.

Pedro Antonio Beuter cerró su libro con un capítulo dedicado al tema “*De la forma que tenia primer la ciutat de Valencia: y com se nomenavem los portals*”, señalando que no era “*cosa desaprovechada pintar la forma que tenia antigament la nostra ciutat de Valencia*”⁴¹; si no podía identificarse su forma en la época de su fundación por parte de Romo, existían todavía vestigios suficientes—“*lo discurs dels valls... en los carrers y muralles*”—para definir la de los tiempos de su reedificación por parte de Scipio, “*tota redona de figura circular... [con] una punta a manera de un spero*”, mantenida incluso durante toda la época de godos y moros: desde la Torre del Temple y por las espaldas del Triquet de Cavallers a la cofradía de



Fig. 4. Interior, en “Lo Somni de Joan Joan”, de Joan Moreno, 1497.

la Virgen María, el Estudio, la Morería, la vallada de Sanct Francesc, la plaza dels Cairers a la Boatella, la Porta Nova, la Lonja y la Bocería, las salinas y la Puerta de Valldigna; desde allí a Sancta Creu, la carnicería de Roceros, la placeta de Serranos y el Portal de la Trinidad hasta el Temple. Tenía, en consecuencia, ocho puertas [en realidad nueve]: del Mar o Albuphat Muley (Temple), de los Sanctets (todavía con una inscripción romana) o de la Xarea, de la Boatella, la de Chuquer (con otra lápida) o de San Vicente de la Roqueta o de li Veit, de Tudela o Nova junto al Mercado, de Alcántara junto a la Espartería, de Baldina o Valldigna, de Roceros o Serranos, de Levante o de la Fulla (con inscripciones moriscas) o de la Trinidad⁴².

No importa tanto el hecho de que Beuter proyectara hacia el pasado un perímetro urbano que no coincide con nuestros actuales conocimientos históricos, como el hecho de que Beuter estuviera estableciendo un primer criterio, de carácter técnico más que estilístico en términos decorativos, que le permitiera identificar las obras de los muros romanos por medio de sus sistemas de edifica-

ción⁴³: la muralla desde Serranos a la Espartería era romana, por ser obra de cal y canto o mazonería, mientras que desde la Torre del Temple del rey Allí Bufar hasta el Estudio era obra de los moros, que edificaban de “argila”. En ello, sin embargo, no parece sino haber mantenido los criterios discriminadores que se habían empleado en Valencia desde el siglo XIV (1321, 1356 y 1393) para distinguir entre obras de *parets morescas* –de escasa calidad en los materiales amén de excesivamente próximas y probablemente con saledizos en las partes altas–, y *cristianesques* –de piedra–⁴⁴.

Desde este punto de vista de la técnica constructiva, se podría haber establecido una continuidad entre las obras romanas y las medievales, y sobre todo entre las de aquellas obras, tardorrománicas en nuestra terminología, basadas en el empleo de los arcos de medio punto (como los de la Puerta del Palau de la Seo), los soportes columnarios más que fasciculados y los abovedamientos sin nervaduras (como los de la nave y las capillas laterales de la iglesia de San Juan del Hospital, de hacia 1261, considerada el más antiguo de los templos de la ciudad); la primera construcción de la Seo valenciana –iniciada en 1262– podía representar a la perfección el origen de la tradición arquitectónica medieval.

No deja de ser reseñable en este contexto la forma semicircular –entre otras muchas obras– de la portada principal y de la Capilla de las Reliquias y sacristía de la Capilla de los Reyes de Baldomar, como si quisiera testimoniar una voluntaria reacción frente al gótico más contemporáneo y un regreso “anticuario” y no solo tecnológico al románico, al más antiguo pasado cristiano de Valencia.

Este repaso a la imagen arquitectónica contemporánea no se completaría sin el análisis, no solo de textos literarios e históricos, sino de las propias representaciones de la ciudad en imágenes convencionales, previas a aquélla de 1563 del artista flamenco Anton van den Wyngaerde (Amberes, ca.1525-Madrid, 1571), autor de la serie más importante de vistas de ciudades españolas del siglo XVI y paradigma de lo que, en una primera impresión, constituirían unas extremadas fidelidad y exactitud en su descripción topográfica y arquitectónica⁴⁵. Este de la imagen era un tema que en Valencia, como en otras ciudades españolas, no había interesado en exceso, como demuestra la tardía xilografía de Beuter, procedente de la edición de 1546 de su *Crònica*, en la que su representación del sitio de la ciudad por parte de Jaime I, transformaba la Granada de 1492 en la Valencia de 1238.

Desde el siglo XIV habían aparecido, en sellos y escudos, representaciones *icónicas* de la ciudad, en forma de castillo junto al agua⁴⁶; en ellas no interesaba la representación individualizada de una ciudad en su conjunto, sino solamente el concepto de ciudad (como en las imágenes llamadas en latín *icones*), y constituían representaciones esquemáticas que incluso podían intercambiarse con



Fig. 5. Interior con San Vicente Ferrer predicando, en “*Sermonari*”, 1512.

mínimas modificaciones –terreno en lugar de río, mar en lugar de río, etc.–; de hecho, requerían una *titulus* para su correcta “identificación”. En parte derivadas de aquéllas, surgieron a finales del siglo XV las *vistas típicas*, en las que no interesaba ni la descripción global y homogénea de su imagen, ni hacerla coincidir con la experiencia visual de sus contempladores, sino su identificación precisa, de forma metonímica, a través de su extensión esquemática –prácticamente con una planta geométricamente regular o, más tarde, aproximativa– o de sus principales edificios, emblemáticos o representativos, sobre los que recaía el peso del reconocimiento del conjunto.

Durante la Edad Media otras imágenes arquitectónicas habían aparecido también en algunos escudos eclesiásticos: una de las puertas de la Seu y su cimborrio como estructura situada delante de las ondas marinas; no obstante, no es posible precisar si se trataba en sentido estricto de representaciones urbanas o simplemente catedralicias. En cambio, en 1499, al editarse el “Regiment de la Cosa Pública” de Francesc Eiximenis, la representación metonímica de la ciudad de Valencia quedaba materializada por la Torre de Serranos, ante la que se arrodillaban los jurados (fig. 1). En otros casos, como en la xilografía de la *Primera part* de Beuter de 1538 (fig. 2), la imagen de Valencia se aproximaba a las vistas icónicas por su carácter más conceptual que estrictamente descriptivo⁴⁷. Pero el mismo Beuter incluyó otra semejante a un *typus* en la edición castellana de Joan de Mey de su *Primera parte de la Corónica General de toda España* de 1546 (fig. 3): un óvalo urbano se extiende tras un río Turia cruzado por cinco puentes, con la Torre de Serranos en primer término y la de Quart al fondo, sobresalientes por encima del compacto y convencional tejido urbano la torre del Miguelete y el cimborrio de la catedral⁴⁸.

En Valencia se dió otro tipo de imágenes, excepcionales en el marco de nuestra península, consistentes en fragmentos de arquitecturas de los que podía deducirse una



Fig. 6. Francisco de Osona, "Adoración de los Reyes Magos" (ca.1505), Londres, Victoria and Albert Museum.

localización de unas escenas o historias en el propio espacio valenciano. Aunque aparecieran en algunas miniaturas, nos interesan más en las imágenes públicas que se grabaron como ilustraciones de libros o se mostraban en tablas de retablos fácilmente accesibles. Un grabado de "Lo Somni de Joan Joan" (fig. 4), la obra de Joan Moreno impresa en 1497, representaba un interior de lo que se ha interpretado como el estrado de la reina María de Castilla, con un *tas-de-charge* característico de la arquitectura cuatrocientista local. Un *Sermonario* de 1512, presentaba al dominico San Vicente Ferrer predicando, ante un auditorio compuesto por reyes, nobles y burgueses, en el interior de una iglesia (fig. 5); su arquitectura parece testimoniar el nuevo tipo de abovedamientos anervados de la arquitectura valenciana del siglo XV, y nos lleva como referente inmediato a la mismísima Capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo. Estas dos fechas arquean desde un punto de vista cronológico la actividad pictórica de Francisco de Osona (act.1496-1513); alrededor de 1505, su *Adoración de los Reyes Magos* (del Victoria and Albert Museum de Londres pero procedente del convento de la Saldia, de las cistercienses de Gratia Dei), con una espléndida escalera volada (fig. 6), trasladaba para sus espectadores contemporáneos la Epifanía de Belén a Valencia; de igual manera, en una de las *Escenas de la vida de San*

Bruno, *El otorgamiento de la regla de San Benito* (del Museo de Bellas Artes de Castellón, procedente de la Cartuja de Vall de Crist) se situaba en la ficción pictórica en una iglesia –con una bóveda polygonal aristada en el ábside– de la ciudad del Turia (fig. 7)⁴⁹.

Estas imágenes arquitectónicas de *lo fill de Mestre Rodrigo*, en las que ya se incluían decoraciones con anti-guallas *italianes*, podrían ser interpretables como oposición local a las nuevas estructuras arquitectónicas foráneas y a la antigua introducidas tanto por los pintores del Cardenal Borgia a fines del XV y por los Ferrandos en el retablo mayor de la catedral (1507-1510); esto es, como signo de un orgullo por algunas piezas propias y significativas de la arquitectura local, susceptibles al mismo tiempo de ser recubiertas por el nuevo tipo de ornamentos procedentes de Italia, pero a la postre insustituibles como logro moderno. El medio artístico –y no solo el de los *mestres molt sabuts e subtils en l'art de la pedra* como Baldomar, Francesc Martí Biulaygua o Pere Compte– habría sabido reconocer la importancia de la nueva arquitectura "gótica" –en nuestra terminología actual la estereotomía moderna– de la ciudad de Valencia, valoración que solo hoy comienza a recuperarse en su verdadera naturaleza, tras un hiato que se abrió tras los dieciochescos Tomás Vicente Tosca y Marcos Antonio de Orellana y

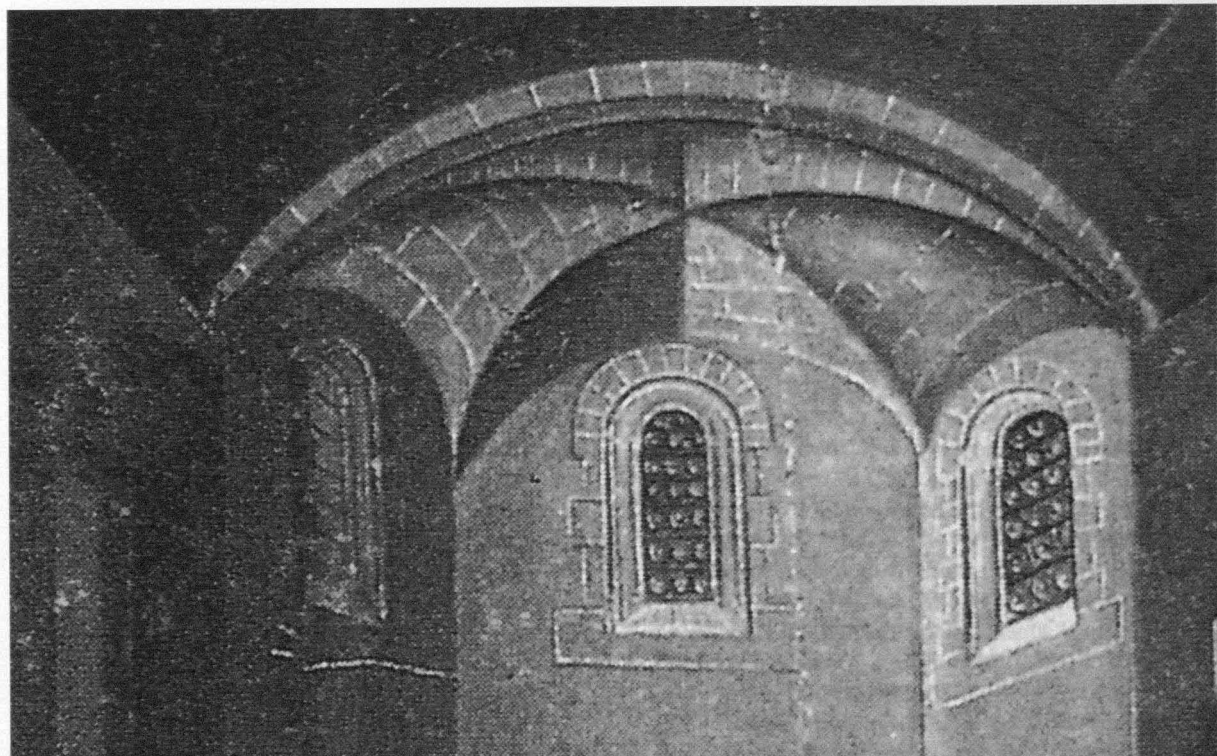


Fig. 7. Francisco de Osona, "El otorgamiento de la regla de San Benito", Castellón, Museo de Bellas Artes.



Fig. 8. Nápoles, Castel Nuovo, caracol de Mallorca de la Cappella Palatina.

todavía no ha acabado de cerrarse para la historiografía arquitectónica española o –con algunas excepciones– incluso valenciana⁵⁰.

No obstante, también es posible que aquellas obras de la arquitectura del siglo XV pudieran haber sido interpretadas por Francisco de Osona y sus seguidores, a partir ya de la primera década del Quinientos, más que por los anónimos xilógrafos de la última década del XV, como estructuras “antiguas”, romanas, como las que podrían aparecer en la ligeramente posterior y “mixta” Capilla de la Resurrección de la catedral en la tercera década; sugerirían en este caso una nueva interpretación del pasado arquitectónico valenciano *sub specie antiquitatis*, bastante diferente en las manos de los pintores –como quizá de arquitectos como Baldomar o Pere Compte (act.1454-1506), el sustituto de aquél al frente de las principales fábricas de la ciudad– a la de los eruditos de la primera mitad de la centuria.

No obstante el atractivo de tal hipótesis, no existe apoyatura contemporánea para tal interpretación. De hecho, si nos atenemos al pensamiento de algunos de los arquitectos españoles del Renacimiento, no existió unanimidad en la aceptación pasiva e indiscriminada de las novedades morfológicas italianas, desde el momento en que poseyeron suficiente información sobre ellas y, además, desarrollaron instrumentos adecuados para su distinción más allá de la simple adscripción topográfica de unos diferentes repertorios decorativos. Algunos de ellos, los más modernistas, frente al nuevo sistema de órdenes y estructuras virtualmente adinteladas procedentes de Italia, defendían la traza tipológica, estructural y tectónica como el punto de partida para la práctica de la *ciencia* de la arquitectura, que se lograba al alcanzar la definición y aplicación de sus reglas generales, universales en su validez. Frente a esta ciencia propia, al otro extremo y confundándose con lo puramente ornamental, superficial y postizo, y en última instancia prescindible, se erigirían las nuevas normas de los órdenes clásicos, solo *arte* de carácter empírico al carecer de justificación científica alguna. En todo caso, ante las imágenes arquitectónicas de los óleos de Osona, nos encontraríamos ante un ejemplo más de citación de una estructura moderna susceptible de ser decorada, pero no ordenada, a la antigua.

De hecho, Valencia se nos presenta, desde mediados del siglo XV, como la zona europea que iniciaba la definición de una técnica constructiva “nueva”, de consecuencias para entonces inimaginables, que precipitaría unos nuevos modos constructivos y una nueva concepción de la forma arquitectónica. Aunque su origen pudiera encontrarse en el lejano mundo romano y en la arquitectura románica del Languedoc francés y de los territorios hispánicos, el arte –la técnica– de la traza de monte a o de *l'art de la tall del pedrapiquier* como conjunto de reglas capaz de crear formas generatrices de un “estilo”, parece

haber alcanzado sus primeras y más altas cotas en torno a la ciudad de Valencia, pasando precisamente de mera técnica subsidiaria a elemento protagonista en la definición de la obra en su conjunto.

Diversas piezas estereotómicas “microestructurales” habían aparecido en el gótico valenciano con anterioridad a los años centrales del siglo XV, en obras como la iglesia de San Juan del Hospital, el propio Miguelete y su escalera toda de bóveda; o, décadas atrás, en edificios mallorquines como el Castillo de Bellver, la Seo y la Lonja de Guillem Sagrera en Palma de Mallorca, como sus famosos –durante por lo menos tres centurias– “caracoles de Mallorca”, esto es, husillos sin nabo; o en construcciones catalanas, incluyendo el Palacio Real de los Reyes de Mallorca de Perpiñán. Esto solo nos hablaría de una *koiné* mediterránea en el perfeccionamiento de una técnica, que se empleaba puntualmente en tipologías secundarias muy concretas y con carácter subsidiario más que protagonista, y que Alfonso V el Magánino exportaría incluso a Italia, como demostrarían algunos de los rasgos de Castel Nuovo, por ejemplo sus torres de San Giorgio –con sus *bastoni tanti*– y Beverello o fantástico “caracol de Mallorca”, fechable hacia 1452-56, que conectaba la vieja capilla palatina y la contemporánea Sala de los Barones (fig. 8).

Fueron, sin embargo, las obras de Mestre Baldomar, natural de Valencia y activo entre 1440 y 1476, maestro de la ciudad, de la Capilla de los Reis (desde 1446) y de la Porta de Quart (entre 1444 y 1460), y maestro mayor de la catedral –de la que proyectaría e iniciaría la *arcada nova* (1458-1476) con su acceso hasta el campanario– las que demostraron un salto tanto cuantitativo como cualitativo⁵¹. Y fue especialmente en la Capilla de los Reyes, tantas veces citada, donde, con sus complejas capillas por arista y lunetos –en la Capilla propiamente dicha y en la escalerilla de su púlpito, en su sacristía y su complejísima escalera de doble husillo sin nabo o caracol de doble revolución a la manera que diseñaría posteriormente Leonardo da Vinci⁵²–, se le confirió una nueva y rotunda importancia a la monte a, que hace palidecer otros ejemplos como los del pasadizo de acceso al Micalet, también de Baldomar, o la Porta de Quart (1441-1460) atribuida tanto a Pere Bonfill como al propio Baldomar, o la del zaguán de la Casa Mas, de la calle de Juristas. Solo alcanzarían presencia comparable algunas piezas del convento de la Trinidad, fundado por la reina María de Castilla en 1443 e iniciado en 1445 y cuya obra proseguiría, tras la muerte de aquélla en 1458, la abadesa Sor Isabel de Villena (1463-1490); de este monasterio fueron maestros Antonio Dalmau (act.1442-1453) y su hijo Joanot Dalmau, pero de las zonas donde la estereotomía de la esfera brilla con luz propia (como las sacristías –una de ellas tribuna elevada de la reina–, la lavandería o la escalera del claustro) parece haber sido el responsable el discípulo de Baldomar

Francesc Martí Biulaygua⁵³. Igualmente deudoras de Baldomar, a través de su sucesor en la catedral Pere Compte, serían la escalera y las bóvedas secundarias de la Lonja, sobre todo las de algunos de los salones de su torre, con una capilla ochavada en vuelta redonda sobre pechinas y vaída, primera cúpula octogonal sobre pechinas de nuestra arquitectura, cerrada en 1492; o en sus abovedamientos nervados –pero de modernísimo rampante redondo en la definición de los perfiles de las curvas de su plementería– de su sala diáfana y aérea; o, más tarde, en otras obras como el Consulado de Mar, ya decididamente del siglo XVI y de más clara morfología italianizante.

En todas estas obras el sentido funcional de la bóveda de crucería gótica desaparecía para dar paso a un nuevo formalismo, que hacía gala de la ostentación de la plementería continua y compleja, la evidencia de los volúmenes prismáticos gracias a la nitidez de sus intersecciones, la perfección de la estereotomía al disimular las juntas y la variedad de posibilidades formales en los abovedamientos, capaz de una versatilidad absolutamente adecuada para un arquitectura que se enfrentaba con el continuo reto, no de la regularidad y la voluntad simetrizante renacentistas, sino de lo irregular y lo asimétrico. Y ante las situaciones-límite de la irregularidad, el carácter “escultórico” –tallado– de semejante arquitectura podía sacar el máximo partido formal a los esviajes, las aperturas en ángulo, las oblicuidades. Las últimas consecuencias intactas en el ámbito valenciano serían, por una parte, los patios con bóvedas escarzanadas en desviaje sosteniendo sin soportes galerías o escaleras abiertas, como el de la Casa de los Boil (Marqueses de la Scala), y las escaleras voladas en cercha adulcida de fechas posteriores⁵⁴. Desde la tercera década del Quinientos, sobre

todo desde Murcia y Granada, la colaboración entre arquitectos italianos y españoles fue capaz de desarrollar desde la modernidad de la estereotomía unas tipologías secundarias de extraordinaria majestuosidad, traducción de las formas italianas a la obra pétrea de la cantería hispana, que solo el arte de la monte posibilitaba y que constituyen uno de los grandes logros del Renacimiento español. Para estas fechas, Valencia había quedado en un segundo plano, aunque la cabecera de San Martín de Valencia (c.1547-1570), un “ochavo igual por cruceros” que enlaza con un “cañón con cruceros”, contratada por el cantero Miquel Porcar, testimonia el interés que despertaron tales soluciones, de las que habían sido pioneros. Y si debiéramos pronunciar una *laudatio* de la arquitectura valenciana de la encrucijada del 1500, ella tendría forzosamente que coincidir con la que enunciaron sus contemporáneos, la de las grandes obras modernas del siglo XV. Esta parece, en el contexto profesional e intelectual de la ciudad todavía cuatrocentista, haber buscado una reconstrucción de la antigüedad cristiana valenciana a través de los recursos que la ciencia constructiva más moderna les proporcionaba y los modelos tardorrománicos que los viejos monumentos eclesiásticos les ponían ante sus ojos. Solo una percepción a la italiana de los mismos, reforzada por la identificación sobre bases técnicas más que formales, habría permitido ya desde el siglo XVI proyectar vínculos entre aquella y la romanidad, y entre el moderno “neo-antiguo”, “a la antigua”, del siglo XV y la arquitectura a lo romano, asumiendo la modernidad constructiva de ésta como componente de una reconstrucción local –que incluía ya un nuevo vocabulario procedente de Italia– de lo romano, como producto en consecuencia de un renacimiento específicamente valenciano⁵⁵.

NOTAS

¹ Este artículo se basa en la ponencia presentada al I Coloquio Internacional “Civitas Europa” (L’Europa de les ciutats i dels camins; art, cultura i societat al segle XV), organizado por la Generalitat Valenciana-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia, 1996.

² Véase Barbara BORNGÄSSER, “Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz”, *Mitteilungen der Kunst Institut in Florenz*, 1994, p. 272, en contraposición a la cronología de Miguel FALOMIR FAUS, *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*, CSIC, Madrid, 1994. Véase también ahora Francisco JAVIER PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1995.

³ Situación de indefinición en la que se encuentran los últimos trabajos; véase Nicole DACOS, “‘Anónimo seguace milanese di Leonardo’: una proposta per Yáñez in Italia”, *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Turín, 1991, pp. 24-41; Pedro MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ, “El periodo valenciano maduro de Fernando Yáñez (h.1516-h.1521)”, en *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, pp. 225-242; “Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez”, en *Archivo Español de Arte*, 278, 1997, pp. 127-142; y *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)*, Cuenca, 1999. *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando BENITO, Museu de Belles Arts de Valencia, Valencia, 1998 y Fiorella SRICCHIA SANTORO, “Los Hernandos”, en *Fernando Spagnuolo e altri maestri iberici nell’Italia di Leonardo e Michelangelo*, ed. Fernando BENITO DOMÉNECH y Fiorella SRICCHIA SANTORO, Generalitat-Casa Buonarroti, Valencia-Florença, 1998, pp. 181-195; Adele CONDORELLI, “Consideraciones sobre ‘Ferrando Spagnuolo’ y otros maestros ibéricos”, *Archivo Español de Arte*, 284, 1998, pp. 345-360.

⁴ Un recentísimo ejemplo puede encontrarse en Manuel GALARZA TORTAJADA, “Introducción del Renacimiento arquitectónico en Valencia (Nuevos datos documentales)”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 223-227, quien identifica, a través de un documento de 1486 del mestre de obra de vila Domingo Fort, en el que se especifican las obras a realizar en una casa y en el que se emplean vocablos como capiteles y basas, una obra “renacentista”, sin darse cuenta de la vigencia de tal terminología mucho antes de la aparición de cualquier tipo de novedades procedentes de Italia.

- ⁵ Todavía se sabe muy poco de la incidencia en la ciudad de Valencia de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I Marqués del Zenete (1473-1523); aquí vivió entre 1498 y 1499, entre 1500 y 1503 tras un primer viaje a Italia, y entre 1512/14 y su muerte, que tuvo lugar en el Palacio Real de Valencia, su última residencia en la ciudad en su calidad de virrey del reino.
- ⁶ Véase Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaixa, Valencia, 1994.
- ⁷ Véase ahora Juan J. GAVARA PRIOR y Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia", en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Museu de Belles Arts de Valencia, Valencia, 1998, pp. 235-246.
- ⁸ La todavía anónima Capilla del Corpus Domini o de la Resurrección (ca. 1510) de la girola de la catedral ha de retrasar su cronología hasta el período 1523/1534 tras las aportaciones documentales de Josep MARTÍNEZ RONDÁN, *El retaule de la Resurrecció de la Seu de València*, Sagunto, 1998.
- ⁹ Adeline RUCQUOI, "Des villes nobles pour le roi", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. por A. Rucquoi, Ámbito, Madrid, 1988, pp. 195-214.
- ¹⁰ Sobre este tema, véase ahora Richard L. KAGAN, "Clio and the Crown: writing history in Habsburg Spain", en *Spain, Europe and the Atlantic World. Essays in honour of John H. Elliott*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 73-99.
- ¹¹ Un evidente y detallado elogio de Valencia había sido redactado por Fray Francesc Eiximenis en la penúltima década del siglo XIV, para llegar a la imprenta en el *Regiment de la cosa publica* en 1499, aunque obviara la Valencia material, la *urbs*, para cantar solamente su dones naturales y humanos, la *civitas*.
- ¹² J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Aguilar, Madrid, 1952, I, pp. 338-344.
- ¹³ *Idem*, pp. 477-479.
- ¹⁴ Véase D. W. MCPHEETERS, *El humanista español Alonso de Proaza*, Castalia, Valencia, 1961, especialmente pp. 137-151. Cito la *Oratio luculenta de laudibus Valentie*, Leonardo Hutz, Valencia, 1505, por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, Inc. 1095. También se interesó de pasada por la arquitectura de los "mirabile collegiorum edificium" de la Universidad de Alcalá de Henares ("firmissima ac magnifica architectura", fundada por el "Mecenas" Francisco Jiménez de Cisneros, en su dedicatoria al Cardenal de la edición del *Divi Raymundi Lulli... Ars inventiva veritatis*, Valencia, Diego de Gumiel, 1515, fol. a ii. Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R-17277, mientras D. W. MCPHEETERS, *op. cit.*, utiliza una edición de Arnao de Brocar, Alcalá de Henares, 1515.
- ¹⁵ *Idem*, fols. c ii-c ii vº
- ¹⁶ *Idem*, fols. c iii-c iv vº
- ¹⁷ *Idem*, fol. a ii.
- ¹⁸ A pesar de que sabemos de la presencia en Valencia de su obra *De re aedificatoria* (1485) desde 1490.
- ¹⁹ KAGAN, *op. cit.*, p. 87.
- ²⁰ *Idem*, fol. a vii.
- ²¹ *Idem*, fol. a viii vº.
- ²² Por estos años, solo Sagunto habría sido fundación de la época de Tubal.
- ²³ *Idem*, fol. ii b.
- ²⁴ *Idem*, fol. b ii vº -b iii vº. Sobre su historia, véase ahora Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Albatros, Valencia, 1998.
- ²⁵ *Idem*, fol. b iii vº -b iv.
- ²⁶ Sobre el estudio como arquitectura, véase ahora Joaquín BÉRCHEZ y Mercedes GÓMEZ-FERRER, "El Estudio General de Valencia en su arquitectura", en *Sapientia Aedificavit. Una biografía del Estudi General de la Universitat de València*, Universidad de Valencia, Valencia, 1999, pp. 97-154.
- ²⁷ *Idem*, fol. b iv vº -b v.
- ²⁸ *Idem*, fol. a vii.
- ²⁹ *Idem*, fol. b v vº.
- ³⁰ Véase Fernando MARÍAS, "Pedro de Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del 'estilo Cisneros'", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1994, pp. 49-80 y "Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería", en *Historia de España Menéndez Pidal. La cultura del Renacimiento (1480-1580)* (ed. Víctor García de la Concha), Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 361-411; Felipe PEREDA, "Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525: las anotaciones de Pérez de Oliva en el Vitruvio de Fra Giocondo", *Annali di architettura*, 7, 1995.
- ³¹ En muy distinto sentido se emplea esta terminología en el reciente trabajo de Luis ARCINIEGA GARCÍA, "Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI", *Espacio, tiempo y forma*, VII, 12, 1999, pp. 61-94.
- ³² Véase, para los casos granadinos y cordobés, Fernando MARÍAS, "Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco", en *La imagen romántica del legado andalusí*, Junta de Andalucía, Granada, 1994, pp. 105-114.
- ³³ J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, pp. 1390-1412, especialmente p. 1409.
- ³⁴ Sobre Beuter, véase ahora Helena RAUSELL, *Una aproximación al erasmismo valenciano: Cosme Damián Çavall y Pedro Antonio Beuter, cate-dráticos, sacerdotes y erasmistas*, Tesis Doctoral, Universitat de València, Facultat de Geografia e Història, 1999, texto que, sin embargo, no hemos podido consultar.
- ³⁵ Melchor MIRALLES, *Dietari del Capellà de Alfons el Magnànim*, ed. de José Sanchis Sivera, Acció Bibliogràfica, Valencia, 1932, con referencias genéricas a la ciudad "ennoblida tan altament de resplandets edificis... insignes e maravellosos esglésies... altament embellida de tants e

tan grans, deletoses e belles cases...” Véase también el *Llibre de Antiquitats*, ed. de José Sanchis Sivera, Diario de Valencia, Valencia, 1926 y el “*Llibre de Antiquitats*” de la Seu de València, ed. de Joaquín Martí Mestre, Instituto Universitario de Filología Valenciana, Barcelona-Montserrat, 1994, redactado durante la primera mitad del siglo XVI por Pere Martí y Joan Clará.

³⁶ P. A. BEUTER, fol. 60.

³⁷ *Idem*, fol. xliiii. Otra lápida (*SERAPI PRO SALVTE. P. HERENNII. S.E. BRIGALLINIVS SER*), identificable con restos de un Templo de Serapis, se había encontrado en el Hospital General, y otra, con los restos de una capilla, con altar y estatua de Hércules, en la Casa del Comendador Montagut en el Trinquet de Cavallers.

³⁸ Arturo ZARAGOZÁ y Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. X. Valencia. Arquitectura religiosa*, ed. por Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, Generalitat, Valencia, 1995, pp. 32-36; Arturo ZARAGOZÁ, “La Seo de Valencia, espejo y resumen de la arquitectura valenciana” (en prensa).

³⁹ G. ESCOLANO, *op. cit.*, ed. 1878, IV, p. 420. Escolano recogió, siguiendo a Beuter y al “libro de sus piedras” de Francisco Lansol, con especial interés las inscripciones romanas halladas en Valencia (a las que dedicó los caps. xii-xvii de su libro IV, pp. 400-420), así como identificaría con la Sepultura de Sertorio los restos antiguos de la Capilla de San Vicente Mártir y con los restos del frontero Templo de Diana las piedras de mármol de la pila de agua bendita de la catedral, y citaría el hallazgo de bóvedas subterráneas de madres romanas mientras se realizaban obras en la Plaza de la Yerba y la iglesia de Santo Tomás.

⁴⁰ Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, pp. 120-124 y “El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 97-105. También véase *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de València*, 2 vols., Generalitat, Valencia, 1997.

⁴¹ P. A. BEUTER, *Primera part...*, cap. xx, fol. lxxviii vº -lxx.

⁴² Jaime I añadiría el portal de les Granotes y los cristianos ampliarían la muralla para incluir el arrabal del Mercado, obra prolongada hasta 1356 para cerrar los viejos arrabales, como testimoniaba una inscripción situada en la Puerta de San Vicente.

⁴³ P. A. BEUTER, *op. cit.*, fol. xxvi vº identificaba también como romanas las madres subterráneas, ejecutadas con *archs* y *voltes de pedra*, que discurrían por la prisión, desde la Frenaría y Santo Tomás a la Cofradía de la Virgen, algunas encontradas en 1525 y 1526 y destruidas por los picapedreros de la ciudad.

⁴⁴ Véase, con aportación de nuevos documentos, Amadeo SERRA DESFILIS, “La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1420”, *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 73-80 y “El Consell de Valencia y el Embelliment de la ciutat”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 75-85. También Joaquín BÉRCHEZ y Arturo ZARAGOZÁ, “En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano”, en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Granada, 1995, pp. 91-97.

⁴⁵ Richard L. KAGAN ed., *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton van den Wyngaerde*, Ediciones El Viso, Madrid, 1986 y Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN, “The Spanish View of Anton van den Wyngaerde”, *Master Drawings*, 7, 1969, pp. 375-399. También Vicenç M. ROSSELLÓ I VERGER et al., *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde [1563]*, Generalitat, Valencia, 1990 y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ, “La Valencia del Humanismo en la obra de Anton van den Wyngaerde”, *Archivo de Arte Valenciano*, lviii, 1987, pp. 26-46 Un análisis diacrónico en Fernando MARÍAS, “Tipologie delle immagini delle città spagnole”, en *Città di Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, ed. C. DE SETA, Electa-Napoli, Nápoles, 1996, pp. 101-117.

⁴⁶ Proaza había señalado ya este detalle para justificar el nombre de Epidrápolis; no obstante, P. A. Beuter identificó esta “divisa” —que se veía por ejemplo en la torre de la Puerta de San Vicente— como insignia de los obreros y oficiales de *murs* y *valls* de la nueva muralla de la ciudad.

⁴⁷ P. A. BEUTER, *op. cit.*, fol. xii.

⁴⁸ Véase Isabel OLIVER, *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*, Generalita, Valencia, 1992, lám. 1.

⁴⁹ Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaixa, Valencia, 1994, p. 37.

⁵⁰ Francisco MARÍA GARÍN y ORTIZ DE TARANCO, *Aspectos de la arquitectura gótica calenciana*, Valencia, 1935; “Una posible escuela hispano-levantina de crucerías anervadas”, en *Homenaje al Profesor Cayetano Mergelina*, Murcia, 1961-1962, pp. 431-439; *Vinculaciones universales del gótico valenciano*, Valencia, 1969; *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978. Todavía José María de AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 111-112 y 419, nota 3, hace referencia a modelos germánicos, de fechas muy posteriores, y analiza estas construcciones en el marco del “estilo hispano-flamenco”. Elogiosas palabras de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en *Tierras de España. Valencia*, Fundación Juan March, Madrid, 1985, pp. 184-185. Sin avances en Núria de DALMASES y Antonio JOSÉ I PITARCH, *Història de l'art català. L'arte gòtic. s. XIV-XV*, Edicions 62, Barcelona, 1984; o *La España gótica. 4, Valencia y Murcia*, ed. por Daniel BENITO GOERLICH, Encuentro, Barcelona, 1989. Ni palabra en Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, Ars Hispaniae VII, Plus Ultra, Madrid, 1952 —aunque se refiriera al tema en “Función de nervios y ojivas en las bóvedas góticas”, *Investigación y progreso*, xvi, 1945—; Fernando CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua. Edad Media*, Dossat, Madrid, 1965; Isidro BANGO TORVISO en *Historia de la arquitectura española. Arquitectura gótica, mudéjar e hispanomusulmana*, Exclusivas, Zaragoza, 1985; o Carmen GRACIA, *Història de l'art valencià*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1995.

La nueva recuperación de esta arquitectura en Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, “El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 97-105; Fernando MARÍAS, “Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 263-269. Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaixa, Valencia, 1994; *Monumentos de la Comunidad Valenciana. X. Valencia. Arquitectura religiosa*, ed. por Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, Generalitat, Valencia, 1995, pp. 32-36; *La Capella Reial...*, 1997; Arturo ZARAGOZÁ, “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere COMPTE y su círculo”, en *XI Congreso CEHA. El Mediterráneo y el arte español* (1996), Valencia, 1998, pp. 71-79 y “La Seo de Valencia, espejo y resumen de la arquitectura valenciana” (en prensa).

⁵¹ Ya señalado por Marcos ANTONIO DE ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, ed. Xavier de Salas, Ayuntamiento, 1967, pp. 19-22. Los documentos de la obra catedralicia en J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1987(2), p. 128. En 1472, en la constitución del gremio

de pedrapiquers, los únicos tres maestros inscritos en él eran Baldomar, su discípulo y sucesor Pere Compte y un García de Toledo del que prácticamente nada sabemos.

⁵² Por ejemplo en el Ms. B de París, fol. 47 v, idea posteriormente desarrollada en el Château de Chambord desde 1526. Véase Jean GUILLAUME, "Léonard et l'architecture", en *Léonard de Vinci: ingénieur et architecte*, Montreal, 1987, pp. 261-266.

⁵³ Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, "Real Monasterio de la Trinidad", en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, pp. 140-149.

⁵⁴ Véase Cecilio SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, *Composición. La escalera como elemento articulador del espacio*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1993.

Quizá con esta solución de patio se llegara, por supervivencia y no por recuperación anticuaria e italianizante, a aproximarse más a la tipología vitruviana del atrio abovedado –el *cavedium testudinatum* (VI, iii)– de la casa romana antigua que la importación columnaria de la casa del Barón de Llaurí y embajador en Roma don Jerónimo Vich.

⁵⁵ Incluso podría haberse pensado a finales del siglo XV en la necesidad de conectar arquitectónicamente con el pasado local valenciano, incluso el musulmán, a tenor de la inscripción de una de las armaduras de una sala de la Casa de Mosén Sorell, en la que aparecía escrito el siguiente texto: "Qué fábrica pueden mis manos facer que no faga curso según lo pasado?" Citado por Joaquín BÉRCHEZ y Arturo ZARAGOZÁ, "En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano", en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Granada, 1995, pp. 91-97, en p. 97.

El convento de la Trinidad de Cuéllar y su ciclo pictórico

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

El convento de la Trinidad de Cuéllar (Segovia) fue trasladado en 1554 junto a las puertas de la villa, pasando a ocupar la vieja ermita de San Blas, que no tardó en ser renovada con una capilla mayor gótica, patronato de las hermanas Ana y Francisca de Bazán. Hacia 1595 la capilla fue dotada de un nuevo retablo, debido a Pedro de Bolduque en el que intervino el pintor Gabriel de Cárdenas, probable autor del complejo ciclo iconográfico trinitario pintado en la plementería de la bóveda, cuyo significado, contenido y unidad es objeto de este artículo.

El convento de la Trinidad de Cuéllar, asociado siempre con la figura de Simón de Rojas y hoy propiedad privada, aloja tras los muros de ladrillo de su cabecera románica una estructura gótica del siglo XVI cuya mayor singularidad reside en las pinturas que adornan su plementería, conformadoras de un ciclo iconográfico de carácter trinitario datable poco antes del 1600. El estilo de estas pinturas hay que relacionarlo con la particular manera de Gabriel de Cárdenas Maldonado, máximo exponente de una escuela local de breve trayectoria, surgida a la sombra de los talleres vallisoletanos, y hay que atribuir su parcial desajuste formal y la desigualdad de su factura a la naturaleza misma del soporte y a una amplia colaboración de oficiales.

ABSTRACT

In 1554 the community of the convent of the Trinity in Cuéllar (Segovia) was moved to the hermitage of St. Blas, that after a first adjustment would be renewed with a gothic chapel, patrons of which became the sisters Ana and Francisca de Bazán. About 1595 the chapel was endowed of a new altarpiece, work of P. de Bolduque, in which intervened the painter Gabriel de Cárdenas, supposed author of the complex cycle painted that decorates the vault, the meaning and the unit of which is object of this article.

LA CAPILLA CONVENTUAL Y EL RETABLO.

Inicialmente asentado a las afueras de Cuéllar, junto al río Cerquilla, el convento de la Trinidad pasó junto al casco urbano a mediados del siglo XVI, cuando la comunidad tomó posesión de la ermita de San Blas, a la sazón abandonada y sin tejado¹, junto a la puerta de Santa Marina. Según la minuciosa descripción de los hechos que quedó registrada ante el escribano Juan de Cuéllar, el 10 de agosto de 1554 se presentaron en una carreta fray Martín de Requejo y fray Juan de Mendoza, con una campana, unos maderos y dos puertas, y procedieron a cerrar el abandonado recinto, colgando la campana y tomando posesión de aquellas ruinas en nombre de su comunidad². Este episodio se enmarca en un

amplio proceso de integración de las fundaciones trinitarias en los núcleos de población, durante la época trentina y postrentina³, que obedeció a la voluntad de acabar con un aislamiento secular de los conventos de la orden, aunque el expeditivo método adoptado resulta tan sorprendente como singular.

Apenas un mes después la comunidad trinitaria contaba con el patrocinio de dos mujeres de una de las más nombradas familias cuellaranas, doña Ana y doña Francisca de Bazán, quienes se obligaron a sufragar las obras y el ornato de la capilla mayor, según consta por escritura otorgada en Valladolid el 13 de septiembre de 1554, usando de la licencia otorgada al efecto un día antes:

*“...q la yglesia de la santissima Trinidad, q antes se llamaba de sr San Blas, donde al presente han pasado, esta sin tejado, e las paredes muy maltratadas e destruidas, q ellas las sobredhas (Ana y Francisca de Bazán) haran e repararan luego a su costa la capilla mayor de la dha yglesia, lebantando las paredes, encubriendola de madera e teja, enluciran la dha capilla e socabrarán (sic) e reformaran las dhas paredes, dando el Monasterio el Retablo q. estaba en la capilla mayor de la otra yglesia de la Trinidad (junto al Cerquillo) y la reja de madera..... con condicion que la dha capilla mayor sea para ellas, e se puedan enterrar y enterraran en ella, ellas, e quienes ellas quisieren e no otro alguno, e puedan poder en la dha capilla sus bultos y sus Harmas y Escudos a su voluntad...”*⁴

Casi de inmediato se dio forma a la escritura de fundación propiamente dicha, con licencias del obispo D. Gaspar de Zúñiga y de D. Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque y señor de Cuéllar, insistiendo en los aspectos relativos a la creación de altares y retablos, a pesar de lo indicado sobre el aprovechamiento del retablo mayor y la reja del viejo monasterio trinitario⁵.

“... la qual dicha yglesia (aun San Blas) esta sin tejado ni techo antes toda descubierta, e las paredes muy maltratadas, e parte de ellas caydas y endidas....., e tiene necesidad de poner, y reedificar e subir las paredes, e bajar el suelo de la yglesia, y hacer altares e asentar Retablo e retablos e otras cosas necesarias...”

Los frailes se comprometieron por su parte a sustentar, reparar y tener en pie la capilla mayor y a volverla a levantar en caso de hundimiento.

Pero quizá las obras que habían de transformar radicalmente este viejo presbiterio románico, cuyos muros absidales tuvieron los monjes el buen juicio de conservar⁶, no se iniciaron tan de inmediato como se ha creído. Así, un par de años más tarde la comunidad buscaba materiales que permitieran regenerar aquella

maltratada cabecera a bajo costo, y no encontró mejor cantera para su propósito que las ruinas una ermita dedicada a San Bartolomé, otrora iglesia de rango parroquial. Pero el taxativo procedimiento de “hechos consumados”, cuya bien probada eficacia se vio en el cambio de asentamiento, habría constituido en este caso un acto de rapiña inadmisibles y de ribetes poco menos que sacrílegos, por lo que se siguió esta vez la vía legal, cursando el pertinente requerimiento al ordinario. No deja de llamar la atención que la iniciativa no fuera promovida por la propia comunidad sino por el arcipreste de Calzada de Valdumziel (Salamanca), D. García de Cuéllar, vecino de esta villa de Cuéllar, quien el 5 de mayo de 1556 elevó al obispo una solicitud de donación de los materiales de aquella derruida ermita, sita a un tiro de piedra de la fundación⁷, para restaurar los maltrechos muros de la capilla. Por hacer mayor fuerza, don García propuso la erección de una cruz de piedra, con cargo a la comunidad, en el lugar que aún ocupaban las ruinas de S. Bartolomé, y la dedicación de un altar al apóstol en el interior del nuevo templo trinitario.

“yten si vuestra illustrissima es servido seria mejor en mas servicio de dios nro señor que la dha ermita se convirtiese en el dho monesterio de la santissima trinidad haciendo un retablo e altar de la aduocacion de señor san bartolome...”

Tras la oportuna averiguación de rentas y fábrica de la ermita, el obispo Zúñiga dio licencia para el aprovechamiento de sus piedras, arcos y ladrillos en el nuevo templo de la Trinidad el 23 de julio de 1556, imponiendo como contrapartida la cesión por los frailes de otro tanto material de su antiguo monasterio, para reparación de la iglesia de San Sebastián, y la construcción de un humilladero con la imagen de san Bartolomé, como reverencia de aquel lugar, que había sido iglesia⁸.

Pero faltan los más elementales datos sobre la construcción del edificio en sus distintas fases, tanto de la capilla mayor como de las estancias más relevantes⁹, así como del camarín, que sabemos comenzado en 1731. Hay noticia sólo de aspectos bastante marginales, como lo tocante a la solicitud en 1587 al Regimiento de la Villa por parte de Simón de Rojas, entonces administrador del convento, del callejón que discurría entre los muros del recinto y la Huerta de D. Rodrigo de Bazán, para hacer la sacristía¹⁰, lo que finalmente se obtuvo con licencia del duque. El verdadero impulsor y patrono de la capilla sería don Francisco Velázquez de Bazán, hijo de don Alonso Vélez de Guevara y de doña Brígida de Bazán, y sobrino de las fundadoras. Aparte de las mandas testamentarias para dotación del Hospital de Convalecientes¹¹, su heredero universal, don Francisco dejó establecida la dotación de un censo anual de mil reales



Fig. 1. Convento de la Trinidad; plementería.

para la reparaciones de la capilla mayor de la Trinidad y su sacristía¹², y dio orden de que los restos de sus abuelos, padres de las fundadoras, pasaran al presbiterio y de que en los ornamentos y objetos de plata se pusieran, como en el altar mayor, las armas de los Velázquez, a la derecha, y las de los Bazán, a la izquierda, refiriendo entonces haber realizado a su costa un arco para el entierro de doña Francisca de Bazán, fundadora de la capilla, de sus padres (Alonso Vélez de Guevara y Brígida de Bazán) y de doña Magdalena de Rojas, su mujer, que a la postre sería también el suyo propio.

Las disposiciones de Velázquez de Bazán para las restauración de la capilla nada tienen que ver sin embargo con la reforma de la cabecera del templo, probablemente acabada, sino con una previsión de necesidades ulteriores. La transformación gótica del recinto hubo de producirse en efecto en algún momento entre 1556 y 1594, aunque quizá más cerca de la segunda fecha que de la primera. Nada permite desde luego asegurar que las obras para la reforma de la vieja ermita no se acometieran a renglón seguido de la refundación, pero es bastante probable que hubiera una reparación transitoria y que las obras definitivas se pospusieran unos años, hasta cerca de 1580, a pesar de su rotundo carácter gótico. En tal sentido hay que subrayar la estrechísima semejanza estructural de sus bóvedas con las de los tramos

conservados de la antigua iglesia conventual de la Concepción Francisca, construida entre 1582 y 1587 —a los pies de la actual y transversal a ella—, y con la nueva capilla del convento de Santa Clara, también de 1582¹³, hasta el punto mover a pensar que bien pudiera ser obra de los mismos autores de ésta —los hermanos Andrés y Antonio López—, que acaso lo fueran de la capilla concepcionista¹⁴. Sólo el perfil del friso y la rotulación original en letras góticas de su inscripción prueban que interior de la Trinidad es algo anterior a los de las dos capillas “hermanas”.

De la nueva estructura permanece en pie la bóveda del conjunto presbiterial¹⁵, con un tramo recto, más ancho que largo, cubierto con bóveda estrellada, y un ábside semidecagonal, de bóveda radial análoga. En el tramo recto los terceletes se complementan con un sistema de combados, arrancando éstos del centro de los arcos formeros y perpiños y curvando todos hacia adentro, con recuperación hacia afuera en su intersección con los cruceros y terceletes, mientras que la bóveda absidal, estrellada y semidecagonal, tiene un desarrollo estrictamente radial, con seis nervios cruceros y cinco terceletes. En los puntos de intersección principales se definen pinjantes de adorno plateresco, mientras que las intersecciones menores se decoran con figuras de querubines, de un modo análogo a lo que muestra la cabecera de Santa Clara.



Fig. 2. Convento de la Trinidad; plementería.

La inscripción en letras capitales doradas que recorre el friso peudodórico de la capilla tiene dos partes diferenciadas, y bajo ella se adivina un texto anterior, con letras negras, que sólo se hace bien visible y legible en el fragmento que se conserva en la zona central, alusivo a las fundadoras:

“BENEDICTA/...(.....)/ (T)RINITAS ATQ/ YNDIVISA
VNI(T)AS/ CONFIEBI MVR/ (*Bazâ hermanas y..*)/ / EIQUIA
FECIT/ NOBIS CVM/ MISERICORDIAM SVAM. TOB. I.C.I.Z”.

La primera parte de esta inscripción definitiva, interrumpida brevemente tras la palabra inicial por la apertura de una puerta que da acceso a lo que hoy es una estancia de uso doméstico –corresponde a la parte alta del antiguo recinto presbiterial–, está indisolublemente conectada a la parte final del texto, evidenciándose que el tramo central, con los restos visibles de la inscripción anterior, estaba cubierto por el remate del retablo, circunstancia que viene a probar que la segunda inscripción, que hay que entender completa –excepto en lo destruido por la puerta–, hubo de hacerse después de 1595. El segundo párrafo de esta inscripción definitiva, en letras doradas, procede de un texto del Libro de Tobías (12.6) y alude, con palabras de la revelación del ángel, a la misericordia divina, con las únicas modificaciones relativas a la Trinidad, donde en el libro se habla de la divinidad, y a toda la comunidad cristiana (*nobis*) como beneficiaria de sus dones¹⁶. La inscripción original, que en algunas partes de friso se adivina debajo de la definitiva, nada tiene que ver con ésta en términos de contenido, lengua o grafía, como lo prueba lo poco que queda legible en la zona central, luego oculta por el retablo, claramente referido al patronazgo: *Bazán hermanas y...*¹⁷; en texto de letras góticas. Es de entender que incluiría todo lo esencial de los datos fundacionales.

En los paños murales centrales que se definen por encima del friso están las laudes sepulcrales de doña Ana de Bazán, cofundadora de la capilla, del primer patrono –don Alonso Vélez de Guevara y Velázquez– y su mujer –doña Brígida de Bazán, hermana de doña Ana y doña Francisca–, y de don Francisco Velázquez de Bazán y doña Magdalena de Rojas, que son las que éste último dispuso que se colocaran bajo un arcosolio que mandó abrir a tal efecto en la capilla mayor, como ya se ha dicho¹⁸. Las armas familiares y las letras labradas aparecen realizadas con oro y color.

Para la realización del retablo se recurrió al principal maestro de la escuela cuellarana, el escultor Pedro de Bolduque, quien ya por entonces había decidido retornar a Medina de Rioseco, de donde procedía, pero que no pudo o no supo negarse a atender un encargo de los Bazán, estrechamente emparentados con los Rojas, para los que ya había trabajado¹⁹.

El retablo había de ser de dos cuerpos, en orden compuesto de columnas estriadas y adaptado en seisavo a la cabecera poligonal del templo. Llevaría en el encasamiento principal un grupo de la Trinidad, con el Padre Eterno, sobre nubes y con serafines, sosteniendo a Cristo en la Cruz, y la paloma del Espíritu santo, y el segundo registro tendría las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan en el Calvario. Por el contrato de la policromía, firmado por Gabriel de Cárdenas en noviembre de 1595, sabemos que había de tener en su primer cuerpo cuatro columnas corintias sobre un banco que alojaba en su tramo central un tabernáculo dórico; se definirían así tres calles, la central para el relieve de la Trinidad y las otras para pinturas. El segundo cuerpo, también corintio, dispondría al parecer de otras tantas columnas en tres calles, quedando el intercolumnio principal para el grupo del Calvario y los tramos laterales para las pinturas de Cárdenas, mientras que las armas de los Velázquez de Bazán habían de campar aquí en los pedestales de las columnas altas. Bolduque se obligó a terminar su trabajo para Navidad de 1594, cobrando por todo su trabajo 218 ducados. Cárdenas se comprometió por su parte a dorar, estofar y policromar con esmero la talla, dando encarnaciones a pulimento en las figuras, y a pintar dos tablecos en el banco y dos en cada cuerpo, en las calles laterales –no se determinan sus temas–, de los que los del cuerpo alto, según se dice, eran grandes; y completaría su labor haciendo los lejos de Jerusalén tras el Calvario, en el muro, donde también había de pintar, y arriba, a los lados, una vid y unas zarzas (?)²⁰. Nada de ello se ha conservado.

Ya en 1731 se levantó tras la vieja cabecera medieval un camarín, aún en pie a pesar de los recientes hundimientos parciales²¹. Pero las condiciones contractuales del retablo encomendado de 1594 no permiten pensar que la estructura creada por Bolduque pudiera transformarse en retablo de camarín, por lo que hay que entender que se haría entonces uno nuevo, que bien puede ser la máquina dieciochesca hoy conservada en la iglesia de Santa María de la Cuesta, en cuya hornacina –vano del camarín– se aloja una imagen de la Virgen de las Angustias y cuya ara lleva el nombre del beato Simón de Rojas²². El retablo de Bolduque hubo de ser arrumbado o más probablemente destruido.

El informe realizado en mayo de 1810 por el padre José Esparza, exregular trinitario del monasterio de Cuéllar, refiere que, entre otras tropelías, los soldados franceses que se alojaron en el monasterio rompieron puertas, descerrajaron ventanas, hicieron trizas las ropas litúrgicas, quemaron muebles, destrozaron el órgano y robaron diversos enseres, así como toda la plata y el reloj²³. Estos desmanes afectaron también de manera grave al archivo, por lo que se sacó de inmediato copia de algunos de los deteriorados documentos fundaciona-



Fig. 3. *San Basilio.*

les y se hizo inventario de lo conservado²⁴. Nada se dice por contra de imágenes ni altares. Por lo que parece el nuevo retablo mayor no sufrió deterioro y las pinturas de la bóveda no fueron afortunadamente objeto de los excesos de la soldadesca.

PINTURAS DE LA BÓVEDA

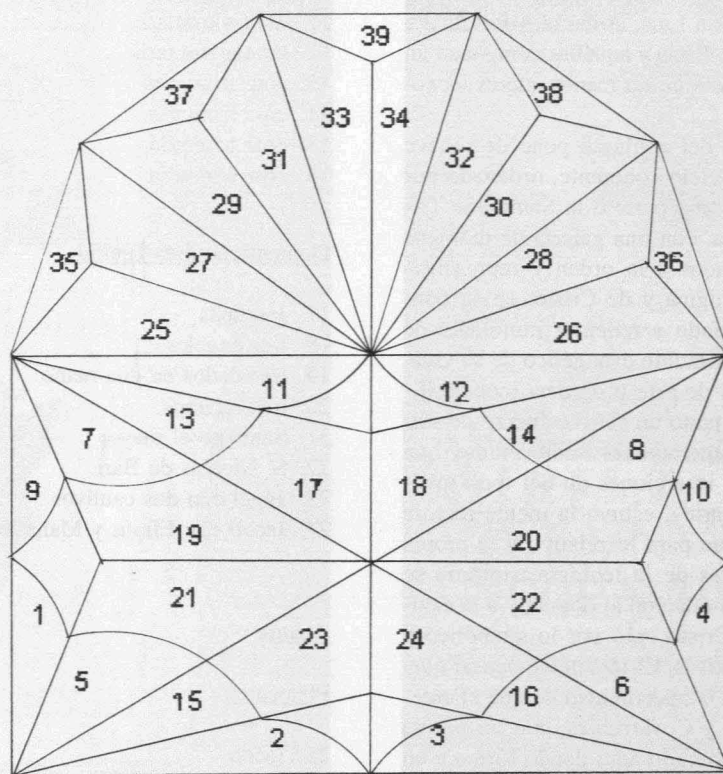
Aspecto a destacar del desaparecido retablo de Bolduque es el que la policromía se encomendara a Gabriel de Cárdenas (1595), quien aparte de dorar y colorir las imágenes y la estructura había de pintar en el muro los lejos de Jerusalén, tras el Calvario, así como una vid y, según parece, unas zarzas, arriba, a los lados. Esta intervención de Cárdenas, no estrictamente ceñida a realzar mazonería y talla, bien pudo completarse con la labor pictórica de la decoración de la bóveda, objeto de nuestro interés, en trabajo que pudo incluso haber precedido incluso al de la conclusión del retablo²⁵.

Lo que hasta hoy conocemos de Cárdenas son pinturas sobre tabla, al óleo, en composiciones de mayor o menor amplitud y con un colorido y sentido de atmós-



Fig. 4. *En cuyo segundo día se instituyó la orden...*

fera y luz bastante distinto al de estas pinturas murales, esencialmente monofigurativas, cuando no meros motivos simbólicos. Pero las diferencias estilísticas son quizá imputables tanto a las peculiaridades técnicas —aquí temple, o quizá en parte óleo sobre muro—, como a las dificultades debidas al emplazamiento, a cierto descuido formal y a una amplia intervención de oficiales. Las solas figuras del Bautista y de San Marcos, en la bóveda absidal, bastan sin embargo para sustentar la atribución a Cárdenas, con una prudente reserva que no puede ignorar el insuficiente conocimiento que poseemos de la pintura de Juan y Julián Maldonado²⁶, cuya supuesta intervención supondría adelantar la decoración de la bóveda hasta 1579 y 1587, respectivamente. De la capacidad de Cárdenas para las naturalezas muertas, ya subrayada por Diego Angulo a la luz del tríptico de la Virgen de la Rosa (M. Prado)²⁷, parece buen reflejo la pintura de los lirios y de las uvas que aparecen en sendos plementos de la bóveda. Pero no faltan figuras como las de San Miguel, Jacob o el ángel con los dos cautivos que no responden por entero a los tipos humanos que habitan las composiciones de Cárdenas, aunque en modo alguno carentes de todo parentesco, aparte de las



Inscripciones:

01. S. ATHANA/SIVS

02. S.BA/SILIO

03. GAGVINOS DOC/TOR

ILVSTRI/SIMVS EL/ Z^o BARTO-
LOME/VS DE TEXEDA/ BENE-
RABILIS

04. S.HILA/RIVS

05. S. LVDOVI/CVS REX GA/LLIE
BENE/FACTOR

06. S.... ITA (?)..

08. HONORIVS 4^o/ CONFIRMATOR/
e AMPLIFICATOR /ANNO DNI/
1270

08. S. INOCENTIVS/ INSTITVTOR/
ET CONFIR/MATOR ANNO/
DNNI 1198.

09. "S. Joannes de ma/ta
patriarcha/ et moderator/
primus. a"

10. S. FELIX PATRIARCA...

11. " IN EIVS DIE Z^o/ SACER
INS/TITVR OR/.DO."

12. "YL... /SP..../E...."

13. sin texto

14. sin texto

15. sin texto

16. sin texto

17. "AAA DNE. DE/VS HIERE/MIAS
/ C.I."

18. "TRES BIDIT/ ET.VNVM.
A/DORAVIT. GEN./ 18"

19. "TRES DIGI/TI ET VNA/MANVS.
DAN. 5"

20. sin texto

21. S.TIA/GO

22. S. NICVLAS

23. "VT LIBERENTVR/ DILECTI
(T)VI/ PS.59"

24. "CRESCANT IN MAL/TITVDI-
DEM SVPER/TERAM GEM. /48"

25. JACOB

26. DANIEL

27. S.MARCO

28. S.LV/CAS

29. "OCCISVS EST / ABORIGINE /
MVNDI. CAP. /APO. 5"

30. "SIC ERIT FI/LIVS HOMINI /
INCORDE. TR/RE MAT. I". /
/JONAS

31. S. MI./GVEL

32. S. IVA-

33. "SICVT LILIV(M) YNTERSPI
(NAS) / S(I)C AMICA MEA /
CA(N)T. 2"

34. "BERBVM CA/RO FACTVM EST
/ C.I."

35. "...ENE DICE(M
FV?).../....IT)ES : IN S(L) /
GENE (..4?)"

36. "FILII. DAVID. FILII
HABRAAM".

37. "FOLIVM SVV(M) DABIT.
INTEM/PORE. SVO. P.S.I. "

38. "CA.P.8 / ASVMETT/ BI
LIBRV(M.)/ GRA(N)DEM", //
"GENERATIONEM EIVS QUIS TE
NARABIT/ SE(sic)"

39. "I.O.E.... MNIA.ADI"

nada felices representaciones de diversos patriarcas y teólogos o de la figura San Luis, atribuibles sin duda a un mediocre colaborador. Éstas y aquéllas componen un singular programa trinitario de no menor interés iconográfico que artístico.

La misma naturaleza del conjunto pone de relieve la voluntad de crear un ciclo coherente, ordenado por áreas, que se dedica de una parte a la Santísima Trinidad y a la propia regla, con una galería de teólogos y de personajes vinculados a la orden y representaciones simbólicas del dogma y de Cristo, en su condición de mesías anunciado y redentor inmolado, de su resurrección y del testimonio evangélico de su vida. Parece obvio que detrás de este programa iconográfico, en el que se aprecia tanto un claro esfuerzo de síntesis y como algunas alteraciones sobrevenidas que supusieron desajustes e inserciones no del todo justificadas —exclusiones aparte—, estuvo la mente rectora de un fraile trinitario que para lo relativo a la propia orden y a los impulsores de la teología trinitaria se atuvo a lo histórico y en relación al dogma y a la exaltación de la figura de Cristo optó por lo simbólico y las referencias prefigurativas. Es inevitable pensar que, en tal sentido, se perdió la oportunidad de que el arcediano Juan de Horozco y Covarrubias, con un pie ya en Guadix, hubiera colaborado aquí dando forma a un quizá no tan didáctico y sin duda más complejo y unitario programa iconográfico concebido en clave emblemática²⁸. El así ofrecido tiene como aspecto más frágil de su concepción una endeble unidad que resulta de una notoria suma de partes.

Un detenido análisis de las figuras y temas representados y la exacta identificación de los textos correspondientes conducen a una coherente interpretación del programa general, en el que, a tenor del diagrama adjunto, posee un valor fundamental la correlación figurativa, cuyo tenor es a nuestro juicio el que sigue:

Tramo recto:

Plementería: área externa:

01. S. Atanasio
02. S. Basilio
03. Gagin y el venerable Bartolomé de Tejada
04. S. Hilario
05. S. Luis Rey
06. destruido
07. S. Inocencio Papa
08. Honorio III
09. San Juan de Mata

10. S. Félix de Valois
11. monja trinitaria
12. monja trinitaria
13. cruz trinitaria
14. cruz trinitaria
15. cruz trinitaria
16. cruz trinitaria

Plementería: área central

17. Jeremías
18. tres ángeles
19. tres dedos en una mano
20. tres racimos
21. Santiago el mayor
22. S. Nicolás de Bari
23. ángel con dos cautivos
24. Jacob con Efraín y Manasés

Ábside

Plementos

25. Jacob
26. Daniel
27. S. Marcos
28. S. Lucas
29. Agnus Dei
30. Jonás
31. S. Miguel
32. S. Juan Bautista
33. zarza y lirio
34. águila (de San Juan)

Lunetillas

35. cinco estrellas
36. ángel con filacteria
37. árbol
38. gran libro
39. dos palmeras y una corona de oro

Se advierte, en suma, que de los treinta plementos del tramo recto sólo los seis menores, excesivamente angostos, aparecen sin pinturas, y cuatro están ocupados por cruces trinitarias inscritas en círculos blancos (núms. 13. 14, 15 y 16.), figurando tarjas colgantes de traza manierista. Entre las figuras que adornan este tramo de la bóveda, un primer grupo lo forman santos



Fig. 5. *Gagín y el venerable Bartolomé de Tejada.*

teólogos que en la antigüedad prestaron especial atención al estudio del dogma trinitario, caso de los dos santos padres de la iglesia oriental Atanasio (núm. 1) y Basilio el Grande (núm. 2), así como de San Hilario de Poitiers (núm. 4); todos ellos del siglo IV. El santo obispo de Alejandría, expresamente identificado con su nombre ("S. ATHANA/SIVS"), al igual que los demás, aparece con ropas las episcopales y llevando un libro, como tal teólogo. San Basilio el Grande ("S. BA/SILIO"), obispo de Cesarea e impulsor de la vida cenobítica, preocupado por encontrar formas conciliatorias sobre el dogma de la Trinidad frente al extremismo arriano, lleva mitra y ropas negras, significando su dimensión de patriarca y fundador del monacato oriental, así como un pequeño tabernáculo o capilla de formas clasicistas con el Santísimo Sacramentos en sus dos especies, en relación con el tema central de sus escritos. Y el santo obispo de Poitiers ("S. HILA/RIVS"), autor de un tratado "*De Trinitate*", además de otro sobre los Misterios y un tercero sobre los Salmos, y que sobresalió en el concilio parisino de 361 por su enfrentamiento con los arrianos, aparece con ropas episcopales, mitra, báculo y libro, lo mismo que



Fig. 6. *Vió a tres y adoró a uno... (Gen. 18).*

San Atanasio, y en el encasamiento simétrico. En este mismo grupo de los teólogos trinitaristas entra además la figura del estudioso trinitario cuatrocentista Roberto Gagín (núm. 3), a quien hemos de referirnos más adelante por la singular presencia del fraile que le acompaña.

Todos los otros espacios del área externa de la plentería están dedicados a personajes o circunstancias relacionadas con la fundación de la Orden de la Santísima Trinidad, su consolidación y extensión. No otra ha de ser la razón de la presencia del rey San Luis (núm. 5), quien no llegó a tratar a los santos fundadores, por lo que ha de entenderse en relación con el desarrollo de las comunidades trinitarias en Francia; la misma inscripción explica que consta en calidad de benefactor de la orden ("S. LUDOV/CVS REX GA/LLE BENEF/ACTOR")²⁹. Aparece con cetro, manto, corona y una gran cadena, y es una de las figuras peor resueltas del conjunto. A tenor del desarrollo de esta parte del ciclo ha de estimarse que el espacio simétrico (núm. 6), hoy vacío, hubo de reservarse a otro santo personaje vinculado a la fundación o la difusión de la orden; pero la inscripción se encuentra seriamente mutilada ("S....ITA..."), y no hay modo de

determinar su identidad³⁰. Los encasamientos equivalentes a esta zona anterior en el extremo contrario del tramo son ocupados por San Inocencio (núm. 7) y por Honorio III (núm. 8), Papas; el primero (“S. INOCENTIVS/ INSTITUTEOR/ ET CONFIRMATOR ANN(O)/ DNNI 1198”), como pontífice que autorizó y confirmó la orden, tras haber experimentado en Roma, después de la llegada de los santos Juan de Mata y Félix de Valois, la misma visión que tuvo San Juan de Mata al celebrar su primera misa³¹, y el segundo, erróneamente identificado como Honorio IV, por mor de la ratificación y ampliación de la regla otorgada setenta y dos años después (“HONORIVS 4º/ CONFIRMATOR/ E AMPLIFICATOR/ ANNO DNI/ 1270”) ³². La nula información iconográfica llevó al artistas a representar a ambos pontífices como hombres de muy avanzada edad, y apenas diferentes entre sí. En los plementos extremos (núms. 9 y 10), al lado de los de uno y otro pontífices, están San Juan de Mata y San Félix de Valois, con hábitos de la orden conjuntamente fundada. El segundo de ellos, cuyo rostro se ha perdido, lleva una inscripción del mismo estilo y trazo que los otros personajes y elementos simbólicos del ciclo (“S. FELIX PATRIARCA”), en consonancia con una supuestamente temprana canonización³³, mientras que la que aparece al pie de la figura de San Juan de Mata está claramente rehecha y es la única que no está rotulada en letras capitales latinas (“S. (J)oannes de malta patriarcha/ et moredator/ primus a”). Tal circunstancia podría mover a pensar que fue realizada con posterioridad a la aprobación en 1666 de su culto o histórico inmemorial³⁴; pero no hay razón objetiva para que sea distinto en uno y otro caso, por lo que más bien habrá que entender que la inscripción original sufrió algún grave desperfecto que motivó una nueva rotulación³⁵.

Más llamativa es presencia de dos deterioradas figuras de jóvenes monjas trinitarias nimbadadas, con palma de martirio y libro, ante las que se despliegan sendos textos, en plementos (núms. 11 y 12) convergentes con los de los santos fundadores. En contra de lo que pudiera creerse debido a su presencia nimbadada, y como es patente por su aspecto idealizado, no se trata de figuras de identidad precisa sino de representaciones simbólicas (fig. 4). Lo que importa, en su caso, son los textos. Uno de ellos, severamente deteriorado, resulta hoy ininteligible (“YN... /SP..../E....”), pero el que ordinalmente entendemos como primero (“IN EIVS DIE 2º/ SACER INS/TITVR OR/DO.”) nos da la verdadera clave de la presencia de ambas figuras tenantes. Cabe incluso concluir, con un cierto grado de voluntarismo, que el texto hoy destruido quizá arrancaba con una alusión a Santa Inés –YN(ES)³⁶–, en cuya octava –segundo día de la Santa (28 de enero)– fue fundada la Orden de la Santísima Trinidad, según refiere de manera inequívoca la primera de las inscripciones³⁷. Se completa con ello la parte

del ciclo relativa a los fundadores y a los personajes y circunstancias particulares de la misma fundación, cuyo complemento en el plano teológico se expresa en los santos doctores antes considerados y en diversos elementos simbólicos del área central de la plementería.

Pero hay todavía un plemento (núm. 3), en la zona anterior –o de los teólogos–, cuya explicación hemos pospuesto y en el que aparecen sendos personajes de la propia orden (“GAGVINVS DOC/TOR ILLVSTRI/SIMVS EL 2º BARTOLOME/VS DE TEXEDA/ BENERABILIS”), que en parte dislocan la algo forzada unidad de esta primera parte del ciclo (Fig. 5)³⁸. Pertenecen ambos trinitarios a una época muy posterior (fines del s. XV). El primero no es otro que Gaguinus –Robert Gagin–, consejero de Carlos VIII de Francia, que alcanzó su mayor prestigio en su condición de historiador y fue vigésimo general de la orden y sutil teólogo³⁹, con lo que su presencia está bien justificada, aunque elevada su significación aquí al nivel de los grandes santos teólogos del siglo IV, que ocupan los espacios inmediatos. Más extraña es la presencia de Bartolomé de Tejada, que hubo de apoyarse tanto en razones de santidad y como de concurrencia histórica –realmente es algo posterior a Gagin–, ya que hubo también otros tempranos miembros de la orden a quienes se otorgó de alguna manera trato de santidad⁴⁰. La fama de este humildísimo fraile de la comunidad conense de Nuestra Señora de Tejada, fundada al parecer por trinitarios segovianos, se extendió a raíz de su muerte, cuando su cabeza apareció milagrosamente sobre su propia tumba sin que la lápida mostrara signos de haber sido removida⁴¹. Es de significar que este temprano “retrato” cuellarano de Bartolomé de Tejada mereció la atención del dominico y antes trinitario padre Vega....” *En la boveda de la capilla mayor de nuestro convento de Cuéllar..... se conservaba en su tiempo un retrato suyo muy antiguo, cuya cabeza y rostro de mostraba lleno de luces...*”, según refiere en su *Historia del Santuario de Tejada* Gaspar Antonio Vermejo⁴². La buena voluntad del padre Vega, dando tal importancia a tan convencional representación, tuvo así singular eco en quien no podía mostrarse crítico, por no haber estado en Cuéllar y creer que aquella pintura –desde luego más moderna de lo que podía suponer– había desaparecido (Fig. 5).

En los ocho campos la plementería interior los temas se centran en símbolos y prefiguraciones trinitarias y en alusiones a la misión redentora y expansionista de la orden. En los espacios más próximos a la zona absidal (núms. 17 y 18), el espejo historial se establece entre la Oración de Jeremías y la Aparición de los tres ángeles a Abraham, aunque, al igual que en otras partes del ciclo el paralelismo se refleja en los textos más que en las pinturas. De un lado aparece la ensimismada figura barbada de Jeremías, donde de igual modo podría estar la



Fig. 7. Tres dedos en una mano (Dan. 5).

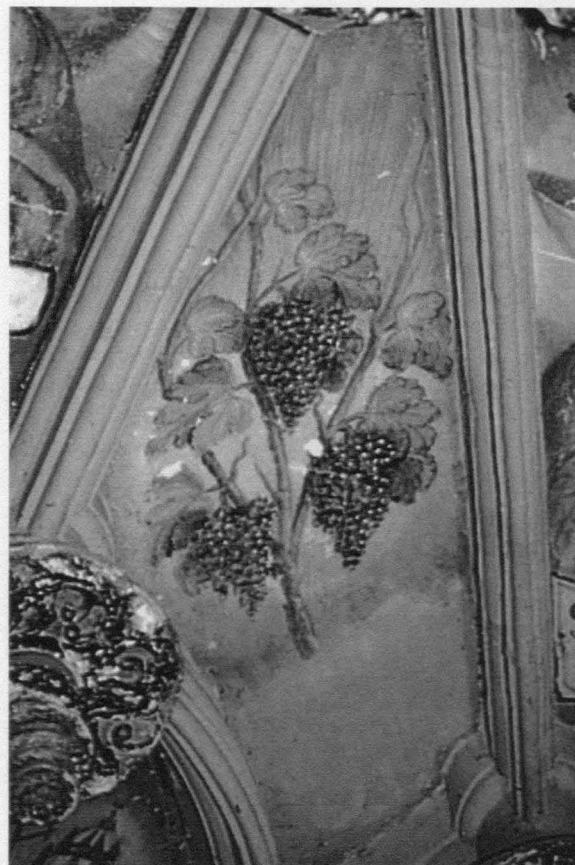


Fig. 8. Tres racimos en una cepa.

representación del padre Eterno de no corresponder a un lugar secundario dentro del ciclo, ya que la clave de su presencia está en la invocación con que empieza el texto bíblico: “AAA DNE. DE/VS HIERE/MIAS “/ C.I.⁴³. Se entiende que la triple exclamación de profeta (¡Ah. Ah, Ah, Señor Yavé!. Jeremías, 14.13) responde a una llamada a las tres personas de la divinidad. La misma imagen de las tres personas invocadas en una por Jeremías es la de los tres jóvenes emisarios celestes enviados a Abraham y adorados por él como uno solo en el encinar de Mambré: “TRES BIDIT/ ET.VNVM. A/DORAVIT. GEN./ 18”. El texto no obedece sin embargo con exactitud al texto de la Vulgata: “vio parados cerca de él tres varones; en cuanto los vio salió a su encuentro desde la puerta de la tienda y se postró en tierra” (Gen. 18.1 a 18.5)⁴⁴. Pero hay que significar que el artista se atuvo aquí a la literalidad de la inscripción, mostrando una única figura con tres cabezas, según fórmula que con algunas variaciones gozó cierta aceptación en la iconografía trinitaria, aunque en algún caso dio lugar a censuras y llegó a ser expresamente prohibida⁴⁵. Se diría que el pintor, que en este caso no parece sino el propio Gabriel de Cárdenas, tuvo presente al representar los delicados ros-

tros de los efebos angélicos una iconografía relativamente extendida de la Santísima Trinidad⁴⁶ (Fig. 6).

El paralelismo de las figuras que ocupan los elementos 19 y 20 —una mano sosteniendo una pluma y tres racimos en una misma rama, con un fondo de destellos luminoso— es notorio. El por qué de la elección de la mano y no de otro elemento o figura está en el texto (“TRES DIGI/TI ET VNA/MANVS. DAN. 5”), que nos remite al festín de Baltasar y a las tres palabras escritas en el muro —*mené, techel, phares* (una mina, un siclo, dos medias minas)— interpretadas por Daniel como señal de partición, destrucción y condenación del reino de Baltasar, hijo de Nabucodonosor. Pero tampoco esta vez responde el texto literalmente a los escritos bíblicos⁴⁷, donde la referencia en plural a los dedos escribiendo da base para entender —en innecesario refuerzo de la sobrenatural acción— que las tres palabras fueron trazadas por tres distintos dedos de una mano, lo que en ningún momento llega afirmarse. Aquí el pintor muestra una mano, de la que son visibles tres dedos, sosteniendo una pluma. Los tres racimos de uvas colgando de una misma rama, sobre un luminoso resplandor amarillento (núm. 20), son simplemente una imagen idónea para expresar de mane-

ra simbólica el carácter uno y trino de la divinidad que no aparece como tal en ningún texto de Antiguo o del Nuevo Testamento —de ahí la falta de inscripción—, y vienen a ser una especie de “réplica” eucarística de la figura de la mano con tres dedos extendidos, abundando el mismo concepto (Fig. 8). Su convincente factura puede relacionarse con cierta inclinación bodegonista de Cárdenas que Diego Angulo apreció en el tríptico hoy perteneciente al Prado.

Siguen los plementos dedicados a Santiago apóstol y a San Nicolás de Bari (núms. 21 y 22), de más difícil explicación dentro del ciclo, al menos si ha de entenderse que, como en los otros temas, existirá entre ambas pinturas algún paralelismo iconológico. En el caso de San Nicolás (“S. NICVLAS”) parece bastante claro que su presencia ha de responder un simbolismo trinitario. Es ciertamente difícil encontrar algún otro santo en cuya iconografía se repita de manera más constante el número tres, en relación con distintos pasajes de su vida: tres soldados liberados del ajusticiamiento; los tres generales encarcelados, las tres bolsas para las tres hermanas —usualmente simbolizadas en tres bolas de oro—, o los tres niños resucitados⁴⁸. Pero curiosamente el pintor opta por la más convencional y poco explícita de las representaciones, limitándose a mostrarlo con ropas episcopales y báculo y desprovisto de cualquier otro símbolo. Bastante más difícil es encontrar una razón a la presencia del santo apóstol (“S. TIA/GO”), aunque tomando como significativo el que se muestre con ropas de peregrino, cosa en verdad nada excepcional, pudiera relacionarse con la vocación “viajera” de los trinitarios y especialmente con el viaje de los santos fundadores a Roma⁴⁹, lo que significaría la introducción de un matiz iconológico nuevo que pudiera apoyarse en los plementos inmediatos (núms. 23 y 24), alusivos a la verdadera labor de los miembros de la orden, con que se completa esta primera parte del conjunto.

Un ángel protegiendo a un hombre maduro y a otro joven que llevan sobres sus ropas palios trinitarios ocupa el primero de estos espacios, significando la labor redentora de los frailes, según se subraya con el texto extraído del libro de los Salmos que figura en la parte baja: “VT LIBERENTVR/ DILECTI TVI / PS.59”; esto es: “para que sean liberados tus predilectos”⁵⁰. La representación responde a la visión de tenida por San Juan de Mata en el momento de alzar la Sagrada Forma el día de su primera misa, celebrada en París en presencia del rector de la Universidad, el obispo de Bruyeres, los abades de santa Genoveva y de San Víctor, los canónigos de san Agustín y numerosos colegiales, y la que posteriormente experimentó asimismo Inocencio III el día de la octava de Santa Inés, en la celebración litúrgica que tuvo lugar en San Juan de Letrán y en que fueron presentes los hasta entonces anacoretas Juan de Mata y Félix de Valois⁵¹.

El ángel se muestra aquí simplemente ante dos reos cristianos (Fig. 10), y no como refieren unas y otras descripciones poniendo sus manos sobre las cabezas de un prisionero cristiano y otro musulmán expresando la idea de trueque, lo figurativamente sería reforzado con frecuencia al representar al ángel cruzando sus brazos en la imposición de manos sobre las cabezas de los dos prisioneros.

“CRESCANT IN MAL/TITVDIDEM SVPER/ TERAM GEM. /48”, refiere el texto que acompaña a la deteriorada escena inmediata, en la que un hombre maduro aparece protegiendo a dos niños y que representa la bendición de Efraín y Manasés —hijos de José— por Jacob: “...que el ángel que me ha librado de todo mal, bendiga a estos niños. Que se llamen con mi nombre y con el nombre de mi padre Abraham e Isaac y *se multipliquen grandemente sobre la tierra*”⁵². Esta invocación al mandato divino, “creced y multiplicaos” ha de entenderse referida a la vocación expansionista de la orden, cuya misión se expresa en el espacio colindante.

Lo desarrollado en la bóveda del ábside hace referencia no ya a la Trinidad sino a Cristo, anunciado e inmoldado —mesías y redentor—, sin que falte la mera alusión al testimonio de su vida, expresado con las figuras de los evangelistas —alteraciones iconográficas aparte—, amén de la representaciones de un par de santos, de presencia algo más forzada o de difícil explicación, y de alguna singular alusión mariana que bien pudo trastocar en parte el programa primigenio. Las representaciones se entienden ordenadas en conformidad con la simetría general del conjunto: de un lado los diez plementos de la bóveda semidecagonal estrellada, y de otro las cinco lunetas que se definen entre las seis puntas de tal estructura. Las ocasionales alteraciones en simetría y correlación reflejan cambios de criterio, con adiciones y supresiones.

Comenzando por la serie interior, desde los extremos, encontramos en primer lugar a Jacob y Daniel (núms. 25 y 26), cuya razón de ser aquí no ha de ser otra que su común condición de prefigurativa de Cristo. Su identificación sólo es posible gracias a sus correspondientes letreros. La figura de Jacob (“JACOB”), en pie y con gesto devoto, es una de las más notables del ciclo, tanto por la nobleza de rasgos como por la ensimismada expresión de recogimiento de su rostro. Es la representación de un hombre maduro, vestido a la usanza de los años finales del s. XVI, con ropas azules y manto ocre claro con reverso rojo⁵³. La de Daniel (“DANIEL”) es figura estante de un joven de rostro imberbe, de aspecto afín a las representaciones del discípulo amado o las Jesús adolescente, que viste túnica rosácea y manto azul y lleva un libro cerrado en una mano.

Siguen las figuras de San Lucas y San Marcos (núms. 27 y 28), presentes aquí en tanto que “testigos” de Cris-



Fig. 9. San Nicolás.

to. Su elección habrá que entenderla poco menos que como circunstancial, lo mismo que si hubiera recaído en San Lucas y San Juan. El sentido iconográfico estaría en la inclusión de dos apóstoles, en continuidad con la de los dos personajes bíblicos. Pero quizá se tuvo especial interés en incluir al apóstol que inicia su testimonio partiendo de la genealogía de Cristo y al que comienza hablando de la figura del precursor. Ambos aparecen sentados, teniendo a sus respectivos animales simbólicos junto a sí y en actitud de escribir. San Lucas ("S.LV/CAS") lo hace en un libro abierto, y San Marcos ("S.MARCO") en un largo rollo desplegado. En el debe, hay que significar que el pintor no se tomó la molestia de diferenciar tipológicamente uno y otro personaje, que son en esencia una misma figura.

El sentido cristológico de esta parte del ciclo se pone de manifiesto en los dos espacios siguientes (núms. 29 y 30), con las pinturas del *Agnus Dei* y de Jonás saliendo del vientre de la ballena. La representación del cordero triunfante, de pie sobre el altar de sacrificios –en modo alguno simple pedestal– y con un estandarte, queda perfectamente explicada en el texto del Apocalipsis recogido en la parte baja: "OCCISVS EST / ABORIGINE /



Fig. 10. Para que sean liberados tus preferidos. (Ps. 5).

MVNDI. CAP. / APO. 5". No puede dejar de observarse una clara confusión en la cita, que no corresponde como se dice al capítulo quinto del texto profético, donde se hace una exaltación del Cordero, por su sacrificio a raíz de la visión correspondiente ("Digno es el cordero, que ha sido sacrificado, de recibir el poder, la riqueza., la sabiduría, la fortaleza, el poder, la gloria y la bendición....")⁵⁴, sino al capítulo 13: "...et adoraverunt eam omnes, qui inhabitant terram: quorum non sunt scripta nomina in libro vitae Agni, qui *occisus est ab origine mundi*"⁵⁵. Esta figuración simbólica del sacrificio de Cristo tiene su continuación en la historia de Jonás, que en modo alguno cabría entender como prefigurativa de un singular episodio marino de la vida de San Juan de Mata⁵⁶ sino en relación con la misma Resurrección de Cristo. El texto, tomado en este caso del evangelio de San Mateo "SIC ERIT FI/LIVS HOMINI / INCORDE. TR/RE MAT. r"⁵⁷, es de una claridad meridiana, y corresponde a la réplica del Mesías a la señal de su divinidad requerida por los fariseos: "...no les será dada más señal que la de Jonás el profeta.. Así como Jonás...; así estará el Hijo del Hombre en el vientre de la tierra". En la pintura, el profeta, identificado en la parte baja ("JONAS"), emerge

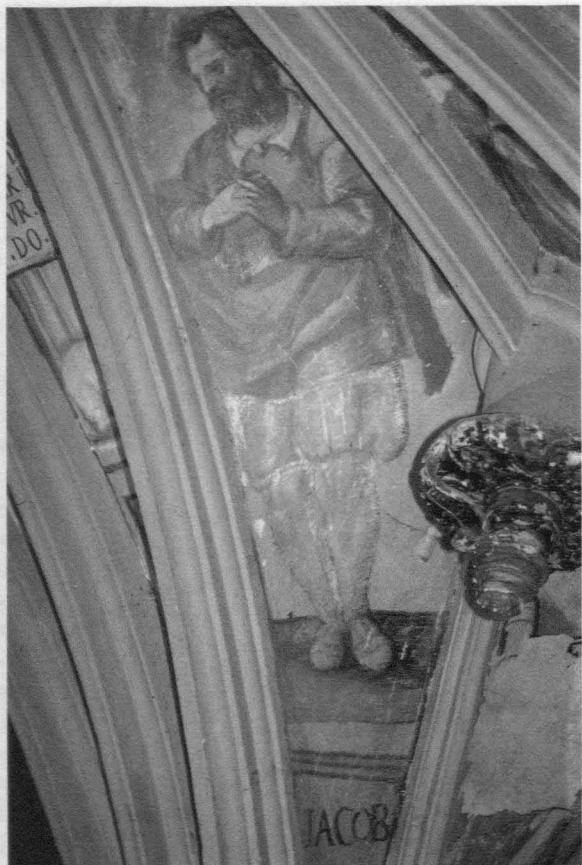


Fig. 11. *Jacob*.

de las fauces de un monstruo marino –se diría antes oso que ballena– que se arrima a la orilla (Fig. 15).

La presencia de San Miguel arcángel y San Juan Bautista, en los plementos siguientes (núms. 31 y 32), parece romper en parte el sentido cristológico de este conjunto de la bóveda absidal. Es claro, no obstante, que su presencia no ha de obdecir a razones de particular devoción, ya sea de los Bazán o de los mismos frailes trinitarios, como habría que entender de tratarse de San Francisco y de Santa Ana o de San Bartolomé y San Blas⁵⁸. Hay que pensar pues que su inclusión esté en consonancia con la naturaleza del ciclo: en el caso de San Miguel en su condición de jefe de las milicias celestiales, o del ejército de Cristo, y en el de San Juan en su calidad inmediato de precursor. La presencia de ambos es recurrente en las representaciones del Juicio Final, el primero como brazo a la justicia divina, en el pesaje de almas, y el segundo ocupando un papel mediador, en relación con el Antiguo Testamento, siempre dispuesto a la izquierda de Cristo –el de la vieja Ley–, lado que le corresponde asimismo en esta cabecera. Son dos de las figuras mejores del conjunto, y objeto sin duda de la preferente atención del pintor, por su significación



Fig. 12. *Daniel*.

y por el lugar preeminente que ocupan. La de San Miguel (“S. MI/GVEL”), pisando al diablo, es representación dinámica, con galas militares, con una cruz metálica en la mano y con la tradicional balanza en la mano izquierda, mientras que el Bautista (“S.IVA-”) –muy del estilo de Cárdenas–, aparece en actitud sedente, con una breve piel de camello, manto de color púrpura y una esbelta cruz metálica, llevando un libro en la mano y señalando hacia el cordero que tiene a sus pies (Fig. 17).

En los dos últimos espacios (núms. 33 y 34) las representaciones tienen un carácter más simbólico, en referencia a Virgen y al mismo Cristo. La naturaleza inmaculada de la concepción mariana queda simbolizada en la imagen de una vara de lirios creciendo radiante entre zarzas, según una de las metafóricas imágenes de la esposa que las letanías adoptaron del Cantar de los Cantares, cuyo texto en este caso aparece en la parte inferior: “SICVT LILIV(M) YNTERSPI(NAS) / S(I)C AMICA MEA / CA-(N)T. 2”⁵⁹. Su disposición en el lado izquierdo, en su calidad de representación simbólica de la Virgen –sin simetría en este caso con la figura del Bautista– no ha de ser desde luego casual⁶⁰. El emparejamiento se establece aquí con la explayada presencia del águila del



Fig. 13. San Marcos; cordero (...degollado desde el principio del mundo...).

evangelista (núm. 34), que sostiene en sus garras una filacteria con la leyenda "BERBVM CA/RO FACTVM EST / C.I.", tomada claramente del comienzo del evangelio de San Juan, a pesar de la equívoca consignación de su procedencia⁶¹. Pero sería de todo punto erróneo estimar que estamos ante una representación simbólica del apóstol, sólo simétricamente dispuesto con la Virgen en la escena del Gólgota, y más aún dentro en un conjunto en el que aparecen en su propia apariencia física otros dos evangelistas (Lucas y Marcos), aunque es muy probable que en algún momento se pensara establecer una correspondencia figurativa con el ángel de San Mateo portando un texto equivalente. El águila es desde luego San Juan, pero el sentido de la figura está en el texto de la filacteria; esto es, en el hecho de la encarnación divina de que se da testimonio: "*Et verbum caro factum est, et habitavit in nobis.*". El emparejamiento queda establecido, pues, entre Cristo y María, cerrando y dando verdadero sentido a toda esta parte del ciclo, en la que en esencia se habla del Verbo hecho hombre, nacido de una mujer de concepción inmaculada, anunciado por el Bautista y rey de las milicias celestiales, sacrificado y resu-



Fig. 14. San Lucas.

citado, del que dieron testimonio los evangelistas y que aparece prefigurado en algunos de los más relevantes personajes veterotestamentarios.

Las cinco lunetillas de la bóveda absidal que completan el programa iconográfico se adornan con representaciones simbólicas de un carácter tan restrictivo, y a la par tan amplio, que tan ajustadas resultan a la figura de Cristo —ésta ha de ser su verdadera y última razón— como referidas a toda la grey cristiana, o más bien a la propia orden trinitaria, como en algún aspecto puede entenderse por extensión.

En la primera de ellas (núm. 35) se muestra un cielo con nubes y estrellas y un rollo abierto en el que aún queda algo de un texto del libro del Génesis: "...ENEDICE(NTV?).../...IT)ES : IN S(E) / GENE (..4?)". Un atenta revisión de este primer libro bíblico, y teniendo presente la representación del manto celeste tachonado de estrellas, permite determinar que la cita, algo trastocada, procede de un pasaje muy preciso del libro de Génesis: "*Et multiplicabo semen tuo sicut stellas caeli: daboque posteris tuis universas regiones has et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae*" (Gen. 26.4), según la promesa dada



Fig. 15. Así estará el hijo del hombre en el vientre de la tierra (Mat. 1).

por Yavé a Isaac⁶². En esa descendencia bendecida, los hijos de Abraham, queda incluida la virgen María como Madre de Cristo –de cuya genealogía se habla más directamente en el espacio simétrico (núm. 36)–, aunque en la literalidad del texto más bien habría que pensar que la imagen simbólica, referida a una comunidad “cristiana”, sea aquí aplicada a la orden trinitaria, aunque en tal sentido parecerá cosa redundante⁶³ y obligaría a una relectura del significado conjunto de toda estas cinco pinturas del ciclo, en el sentido ya apuntado⁶⁴.

El espacio simétrico (núm. 36) viene a significar de un modo más preciso la genealogía de Cristo, según hemos podido adelantar. “FILII. DAVID. FILII HABRAAM”, se lee en la filacteria que muestra un ángel, en consonancia con el comienzo del evangelio de San Mateo⁶⁵. El sistema es el mismo usado en uno de los plementos centrales de la estrella semidecagonal de este ábside, referido a la encarnación del Verbo a través del evangelio de San Juan; y al igual que allí es el águila quien sostiene la filacteria, aquí es el ángel, por lo que hay que estimar como muy probable que en al algún momento se pensara poner ambas

representaciones simbólicas en paralelo, como espejo doctrinal, y hubo de ser la inclusión del emblema immaculista –así como el lirio entre las espinas–, lo que vino a trastocar el previsible esquema original. En esta ordenación final, Cristo, hijo de David y de Abraham, queda en la esfera genealógica de los bendecidos herederos de Isaac, aunque no puede dejar de notarse cierta reiteración iconológica en relación con el plemento paralelo, de un significado más amplio o genérico.

Las dos imágenes simbólicas siguientes, observando el general sentido de simetría, son un árbol y un libro (núms. 37 y 38). El uno lleva así en la parte baja un verso de los Salmos (“FOLIVM SVV(M) DABIT. INTEM/PORE. SVO. P.S.I.”) con las palabras ligeramente trastocadas –no es el único caso en este conjunto– que hablan del árbol, plantado en la ribera de un río, que da fruto a su tiempo y cuyas hojas no se marchitan⁶⁶. ¡Qué duda cabe de que esta idea de fructificación y de preservación de las cualidades, puede tener un sentido muy amplio, o una dimensión restringida más en consonancia con el programa cristológico de los paños superiores!. En el libro (núm. 38) esta significación parece más evidente, a tenor de uno de los textos que en este caso explican la figura. La primera de ellas, refiere “CA.P.8 / ASVMETT/ BI LIBRV(M) / GRA(N)DEM”, que no procede del Apocalipsis, como pudiera creerse, sino del libro Isaías: “*Dixit Dominus ad me sume tibi librum grandem et scribe.*”⁶⁷. Una segunda inscripción, contenida en la cartela desplegada debajo de la figura, se refiere ya a una de esas profecías contenidas en el libro escrito por mandato divino: “GENERATIONEM EIVS QUIS TE NARABIT/ 53”⁶⁸, que se tiene por anuncio de la Pasión de Cristo (“*De angustia, et iudicio sublatus est. Generationem eius quis enarrabit?*”⁶⁹), en referencia al Cordero, que padece un juicio inicuo, sin defensa, preguntando: ¿quién lo contará?, y dejando ver que el libro –evangélico o, como aquí, profético– es la respuesta a esa necesidad de dar testimonio del sacrificio de Cristo. El premio a esa búsqueda del reino de Cristo y de la justicia será dado por añadidura. No a otra cosa se refiere la representación de la figura simbólica de dos palmas y una corona que ocupa la lunetilla central (núm. 39), con el mutilado texto: “.I.O.E.... MNIA.ADI”, que a todas luces procede del evangelio de San Lucas “*Verumtamen quaerite primum regnum Dei, et iustitiam eius; et haec omnia adicentur vobis*” (Lc. 12.31)⁷⁰. Es invocación doctrinal, dirigida a los trinitarios. Las palmas significan el triunfo, la corona, el premio o su merecimiento⁷¹.

Este interesante ciclo, necesitado hoy de una labor de consolidación que impida un mayor deterioro de sus figuras y reales cromáticos, constituye un ejemplo sin-



Fig. 16. *San Miguel*.



Fig. 17. *San Juan Bautista*.

gular de la pintura cuellarana y aun segoviana en torno al 1600, susceptible de ser puesto en relación con algunos conjuntos decorativos de capillas pintadas en Medina del Campo y su entorno, lo que no hace sino evidenciar los vínculos que el grupo de los Maldonado

tenían con el ámbito vallisoletano y que el mismo Gabriel de Cárdenas pone igualmente de manifiesto en muchos de sus trabajos, al margen de los referentes italianos, rafaelescos, correghiescos y bassanescos que en general afloran en su obra.

NOTAS

- ¹ El responsable de la iglesia de Santa Marina figura ya en 1526 como párroco de Santa Marina y San Blas.
- ² Toma de Posesión de la ermita de San Blas por los frailes de la Trinidad: AHN. Clero, legajo. 6254 carp. 1-antigua, y en la copia del siglo XVIII, AHN Clero, leg. 6251 usada por B. VELASCO, "Documentación sobre el Convento de la Trinidad de Cuéllar", en *Estudios Segovianos*, núm. 86, vol. XXX, pp. 405-448 y en *Historia de Cuéllar*, Segovia, 1981, p. 278, nota 53. Hay constancia de que en 1735 se hizo inventario de del archivo conventual, seriamente dañado en 1808 con la francesada. Lo conservado son, salvo raras excepciones, copias del s. XVIII o de principios de s. XIX.
- ³ El convento trinitario de Segovia, en San Juan de Rocamador, junto al santuario de la Fuencisla, que sería luego ocupado por los Carmelitas descalzos, fue también abandonado a mediados de siglo, trasladándose la comunidad a la zona del Mercado (en el actual paseo J. Zorrilla).
- ⁴ AHN Clero, leg. 6251. Hay una segunda escritura, del mismo 13 de septiembre de 1554, también dada en Valladolid, ante Diego Martínez; es copia del. s. XVIII o de principios del s. XIX.
- ⁵ AHN Clero, leg. 6251 Escritura de 16 de septiembre de 1554, ante Francisco de Avila; copia también del s. XIX. Citado por Balbino VELASCO, *op.cit*, p. 278.

- ⁶ No ha merecido la atención de quienes se han ocupado expresamente del “románico de ladrillo” o del “mudéjar” en la provincia de Segovia, excepto la de Juan Antonio RUIZ HERNANDO, *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia. Siglos XII y XIII*, Segovia, 1988, p. 79.
- ⁷ AHN Clero, leg. 6252; según B. VELASCO, *op. cit.*, p. 136, nota 38, leg. 6250.
- ⁸ AHN Clero, leg. 6252., y parcialmente en leg. 6251.
- ⁹ Cabe destacar una tardía estancia barroca que ocupa uno de los espacios más elevados del recinto y hoy adaptada como dormitorio que pudo haber hecho las veces de sala prioral o de capítulo.
- ¹⁰ AHN, Clero. leg. 6253, carpetilla antigua, 21; B. VELASCO, *op. cit.*, p. 280. La misma falta de espacio vino a suponer que claustro nunca llegara a hacerse, lo que ya en 1557 determinó que la procesión del Corpus Christi se hiciera por la calle, con licencia de la parroquial de Santa María de la Cuesta (Balbino VELASCO, “Documentación...”, p. 409).
- ¹¹ Fundación de D. Francisco, asentada junto al convento de Trinitarios; véase Balbino VELASCO, “El Hospital de Convalecientes de Cuéllar”, *Estudios Segovianos* XXIV (1972), núm. 71-72, pp. 153-170. Es edificio lindero.
- ¹² Testamento de Francisco Velázquez de Bazán, otorgado ante Lorenzo Avendaño, de 16 de octubre de 1615, en AHN, Clero, leg. 6254 carp. 14; copia en legajo. 6253; parcialmente transcrito por B. VELASCO, “Documentación...”, *Estudios Segovianos* XXIV, pp. 155 y ss.. Hubo un primer testamento de 1607. En 1708 la Justicia y Regimiento de la villa efectuó una auditoría de cuentas: “*Consultas, dictámenes y Escrituras*” (AHN, Clero, Leg. 6253 carpetilla 6). En relación con lo dispuesto por D. Francisco Velázquez de Bazán, el doctor Luis Bermeo, catedrático de Sexto de la Universidad de Valladolid, encontró un importante desfase entre las rentas y su aplicación. Sin embargo, fray Miguel Pérez hizo ver que las rentas y gastos del Hospital nada tenían que ver con el convento, que los 1000 Reales de renta anual asignados para reparaciones de la capilla mayor habían sido reducidos a 700 por el canónigo Lorenzana, el 2 de marzo de 1702, que había un importante retraso en recibir las rentas y que el convento tenía necesidad de levantar un nuevo dormitorio.
- ¹³ Sobre la Concepción Francisca, fundación de Melchor de Rojas, B. VELASCO, *Historia. de Cuéllar*, p. 281 y ss. Agradezco a Alfonso Montero la planimetría extraída del tramo conocido como capilla de la torre, que permite apreciar la referida semejanza con las bóvedas de la Trinidad.
- ¹⁴ Sobre este particular, F. COLLAR DE CÁCERES. “Nuevos datos sobre el convento de santa Clara de Cuéllar” (en prensa).
- ¹⁵ El recinto ha sido convertido en despacho, con forjado inmediatamente por debajo del friso original. Presenta algunos desprendimientos y grietas que hace urgente la consolidación de la bóveda.
- ¹⁶ Tob. 12.6 “*Benedicite Deum caeli et coram omnibus viventibus.....illi quoniam fecit vobiscum misericordia suam*”: “Benedicid a Dios y grorificarle, y pregonar... la misericordia que ha tenido con vosotros”. El texto del friso cambia la forma pronominal de tercera a primera persona del plural (nobiscum por vobiscum), lo que determina parciales semejanzas con otros versículos del libro de Tobías (Tob. 8.18 ...y 13.8), no refrendadas en otros extremos.
- ¹⁷ En distintas partes del friso puede reconocerse bajo la inscripción en letras doradas restos ilegibles de esta inscripción anterior, en letras negras y trazada con cierto descuido.
- ¹⁸ En la del centro: “AQVI YAZE SEPVLT/DA DONA ANA DE BA/ZAN VNA DE LAS DOS ERMANAS FVNDA/DORAS DESTA CAPILLA/ FALLECIO ANO DE 1555”; en la del lado izquierdo, la de don Alonso Ladrón de Guevara, primer patrón de la capilla, que se ocupó de materializar las mandas de las fundadoras: “AQVI YACEN ALO BELEZ DE DE GUEVARA Y VELAZQUEZ PA/TRON DESTA CAPILLA Y /DOÑA BRIXIDA DE BAZAN / SU MUGER ERMANA DE LAS FUNDADORAS DELLA / MURIO ELLA A 7 DE MAYO DE 1591 / Y EL A 17 DE SEPTIEMBRE DE 1597”. y, en el lado de la epístola, la de Don Francisco Velázquez de Bazán, hijo de los anteriores, patrono de dicha capilla, entre 1597 y 1615 y fundador del hospital de la Misericordia. AQUI ESTAN SEPULTADOS DON FRANCISCO BELAZQUEZ/ DE BAZAN PATRON/ DESTA CAPILLA Y DONA/ MAGDALENA DE ROJAS Y BELAZQUEZ SU MUJER/ MURIO 4 DE SETIEM/BRE DE 1595 Y EL MURIO ANO (...). Es significativo que en la laude sepulcral de este último no conste la fecha del óbito. Parece que doña Francisca de Bazán fue enterrada con su marido en lugar distinto al del convento de la Trinidad. Las laudes, realzadas con color y oros, fueron pasadas ya en este siglo por los actuales moradores desde el pavimento bajo al lugar que hoy ocupan.
- ¹⁹ Fernando COLLAR DE CÁCERES, “Sobre Pedro de Bolduque”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, vol X, 1999, p. 116. AHPG, prot. 5234, fols. 154-157 v. Escritura de 14 de marzo de 1594, ante Gabriel Partearroyo.
- ²⁰ Es escritura ológrafa de Gabriel de Cárdenas, a 3 de noviembre de 1595 (AHPG, ante Gabriel Partearroyo, prot. 5210, fol 382-385). Las precisiones sobre la labor de policromía a efectuar añaden datos sobre la estructura.
- ²¹ AHN Clero, leg. 6253, 46. Véase Nota 24.
- ²² Da la la impresión de ser algo pequeño para la capilla mayor del convento. Desconozco de qué imagen dispondría este retablo en sus orígenes. La existencia del camarín se justificaría sobre todo por una talla de vestir, probablemente mariana. El nombre del Beato Simón de Rojas en el ara debió ponerse tras la beatificación del trinitario en 1766.
- ²³ Sobre las vicisitudes del monasterio de la Trinidad, a raíz de su ocupación por las tropas francesas, AHN Clero, leg. 6251, en parte recogido en Balbino VELASCO, *loc. cit.*. La plata había sido oportunamente ocultada por los fraile en el camarín de la sacristía (*sic*), ante la inminencia de la entrada de las tropas francesas, que tuvo lugar en noviembre de 1808. Una enérgica protesta de los frailes ante las autoridades permitió recuperar el reloj y la plata, que la soldadesca había ocultado como botín bajo una cama.
- ²⁴ AHN Clero, leg. 6253, (carpetilla 46. antigua) “*Registro o Catalogo de los inventarios y Papeles de pertenencias que tenía este convento (de la trinidad) en su Archivo. Se formo y colocaron estos dhos papeles en Orden Año 1735, pero la intrusion de los Franceses y expulsion nuestra en 1808 se perdieron muchos, cuyos originales sin duda existen en varios escribanos u oficinas en donde se otorgaron y cita este registro*”: Sigue una relación de documentos, algunos ya citados y otros no conocidos; lo singular es que se consigna el nombre de los escribanos. A descatar, la escritura de la Fábrica del Camarín hecha por Doña Francisca Zurita y su hijo Salvador Velázquez, ante Tomás de Figueroa, a 14 de mayo de 1731, y sobre todo la de 10 de agosto de 1554, sobre la toma de posesión de la ermita de San Blas (ante Francisco de Ávila). También se menciona el documento fundacional del patronato y Obra Pía de la Capilla mayor, por Juan de Rojas y María Núñez (1586), ante Francisco de Ávila; el proceso informativo abierto por el provisor de Segovia, sobre las posibles rentas de la ermita de san Blas (19 de marzo de 1556), o el testamento de D. Francisco Velázquez de Bazán, dado el 21 de octubre de 1615, ante Lorenzo Avendaño, en relación con el patronato de la capilla mayor de la Trinidad.

- ²⁵ Se han revisado, sin fortuna, los protocolos de la práctica totalidad de los escribanos de Cuéllar entre 1580. y 1606 (Francisco Dávila, Díez Ossorio, Jerónimo de Bruna, Juan de Bruna, Luis de Bruna I, Gabriel Núñez de Barrasa, Francisco Ossorio Dávila, Gabriel. Balmaseda, Cristóbal Gómez, Avendaño, Gabriel Partearroyo, Francisco Velázquez, Sarricolea., Juan Henderica, Jiménez Espinosa y Díaz Angulo). Lamentablemente hay importantes lagunas documentales, tanto en los protocolos de Partearroyo –ante quien figuran los contratos sobre el retablo– como entre la mayor parte de los escribanos citados.
- ²⁶ Probablemente identificable con los Maestros del 1566 y del retablo de San Pedro, respectivamente (vid. F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia*, Segovia 1989, pp. 206 y 208).
- ²⁷ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, “Gabriel de Cárdenas: tríptico firmado en 1588”, *Archivo Español de Arte*, XLVI (1973), pp. 189-191.
- ²⁸ La edición de los Emblemas es de 1589 (Segovia) Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*. 2 libs.; segunda edición de 1591. Otras dos obras capitales de Horozco fueron las *Paradojas Cristianas*, (Segovia, 1592) y el *Tratado de la Verdadera y Falsa profecía*. (Segovia, 1588).
- ²⁹ Cosa muy distinta hubiera supuesto una hipotética inclusión de Felipe I Augusto, dada la relación que tenía con él San Félix, según la muy fantaseada biografía del santo fundador.
- ³⁰ Se echa en falta muy especialmente a San Agustín, obispo de Hipona y santo doctor de la iglesia occidental –apenas posterior a los citados–, volcado como los otros en comprender el misterio de la Santísima Trinidad e inspirador, como san Basilio, de una de las grandes reglas marco adoptadas por las comunidades religiosas. Pudiera pensarse, de igual manera, en San Gregorio, en cuyo Sacramentario están los rezos y el Prefacio de la Trinidad, por no mencionar al obispo Esteban de Lieja, autor de un Oficio de la Trinidad (s. XI), al canónigo de Lyon John Peckham, futuro obispo de Canterbury, que lo fue de otro, o a Juan XXII, que mandó celebrar la fiesta de la Trinidad el primer domingo después de Pentecostés (s. XIV) (*The Catholic Encyclopedia*, de Robert APPLETON Co., vol. XV; ed. On-line 1999, voz: “Trinity Sunday”). Pero los restos de la inscripción no avalan la idea de que fuera ninguno de los citados.
- ³¹ Según la secuencia de los hechos y fechas tradicionalmente admitidos, la fundación no pudo ser en realidad antes de 1199 (es dato que agradezco al P. Juan Manuel Ruiz Memendi). Según la tradición, el 8 de marzo de 1199, unos meses después de la fundación., Inocencio III escribió a Miramamolín para establecer los términos del acuerdo que permitirían el canje y la liberación de esclavos cristianos y musulmanes.
- ³² En realidad fue Honorio III quien confirmó la orden. Pedro LÓPEZ ALTUNA (*Primera parte de la Cronica General del Orden De la Santissima Trinidad Redención de Cautivos...*, Segovia, por Diego Díez impresor, Anno de 1637 p 267) siguiendo el texto de fr. Martín de Villegas, General de la orden., aclara: “...como parece por una Bula dada por el Papa Gregorio Decimo tercero año de mil y quinientos y setenta y cinco, en la qual se nombran estos Sumos Pontífices; Inocencio tercero institutor de la orden, Honorio tercio, y Alexandro quarto, Urbano quarto, Eugenio quarto, Sixto...etc “.; éstos en calidad de confirmadores.
- ³³ La inscripción está realizada a la par que las pinturas. Según Louis RÉAU (*Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958-, III, VOL. 1, p. 491) San Félix fue canonizado en el siglo XIII, hecho que la tradición sitúa en 1262, durante el pontificado de Urbano IV. Parece no obstante que ya desde 1247 se le rindió culto en algunas comunidades, y en 1350 había una imagen suya en el altar mayor de Ciervofrágido, su primera fundación. El cabo de los años pudo constatarse la inexistencia de la bula de canonización, con lo que a la luz del decreto trentino su representación iconográfica y culto era cosa irregular, aunque sin duda consentida. Por 1630 se inició el proceso *ab inmemorabili*, a raíz de que Urbano VIII prohibiera el culto a los santos no canonizados o beatificados por la Santa Sede. Pero sólo en 1665 se dio sentencia definitiva, aprobada en 1666 por Alejandro VII (*The Catholic Encyclopedia* ed. Robert APPLETON Company, 1909, vol 6, ed. On-line Kevin KNIGHT). El 26 de octubre de 1666 la Congregación de Ritos cerró la causa. Clemente IX otorgó a la orden de la Trinidad bula de Oficio y Misa para los dos santos fundadores, el 12 de abril de 1669. El 6 de mayo de 1679 Inocencio XI paso su fiesta al 20 de noviembre; antes lo era el 17 de noviembre, fecha de su defunción (*Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1964, vol. 5. cols. 572-573). No hay duda de que muchos de los problemas del culto a San Félix (Hugo) de Valois estuvieron determinados por el carácter imaginario de muchos de los datos sobre su condición y aun sobre su propia existencia (vid.: Donald ATTWATER, *The Penguin dictionary of Saints*, Harmondsworth, 1965, p., 195; véase Ronal CUETO, “Piedad y política en la pintura de Zurbarán”, *Estudios Segovianos*, XXXV –1994– p. 709, nota 69). Nieto supuestamente de Hugo de Francia y de Teobaldo el Grande, tras estudiar teología se retiró a la montaña de Meldense, donde se le apareció un ciervo que tenía entre sus astas una cruz roja y azul (elemento de convergencia con la iconografía de los santos caballeros, Huberto, Eustaquio y Julián). Allí tuvo lugar su encuentro con San Juan de Mata, con quien compartió vida de anacoretas, y posteriormente fueron ambos a Roma y obtuvieron de Inocencio III la autorización para fundar la orden. Los elementos fantásticos de la vida de San Félix están ya en Juan FIGUERAS CARPI, *Chronicum ordinis Santissimae Trinitatis de Redemptione Captivos*, Verona, 1635. Una biografía anterior es la de Gil GONZÁLEZ DÁVILA, en el *Compendio históricos de las vidas de los gloriosos San Juan de Mata y San Félix...*, 1630. De 1633 es la *Revelatio Ordinis Trinitatis* con grabados de van Thulden, sobre la serie pintada para el convento parisino de St. Mathurin.
- ³⁴ Sobre San Juan de Mata, más popular en España, que fundó aquí los conventos de Puente la Reina, Toledo, Segovia, Burgos y Lérida, en tiempos de Alfonso VIII, parecen no existir datos culturales tan tempranos. Consta que en 1632 los Trinitarios lograron una bula del Papa Urbano VIII que le reconocía como santo (L. RÉAU, *op. cit.* III, 2, p. 727). Fue enterrado en la iglesia romana de Santo Tommaso in Formis, que devino luego en recinto seglar, circunstancia por la cual en 1655 los trinitarios españoles entraron clandestinamente y robaron el cuerpo, trasladándolo al convento de Madrid, donde estuvo hasta que debido a la excaustración fue llevado al de las MM. Trinitarias, en que se conserva (cfr. Fr. LUCAS DE LA PURIFICACION, *Ave Maria Santisima. Historia del Sagrado cuerpo de San Juan de Mata*, Madrid, 1723). El culto a San Juan de Mata corrió suerte pareja a la de San Félix (*Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1965, col., 837), aunque al parecer sólo fue definitivamente aprobado en 1694. Posiblemente fueron las razones y objeciones iconográficas y culturales lo que determinaron que Carducho pintara la Misa del Papa Inocencio III (Museo de Valladolid) mientras que Carreño y Rizi, que acometieron el trabajo para los Trinitarios de Pamplona en 1665 –a raíz de que se promulgara la sentencia definitiva– pintaran la Primera misa de San Juan de Mata.
- ³⁵ Es notorio que hubo bastante flexibilidad entre los años 30 y 1665 en lo referido al culto a los fundadores de la orden y en permitir su representación nimbada, que no dejaba de ser cosa irregular, aunque justificable por la existencia de un culto histórico. Es probable que sean originales los nimbos de Juan de Mata y Félix de Valois en las pinturas de Carducho para los Trinitarios Descalzos de Madrid, como desde luego los representó Van Thulden en la serie llevada a la estampa, unos años antes. Sobre la serie de Carducho, vease el reciente trabajo de María Cruz DE CARLOS VARONA, “Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, LXXII, p. 288, pp. 505-521.
- ³⁶ Quizá simplemente la preposición “in” (en), como comienzo del texto referente a su octava.

- ³⁷ Sino a santa Inés, cuya octava se celebraba el 28 de enero, cuando se fija la fundación de la Orden (En su día segundo –esto es, la octava– se instituyó la sagrada orden). Según Pedro LÓPEZ ALTUNA (*op. cit.*, p. 263) : “El Padre Valerio Ximénez en su libro, cap., 2, fol. 22, Roberto Gaguino en el lib. 6 de los Anales de Francia, en la Vida de Felipe Augusto, dice que fue el día de Santa Inés *segundo* año de 1198, en el primer año del pontificado de Inocencio III...”: Esto significa el día de la fundación era 28 de enero, porque es la octava de la santa, cuya festividad es el 21.
- ³⁸ Los desperfectos de la pintura ocultan los hábitos blancos y dejan ver sólo el manto pardo del fraile.
- ³⁹ Gaguino, es Robert Gaguin (o Gagin), Historiador y General de la Orden, en Francia, fines s. XV, que murió por 1491. Fue autor de una Historia General de Francia e impulsor singular de la orden para la Redención de Cautivos. Según López Altuna, fue el vigésimo general de la orden y uno de sus preclaros varones; sutil teólogo, consejero y limosnero de Carlos VIII de Francia, y su embajador en la Roma de Inocencio VIII; autor de una Crónica de la orden continuada por Jacobo Burguesio; de un *Misera hominis conditiones* de la Historia de Francia, de tres libros de arte poética y de un Oficio de la (Inmaculada) Concepción en verso. Estuvo en España, de paso hacia Argel, enfermado en Córdoba y salvando milagrosamente su vida.
- ⁴⁰ Título de santidad da también López Altuna a Juan Angélico y Guillermo Escoto, vinculados precisamente a la fundación del monasterio de Tejada. El patronato de la iglesia del monasterio de Tejada recaería en los marqueses de Moya.
- ⁴¹ Se refiere a él Pedro López Altuna, pero sobre todo Antonio Gaspar VERMEJO, *Historia del santuario y celebre imagen de Nuestra Señora de Texeda, venerada en el convento de Trinitarios Calzados... Obispado de Cuenca, extramuros del lugar de Garavalla, jurisdicción de la villa de Moya* Madrid, imprenta de Joachin Ibarra, 1779 ; también: Fr. Pedro PONCE DE LEÓN, *Milagros y loores de Santa María de Tejada*, Valencia, 1663, y José MARTÍNEZ ORTIZ, *Historia de Tejada*, Valencia. 1964. Según Fr. Antonio G. Vemejo, Bartolomé de Texeda estuvo tan dedicado al monasterio que se llegó a perder noción de su apellido, dándosele el de la fundación en la que vivió practicando la caridad y profesando particular devoción a la imagen titular. Pero el nombre de Fr. Bartolomé está indisolublemente unido al prodigioso suceso de la aparición de su cabeza y a la inmediata propagación de la noticia (VERMEJO, *op. cit.*: pp. 378-392). Al parecer Gil GONZÁLEZ DÁVILA habla en su *Compendio Histórico* (1630) del cuerpo incorrupto del venerable, pero pasado un tiempo no pudo hallarse tal, por lo que entiende Vermejo que hubo de existir confusión con el milagro de su cabeza. La muerte del hermano Bartolomé de Tejada ocurrió según López Altuna en tiempos del general de la orden que sucedió a Gaguino, lo que fija un margen entre 1501 y 1508, siendo entonces maestro de la orden Fr. Diego de Jesús, que sucedió a Gaguin antes que Nicolás Mutor, según puntualiza Vermejo, corrigiendo algún error y recogiendo la precisión de Fr Vicente GÓMEZ (*Lágrimas de los justos*, Valencia, 1621) sobre la muerte del venerable el 17 de mayo. El autor de las pinturas de Cuéllar se permitió una asociación con Gaguino, que es desde luego exclusivamente cronológica.
- ⁴² Según el mismo P. A. G. VERMEJO (*op. cit.* p. 389), “En la bóveda de la capilla mayor de nuestro convento de Cuéllar, afirma el mismo P. Vega, (en fol. 656, m. 77), se conservaba en su tiempo un retrato suyo muy antiguo, cuya cabeza y rostro de mostraba lleno de luces”. Este padre Vega, de la Orden de Predicadores, fue con anterioridad trinitario.
- ⁴³ Jeremías, 14.13 (Ah. Ah, Ah, Señor Yavé). Es evidente que hay error en la identificación del versículo.
- ⁴⁴ “tres viri stantes prope eum; quos cum vidisset, cucurrit in occursum eorum de ostio tabernaculi, et adoravit in terra” (Gen. 18.1.)
- ⁴⁵ Entre las variaciones iconográficas posibles: una cabeza con tres rostros; tres figuras iguales. La figura trifronte de la Trinidad sería objeto de las críticas de Pacheco, quien subraya que escandalizaba a la gente cuerda y hacía errar a los ignorantes (F. PACHECO, *Arte de la pintura*. 1643, ed. Madrid, 1956, 2ª parte, cap. XI p. 195). No menos crítico se muestra Palomino, que menciona la monstruosidad de las distintas modalidades y que refiere que fue prohibida ya por los rectores de la Universidad de Lovaina (A. A. PALOMINO *Museo pictórico y Escala óptica*, ed. de Madrid, 1947, p.655). Urbano VIII actuó, como en otros casos, con rigor, prohibiéndola en 1628, sin que se lograra acabar con este tipo de representaciones, como lo reflejan las severas críticas del padre Interian de Ayala entrado ya el siglo XVIII (Fr. Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor cristiano y erudito*, 1730, ed. de Madrid, 1883, vol. 1, p. 111).
- ⁴⁶ Figuras imberbes e iguales de las tres personas aparecen, por ejemplo, en algunos dibujos de Fray Juan Rizi (*Tratado teológico* y Ms. FF-469 de la abadía de Montecasino). Otras veces se representaría a las tres personas de la Trinidad, o de ellas, con los rasgos de Cristo: así Alonso de Herrera en la *Coronación de la Virgen* de uno de los colaterales de la parroquial de Hontoria (Segovia).
- ⁴⁷ “In eadem hora apparuerunt digiti, quasi manus hominis scribentis” Dan. 5,5 (“En aquel momento aparecieron los dedos de la mano de hombre que escribían delante del candelero....”)
- ⁴⁸ Véase en Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada.*, Madrid., 1984, pp. 37-43.
- ⁴⁹ Con ropas de peregrinos aparecen ambos santos en la pintura de Vicente Carducho relativa a la *Visión del papa Inocencio III*, Museo de Valladolid, como antes en la interpretación de Van Thulden.
- ⁵⁰ Salmos, 60.7; Vg. Ps. 59.7.
- ⁵¹ Este último es el episodio que precede a la disposición papal sobre la fundación y nombre de la orden, como ya se ha indicado al tratar del plenario núm. 12. Sobre este pasaje, P. LÓPEZ ALTUNA (*op. cit.*, pp. 89): “...al día siguiente, que fue la octava de la festividad de Santa Inés, el pontífice acompañado de los cardenales y de toda la clerecía, con los dos anacoretas fue a la basílica patriarcal del gran Bautista en el Laterano, celebró misa, y alzando la Hostia para que adorase el pueblo, vio un angel con su vestidura, que en blancura sobrepujaba a la nieve, que tenía debajo de sus manos a dos cautivos, uno cristiano y otro moro, como que trocaba uno por el otro, y una cruz de colores carmesí y celeste...”.
- ⁵² Gen. 48.16 : “*crecant in multitudinem super terram*”. Los deterioros sufridos por la pintura quizá expliquen algunas anomalías detectables en la inscripción.
- ⁵³ Jacob es el único personaje representado dos veces en este ciclo, al aparecer también en la bendición de los hijos de José (núm. 24)
- ⁵⁴ Apocalipsis, 5.12 “*Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et sapientiam, et benedictionem*”.
- ⁵⁵ Ap. 13.8, “...y la adoraron todos los hombre que habitan la tierra, cuyo nombre no está escrito en el libro de la vida del Cordero, *degollado desde el principio del mundo*”.

- ⁵⁶ En 1210 San Juan de Mata y los 120 cristianos liberados, que retornaban de Túnez, fueron dejados por unos corsarios a la deriva, sin velas ni remos, en medio del mar.
- ⁵⁷ Mt. 12.40: "*Sic erit Filius homini in corde terrae.*".
- ⁵⁸ Los dos primeros son los santos patronos de doña Francisca y doña Ana de Bazán; los otros, los titulares del primer convento de los trinitarios de Cuéllar, junto al Cerquilla, y de la ermita que ocuparon en la villa y en la que fundaron el segundo monasterio del que estamos tratando.
- ⁵⁹ Cant. 2.2: "*Sicut lilium inter spinas, Sic amica mea inter filias*": Así como el lirio entre las espinas es mi amiga entre la doncellas. Los Trinitarios se cuentan, con los franciscanos y los jesuitas, entre los impulsores del culto inmaculista. Especial impulso dio al tema en la orden el Fr. Simón de Rojas, confesor de la reina Isabel, esposa de D. Felipe III.
- ⁶⁰ Es notorio que de haberse tratado de la representación figurativa de María la asimetría con San Juan hubiera sido más llamativa. La opción de la imagen simbólica se conforma con la del plemento inmediato, pasando el Bautista a estar emparejado con el arcángel San Miguel, como se ha descrito.
- ⁶¹ Io. 1-14.
- ⁶² "Y multiplicaré tu descendencia como las estrellas del cielo; y le daré todas las tierras y *se gloriarán en tu descendencia* todos los pueblos de la tierra".
- ⁶³ Véase la ya citada bendición por Jacob de los hijos de José.
- ⁶⁴ Nada tienen que ver estas cinco estrellas con las armas heráldicas de la familia Rojas (con metales invertidos), que aparecen en la lápida de Francisco Velázquez de Bazán y Magdalena de Rojas.
- ⁶⁵ "*liber generationis Iesu Christi filii David, filii Abraham*" (Mt. 1.1).
- ⁶⁶ Ps. 1.3: "...*quod fructum suum dabit in tempore suo; et folium aius non defluet.*"
- ⁶⁷ Is. 8.1. "Dice el Señor: toma un libro grande y escribe".
- ⁶⁸ Ha de leerse: "GENERATIONEM EIVS QUIS TE NARABIT/ SE".
- ⁶⁹ Is. 53.8.
- ⁷⁰ "Vosotros buscad su reino -y la justicia...-; y *todo eso se os dara por añadidura*".
- ⁷¹ Una imagen similar encontramos en un emblema de Sebastián de COVARRUBIAS (*Emblemas morales*, Madrid, 1610 ; cent. 3, emb. 41), -una mano sosteniendo a dos palmas y sobre ellas una corona, aunque en aque caso se establece una diferenciación entre la palma seca y la palma fructificada ("*negata macrum, donata reducit opinum*") para señalar la dispar suerte que en análogo merecimiento corren el vencido y el vencedor.

José de Sopena: El Patio Mayor de Escuelas del Colegio Mayor de San Ildefonso

Roberto González Ramos
Universidad de Alcalá de Henares

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

El patio mayor de escuelas del Colegio Mayor de S. Ildefonso, hoy llamado de Santo Tomás de Villanueva, se viene atribuyendo desde hace años al arquitecto real Juan Gómez de Mora. Este particular está motivado por el hecho conocido de haber entregado en 1614 unas trazas –perdidas– para la reconstrucción del citado patio, que sustituiría al que protagonizaba el Colegio desde su fundación a principios del S. XVI por el Cardenal Cisneros. Sin embargo, hoy sabemos que su proyecto nunca se llevó a cabo y cayó en el olvido. El autor de la obra fue José de Sopena, un escasamente conocido maestro de obras, que desde 1656 hasta 1670 ejecutó, basándose en sus propios diseños, toda la construcción.

“...LA PIEDRA LE DIO EL SER,
I LO ACABÓ LA PIEDRA...”

El patio mayor de escuelas del Colegio Mayor de S. Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares era, desde la fundación cisneriana, una construcción de dos pisos eminentemente tradicional. La planta baja la formaban una serie de arcos de medio punto trasdosados que cargaban sobre pilares ochavados con bases de piedra tallada. El segundo cuerpo estaba formado por una galería de pies derechos y arcos escarzanos separada del anterior por una cornisa o tejazaro de ladrillo¹. A excepción de algunos detalles de piedra, el material predominante era el

ABSTRACT

The main courtyard of the St. Ildefonso College of the University of Alcalá de Henares, today called St. Tomás de Villanueva courtyard, is attributed to the royal architect Juan Gómez de Mora. This particular is justified by a lost design he drew in 1614 for the reconstruction of the original courtyard, center of the academic institution since its foundation by Cardinal Ximenez at the beginning of the XVI Century. Today we know that Gómez de Mora's project was never issued because the actual designer and builder of the courtyard was the little known master José de Sopena, who since 1656 to 1670 built it based in his own design.

ladrillo enlucido con argamasa y yeso, en parte por abaratar gastos, en parte por la conocida prisa que el Cardenal Cisneros tenía por ver concluido el edificio antes de su muerte.

La fábrica del patio principal, donde se encontraban las aulas de teología, y medicina, el refectorio –a nivel del suelo–, la biblioteca, la cámara rectoral y los aposentos de los colegiales mayores –primer piso–, no sufrió cambios significativos en el S. XVI. Sería en la centuria siguiente cuando variaría enormemente su aspecto, siendo su reconstrucción el proyecto arquitectónico más destacado que la Universidad de Alcalá llevaría a cabo en el seiscientos.

La pobreza de sus materiales había llevado a que a principios del S. XVII, presentara un estado de deterioro bastante alarmante, como puede comprobarse por lo que manifiestan las actas de varias capillas plenas de rector y colegiales de S. Ildefonso, máximo órgano de gobierno colegial, celebradas en 1604. Las decisiones tomadas por el capítulo-asamblea en esas fechas se orientaron primero a sustituir algunos de los pilares originales de ladrillo por otros de piedra, puesto que estaban a punto de derrumbarse. En la capilla del 20 de mayo de 1604 los colegiales “determinaron por q^{to} en el patio mayor de este collegio ay tres o q^{tro} postes que se van hundiendo y es neçess^o, repararlos, muy bien y haçerlos de nuevo, y que p^a que sean perpetuos se hagan de piedra, y remitieron a Los señores doctor merino y m^o Malo, p^a que consultasen con offiçiales y m^o de obras de qué piedra y qué hechura, an de tener y loq Costaren, Los dhos postes por el conciertoq Conçertaren se pase, en contaduria”². La intervención iba a ser limitada, orientada a evitar la ruina del edificio, pero con ciertas pretensiones de durabilidad.

El 24 de mayo siguiente, el órgano de gobierno colegial tomaba la decisión de que “por q^{to} estaba mandado por otra cap^{lla}, que se hiciesen tres o q^{tro}. postes de piedra en el patio principal de este collegio, y porque se a consultado qué traça avrá p^a. conseguir este edificio y los m^{os} de obras diçen que es forçoso haçer tanvién arcos de piedra, determinaron que todo sea de piedra Los postes y Los arcos, y se remiten, a los señores doctor merino y m^o Malo”³. La intervención arquitectónica iba a ampliarse, si no a construir de nuevo todo el patio de cantería, sí a reforzar y consolidar las partes más deterioradas, entre las que se encontraban algunos arcos.

Como es lógico, llegado a este punto, los colegiales se encontraron con una obra que iba a modificar de forma bastante irregular el patio, dejando las partes antiguas menos deterioradas sin tocar e incluyendo en algunas zonas arcos y pilares de piedra que darían una impresión de provisionalidad e improvisación que no correspondían estéticamente a la importancia institucional del corazón de la Universidad. Aprovecharon entonces para embarcarse en un proyecto que dotase al patio mayor de escuelas no sólo de durabilidad, sino de la magnificencia y prestancia de la que carecía. Podrían hacer realidad los deseos de su ilustre fundador, que habría pronosticado, o mejor, profetizado, que lo que él dejaba en tapial y ladrillo, algún día sería de piedra.

El 3 de junio de 1604 el rector proponía en la capilla que “viesen si seria conveniente que el Patio mayor destas escuelas attentoq los arcos se estan cajendo y por otras Capillas esta mandado se empieçen los dhos arcos a haçer de piedra, si será Conveniente el conçertar con offiçiales el haçer el dho patio de piedra de suerteq se empieçe y se vaja continuando en los años siguientes”, a lo que los colegiales respondieron “que los ss^{res}. Dor. Meri-

no y m^o malo se encargasen de haçer poner çedulas en las partesq convenga, como es en Madrid y Toledo y otras, para que dentro de çierto term^o, qual Les pareçiere, vengan a conçertarse con el dho colleg^o en la Cantidad que pareçiere convenir el haçer el dho patio de piedra, y por los a^sq Convenga, y que den parte desto a la dha cappilla y en quanto al haçerse el dho Patio de Piedra desde (f^o. 78 r^o) luego fueron de parecerq el dho Patio se haga de piedra y se entiendaq se a de solar de piedra lo prim^o, por quanto el agua se va hundiendo por el dho patio y los quartos deste dho Colleg^o Reçiven grande daño, y que asi mesmo se hagan corredores altos de piedra, empeçando por los arcos de abajo de suerteq se entiendaq los dhos arcos de la parte de abajo se ayan de haçer prim^o en toda la çircunferençia del dho patio, y después se prosigua (sic) lo de arriba, y este edificio se conçierte por la cantidad y tiempo que al dho collegio pareçiere, dando relacion al dho collegio de todo los Comiss^{os} nombrados para el dho effecto, y assi lo proveyeron y determinaron”⁴.

Las intenciones de los colegiales parecen quedar claras. Querían construir el patio de nuevo, esta vez todo de cantería, comenzando por asentar el pavimento para evitar que se siguiese hundiendo, y levantando las arquerías una a una, comenzando por el primer cuerpo. Sin embargo, estas intenciones no iban a poder plasmarse inmediatamente, y eran perfectamente conscientes de que una obra de tal magnitud iba a dilatarse en el tiempo indeterminadamente. De hecho, a primeros de julio de 1607, por la urgencia de las reparaciones, la capilla se vio obligada a hacer arreglar los pilares en ladrillo con su correspondiente enlucido⁵, lo cual no quiere decir que la decisión antes tomada se hubiese desechado.

El órgano de gobierno colegial siguió adelante con sus intenciones, y encargó poco después a Juan García de Atienza que realizase un informe del estado general del edificio y unas trazas –de dos alturas– “que ideó como una estructura que dependiera formalmente de la obra original”, como señala el profesor Marías⁶, de lo que se iba a construir. La capilla ordenó “que en el dicho Patio Mayor de Escuelas se hagan y lebanen todos los pilares de piedra, y que el señor Rector consulte con personas que lo entiendan, y según la planta y disposición que dieran se hagan pregones y admitan posturas para hacerse la dicha obra”⁷. Se trataba, por fin, de adjudicar un proyecto concreto para la construcción del nuevo patio, aunque no se llegase a comenzar.

Hemos de esperar a 1613 para que la idea de levantar el patio de nuevo y de cantería se volviese a retomar. En primer lugar se decidió que la obra debía realizarse afianzando el patio crujía a crujía, comenzando por la de la delantera, y no cuerpo por cuerpo. La traza a seguir continuaba siendo la que había presentado García de Atienza, que junto a un pliego de condiciones⁸, debía ser la referencia a

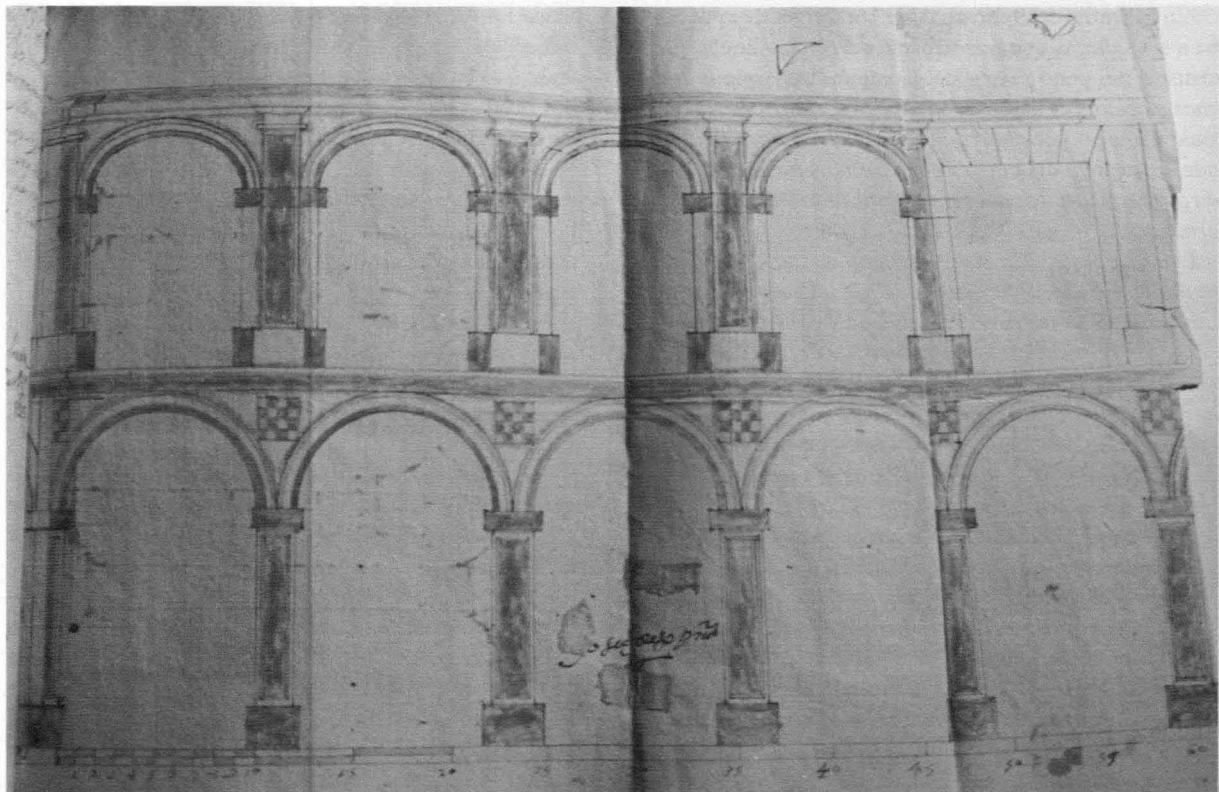


Fig. 1. José Sopeña. Primera traza presentada para la obra del Patio Mayor de Escuelas y Colegio Mayor de S. Ildefonso. 1656.

tener en cuenta por los maestros que pujasen por la adjudicación de la obra. Tal adjudicación recayó en Valentín de Ballesteros en 5.500 reales, para realizar ocho pilares de la crujía de la delantera⁹. Algunos días después este maestro otorgaba la preceptiva escritura de concierto, dando las fianzas necesarias al tiempo que el Colegio asignaba las partidas económicas pertinentes¹⁰.

Ballesteros comenzó a trabajar, y el mismo año solicitaba en varias ocasiones que se le pagasen ciertas demasías por la fortificación de la obra y otros trabajos realizados para el Colegio, que sobrepasaban el presupuesto que ambas partes habían acordado, según la tasación que el tracista real y carmelita descalzo fray Alberto de la Madre de Dios había presentado. La capilla colegial ordenó al maestro mayor de obras de la institución, Juan García de Atienza, que visitase la obras, informando que dichas demasías ascendían a 1.252 reales, que se abonarían posteriormente al demandante¹¹.

El 13 de septiembre de 1613, el rector proponía en el capítulo colegial que tras haberse concertado con Valentín de Ballesteros *“que haga ocho pilares los más cercanos a la puerta principal de escuelas en el patio mayor, y pareciendo ser conveniente que la obra baya adelante por la grande necesidad y para que tenga debido efecto, fueron*

*de parecer que de las mayordomías de Alcalá y Toledo, y juros y censos se apliquen cierta cantidad de dos mil y quinientos ducados para la dicha obra, dado el poder en causa propia al maestro en que se rematase para que cobre la dicha cantidad dando sus fianzas, y que la administración desta cantidad sea a cuenta de algún colegial cuyo nombramiento se reservaron, así al qual se le dé poder para que haga cobrar la dicha cantidad y libre las libranzas necesarias para el dicho edificio sin dependencia ni consentimiento del Sr. Rector y consiliarios, y ambos poderes determinaron no se puedan rebocar si no es por toda la capilla. La traza que se a de seguir así en el edificio de los pilares del patio como en el edificio de los corredores remitieron al Sr. Rector para que lo comunique a personas de seriedad y conciencia y peritos en el arte para que se haga una planta, en la forma y manera que pareciera más conveniente, y que conforme a ella se hagan dar pregones y se remate en quien la hiciese más a proposito y esto a provecho del Colegio”*¹². Queda claro que Valentín de Ballesteros había realizado únicamente los ocho pilares, y que además de consignar las cantidades aludidas para proseguir la construcción, el Colegio decidió cambiar de traza y volver a adjudicar la obra, esto es, iniciar de nuevo el proceso.

En la capilla del 9 de marzo de 1614 el rector anunciaba a sus colegas que tras haberse pregonado la obra del claustro del patio mayor del Colegio, *"han venido muchos maestros de Cantería ha hacer postura y la han dexado de hacer por decir que no se puede ni debe passar adelante con la dicha obra en la forma y traza comenzada por no ir fortalecida, ni conforme pide un claustro tan principal, y lo mismo declara Ju^o gómez de Mora M^o. mayor de obras de Su Mag^d. por una carta que ha escrito al dicho Señor Ror. de la qual hizo demostración"*¹³. Los colegiales tomaron la decisión de enviar la traza *"con que se hicieron las columnas que están hechas al M^o mayor de obras de Su Mag^d. y a los que se hallaren en la corte para que declaren si Balentin de Vallesteros ha fabricado las columnas según la traza que se le dio y remató, y si no las fabricó según ella, se le haga (sic) pagar los gastos y menoscabos que se recrecieren; y juntamente con esto se ynbie (sic) las trazas y plantas que ahora nuevamente se han traído del dicho Juan Gómez de Mora, y declarando algunos maestros de obras que conviene mudar la traza de la obra comenzada y edificar según la traza que ha dado Juan Gómez de Mora se derriben las ocho columnas que están hechas y se hagan según la otra traza que dijeren que más conviene, y todo lo que se gastare en hacer estas diligencias y en hacer las plantas y trazas de los dichos maestros, y en los caminos que hizieron a esta villa se le paguen y libren al Sr. Rector con cartas de pago"*¹⁴.

Una serie de recibos del 15 de junio de 1614 nos informan del pago que decía recibir Domingo de Cerecedo, en nombre de Juan Gómez de Mora, de 250 reales que el rector Baltasar de Contreras y el contador Francisco de Quintanilla le habían dado *"Por las Dos Traças y Plantaq A hecho Para la obra del patio del dho Collegio Mayor"* el arquitecto real. El maestro de obras de cantería Juan de Pedrosa recibía otros 100 reales por otra traza para la obra, y Juan García otros 50 por otras dos en pergamino. Quedaban todas en poder del contador el 17 de junio siguiente¹⁵.

Todo lo necesario para proceder a construir *"ex novo"* por fin el patio mayor de escuelas, tal y como habían decidido los colegiales, parecía estar dispuesto, y se haría según unas trazas presentadas por el maestro de obras del rey, que se han perdido. Sólo faltaba que el Consejo Real decidiese las medidas económicas, que definió en marzo de 1617, pero eso no significó el comienzo de la fábrica. Se pregonaron las obras tanto del Colegio Mayor como de los menores y otras posesiones de la Universidad, que se remataron en Pedro Mexía quien otorgó escritura de obligación ateniéndose a los precios dados para las mismas por Pedro de Lizagárate, aparejador mayor del rey en El Escorial¹⁶. Pero Pedro Mexía dedicó su trabajo fundamentalmente a las casas propiedad de S. Ildefonso arrendadas a particulares, los colegios menores, la heredad lla-

mada La Aldehuela de Torrelaguna y otras propiedades inmuebles, y a pesar de lo que afirma Castillo Oreja, no realizó el primer piso del patio ni otras partes de lo que hoy puede verse¹⁷. Abandonó sus obligaciones con el Colegio en 1626 por disconformidad con las tasaciones de las obras que realizaba a su servicio¹⁸. En los memoriales de tasación de lo realizado por ese maestro nada se dice de la obra del patio principal del Colegio Mayor, y sólo aluden a obras menores en casas y las propiedades ya aludidas¹⁹.

La única noticia de alguna intervención en el patio data de algún tiempo después. En enero de 1629, los maestros de cantería Juan de Cuevas, Francisco Mazorra y Diego de la Llana daban condiciones para realizar sillares de dos lienzos del patio mayor de escuelas²⁰, aunque no sabemos si llegaron a realizar un trabajo de relieve o únicamente algunos reparos. Lo que queda meridianamente claro es que su trabajo, fuese el que fuese, se derribó posteriormente y no ha dejado rastro alguno en S. Ildefonso.

En el período de tiempo siguiente no hay datos que indiquen que la obra del patio siguió adelante. Es más, todo indica que la ansiada realización de la obra de cantería se dejó en suspenso debido a las dificultades económicas de la institución académica, si bien Castillo Oreja, dando por supuesto que el proyecto y las trazas presentadas por Gómez de Mora fueron las que finalmente se llevaron a cabo, se empeña en adjudicar su ejecución a los distintos maestros de obras al servicio del Colegio Mayor, sin prueba alguna.

No sería hasta mediados de la década de los cincuenta cuando se volvería a plantear la construcción en piedra del patio mayor de escuelas del Colegio Mayor de S. Ildefonso, labor que realizaría José de Sopena de una forma completamente independiente respecto a los proyectos anteriores, sin aprovechar nada de lo que pudiera haberse reparado o realizado, y por lo que parece, por su propia iniciativa.

La primera noticia de las relaciones del maestro de cantería burgalés con la Universidad de Alcalá data de 1656. Sopena firmó el 14 de mayo de ese año un escrito en el que se ofrecía a realizar la obra de cantería del patio tras haber tenido noticia de que el Colegio necesitaba un maestro para ese efecto, aunque ignoramos por qué motivo a estas alturas del siglo renacía el proyecto. Ofrecía realizar su trabajo por 13 reales cada pie cúbico de piedra labrada, y adjuntaba al ofrecimiento una traza con lo que iba a ejecutar. Añadía que *"dándoseme en cada año ocho mil Rs daré echo un Lienço de claustro y a de ser en efecto figo (sic) del qual me e [de] cobrar acabado todo el claustro y dare fiancas a contento de V^a S^a"*²¹.

Ante esta oferta, Diego de Malagón, maestro mayor de obras del Colegio, asistido por el casero mayor y colegial, D. Juan Antonio de Verástegui, declaró que *"Se debía admitir como está"* y pregonarse, aunque si no se hiciese

tura del Terçer quarto q se añade, pide se le dé por cada pie doçe reales para ejecutar La segunda traça o orden para executar La primera traça, sin que se ande en pregonos ni dilaciones, sino q luego se tome resolëion (sic), pues no avido (sic) otro que aga mexora". Pedía el maestro de Liendo que se tomase una decisión cuanto antes porque tenía a sus colaboradores parados en Alcalá "*padeciendo incomodidad*", y ofrecía, para mayor seguridad, poner de su bolsillo 500 ducados anuales adelantados, así como 6.000 de fianzas en base a sus propiedades raíces en su tierra. Se volvía a comprometer a acabar la obra en el término de ocho años, haciendo una crujía cada dos, habiéndole de pagar el Colegio 1.000 ducados anuales, además del vino, la carne y el pan necesario para sus oficiales, que después él pagaría al precio corriente en Alcalá y según los vendía el Colegio.

Así las cosas, estando presentes Diego de Malagón, maestro de obras, y Juan de Ceballos "*Platero dél [del Colegio], mui inteligente en todas materias*", se les consultó sobre cuál de las dos trazas se debía ejecutar, en concreto "*quál sería más útil para la hermosura y fortificación y disposición p^a. que las biviendas altas estén más aumentadas (sic)*". Aceptaron ambos peritos el precio de 12 reales, por lo que es de suponer que recomendaron la ejecución de la segunda traza. Una vez que ambos estuvieron fuera de la sala de capillas, los colegiales votaron que se hiciese el patio según la segunda traza presentada por José de Sopena, y encargaban a los dos peritos citados que ajustasen con el maestro de cantería las condiciones para su realización, además de ordenar que Sopena otorgase obligación con las fianzas que había ofrecido —y que debía asegurar la justicia del valle de Liendo—, con las cuales se procederían a pagar 2.000 ducados de los juros que el Colegio tenía en el partido de Uceda y en Torrejón de Ardoz, y se comenzase cuanto antes a trabajar²⁷.

El 26 de junio se redactaba el memorial de las condiciones para la realización de la obra. Juan de Ceballos, en un informe redactado el 22 de junio, recomendaba sobre las segundas trazas que "*aumentando en los çócalos de las pilastras de el segundo y tercer cuerpo un filete, como en los del primer cuerpo, allo será la obra fuerte y de muy buen parecer*"²⁸.

Las condiciones firmadas por José de Sopena para la ejecución de la obra de cantería del patio principal del Colegio Mayor de S. Ildefonso²⁹ comienzan indicando que "*Primeramente se a de haçer Una zinta de losass de piedra berroqueña de quatro pies y medio de ancha en los machos, y de tres pies de ancho en los claros*". Continua especificando las medidas de los pilares: "*los postes an de tener tres pies y medio de anchos, y dos pies de grueso Sin las columnas*". Sobre las columnas se dice en estas condiciones que "*an de ser de una pieza Las cañas, y los capiteles y basas de piezas de por sí, y que entren a haçer Ligazon dentro de las pilastras Con todo su grueso = y la*

basa primera ha de ser de doze piedras, y el pedestral asta La sotabasa de una pieza, y la sota basa y basa de dos piedras prezisas con sus buelos y gruesos, y el Capitel de arriva de una pieza que pase Todo el grueso de la pilastra".

Después se especifican otros detalles referidos a la estereotomía y tamaño de las piezas, hasta llegar a lo que se refiere a las esquinas del patio, sobre las que se indica que "*las pilastras del Rincón an de tener çinco pies de anchas, ques lo que les toca, y an de tener una coluna en el Rincón, Con su pedestral correspondiente a las demás*".

Se habían de realizar 32 arcos —7 en las pandas de la delantera y segundo patio, y 9 en las otras dos— "*con su labor y molduras y gruesos conforme a la dha traza*", con sus enjutas "*con sus remates relebados*" y las claves con "*una cartela bien labrada*", que en el dibujo no aparecen, aunque en la obra definitiva sí que estarán presentes.

La siguiente condición se refería a que sobre los arcos y pilastras del primer cuerpo debía correr una cornisa "*de pie y quarto de gruesa y tres menos quarto de lecho, y que buele tres quartos de pie a plomo de Las columnas lo que le tocare*". Dicha cornisa debía tener, en su parte inferior, "*un quarto de boçel de labor Con sus filetes, y lo demás que le quedare a de ser Una faxa lisa*".

Sobre la cornisa debían hacerse 32 ventanas en el segundo cuerpo a plomo con los arcos, con sus jambas y dinteles "*de media bara de anchas y pie otavo de gruesas con su moldura arquitrabada, Conforme lo enseña la traza*". Las ventanas debían tener 8 pies de alto y 5 de ancho, y sobre sus dinteles "*a de aver un friso de un pie de alto y media bara de lecho, y sobre los dhos frisos a de haver su cornixa y frontispiçio que pase la pared Conforme lo demuestra La traza*". Entre las ventanas se debían colocar pilastras con su basa y capitel "*de pie y medio en quadrado*" en la caña o fuste, especificando que la basa y el capitel debían "*pasar El grueso de La pared*".

El espacio de muro que quedaba libre entre las piezas pétreas que formaban las ventanas y las pilastras debía ser de albañilería, "*y por la parte de atrás, de modo que tenga en todo dos pies menos quarto de gruesa la pared con sus capialzados y arcos escarçanos de dha albañilería*".

Continúan las condiciones especificando cómo debía realizarse el tercer cuerpo, que debía ser muy parecido en cuanto a medidas y materiales, dejando lo que se refería a la forma a lo que podía verse en las trazas. Solamente las ventanas de este último cuerpo debían ser algo menores en altura.

Como final, se había de realizar una cornisa "*de media bara de gruesa, y tres pies y quarto de lecho, de labor dórica, que Remate con los tejados*", además de que "*en cada lado del claustro, en las quatro bentanas que azen en [tachado] medio de cada lienzo, a de ser el frontispiçio, Cornisa y friso [tachado] quebrado, de modo que quepa un escudo del Ill^{mo} Sor d. fr. fran^{co} ximenez de zisneros mi*

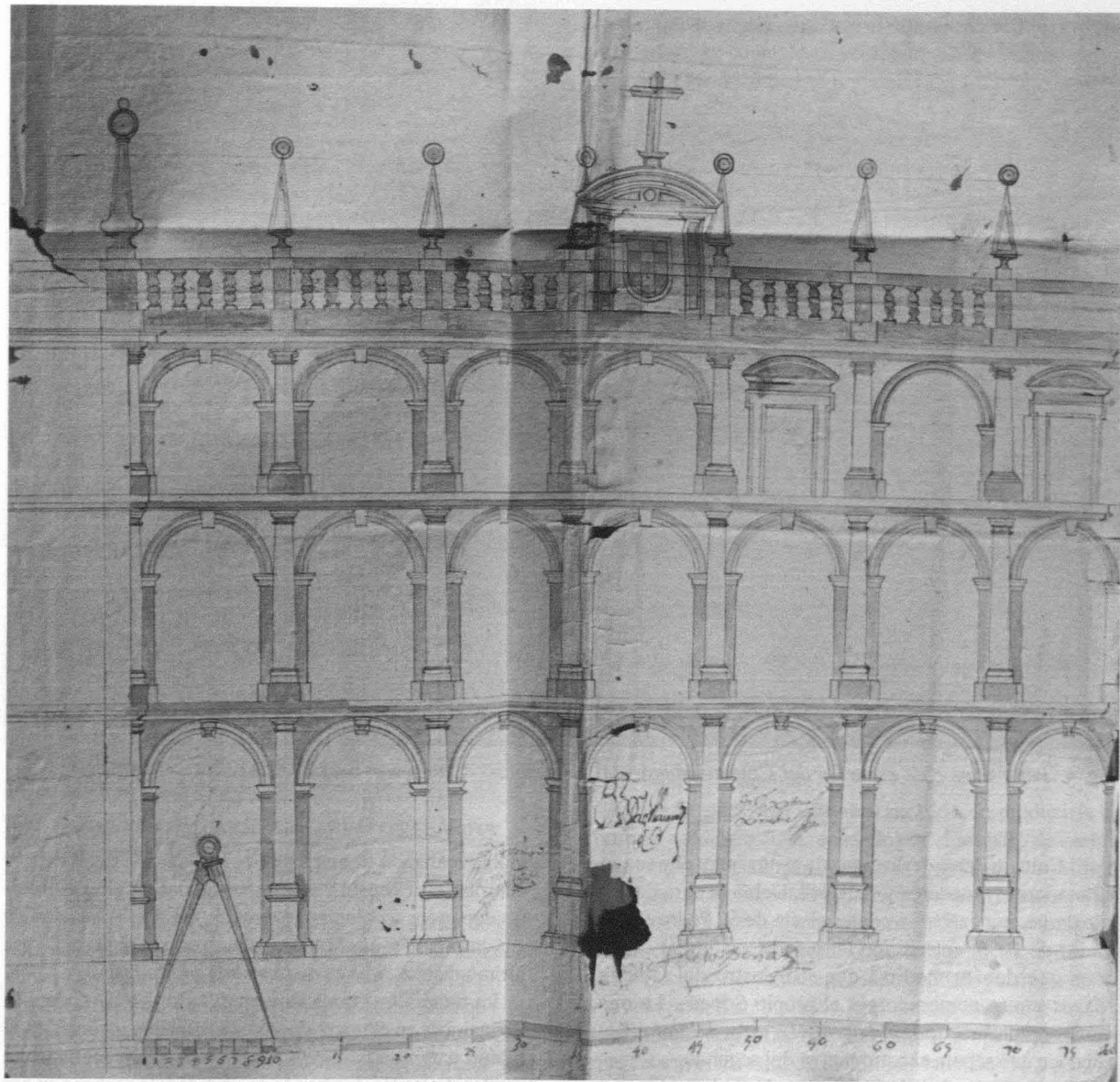


Fig. 3. José Sopeña. Tercera y última traza presentada para el patio del Colegio Mayor de S. Ildefonso. 1657.

sr, fundador de dho Collegio Maior, el qual (f. 689 vº) A de ser de piedra berroqueña, de quatro pies de alto y tres pies de ancho, Con su capelo, y tarjetas y follaxes muy bien guarnezido, y a de rrelebar medio pie y en medio los escaques de dhas armas". Esta última condición debió incluirse después de la presentación de esta traza, puesto que en el dibujo no se aprecia ni el frontón partido ni el escudo de los que se habla.

Después se refieren las condiciones al tipo de piedra a utilizar y su calidad, y pasa seguidamente a concretar el precio estipulado del que se hablaba en la capilla del 14 de junio, con la salvedad de que las columnas habían de pa-

garse a 18 reales cada pie, en lugar de los 12 reales que valdría el resto de la obra. Por cada uno de los escudos de armas se pagarían 1.500 reales.

Además de otros aspectos menores de carácter técnico, se continúa hablando de que el Colegio debía correr con los gastos de derribar "*todo lo biexo que se a de desazer*", lo que es de enorme importancia, puesto que deja absolutamente claro que si con anterioridad se había intervenido de alguna manera en el patio, el maestro montañés lo iba a derribar, quedando sólo por cuenta de José de Sopeña lo referido a materiales —piedra, cal, arena, maromas, sogas, andamios y tiros—.



Fig. 4. Patio mayor de escuelas del Colegio Mayor de S. Ildefonso. Crujía correspondiente a la delantera.

El Colegio debía darle casa, alimentos para él y sus colaboradores, y maderos y “suelos”. Debía la obra durar 8 años, que empezaban a contar el día de S. Pedro (29 de junio) de 1656, entregando terminada una crujía cada 2 años que debían medirse por el maestro del Colegio Mayor y otro nombrado por el propio Sopena. La obra debía comenzarse “por el Lado de La torre del Relox”, en la panda que separa el patio mayor del segundo.

El 4 de noviembre de 1656, ante el escribano Francisco Bustillo de las Heras, y testigos, firmaban Sopena y D. Diego de Aillón y Toledo como representante de la capilla colegial, la correspondiente escritura de obligación, en la que se recogen todas las condiciones para la realización de la obra de cantería según la segunda traza presentada³⁰.

Sabemos por lo que hoy hay construido, que esta segunda traza tampoco se llevó a término. En el libro de registro de escrituras del año siguiente, 1657, se encuentra archivada otra que esta vez corresponde casi exactamente con lo que se puede ver en la actualidad. Está firmada por José Sopena, Cristóbal Ximénez y otra persona, además del rector, doctor D. Diego de Alvarado. En la capilla plena del Mayor de S. Ildefonso celebrada el 25 de septiembre de 1657 bajo la presidencia de ese rector³¹, los colegiales decidieron volver a cambiar de proyecto.

Había realizado el maestro de cantería otra traza de tres cuerpos, esta vez sin ventanas, con todas las alturas abiertas con arcos y columnas, seguramente por indicación de sus comitentes, que votaron se realizase la obra según ese último diseño “que es de tres altos en arco”.

La tercera traza muestra, en el lado derecho, algunas variaciones en el tercer cuerpo, que Sopena incluiría en el dibujo para que pudiesen sus clientes elegir algunas variantes. Éstas les dejaban la posibilidad de realizar en esa parte alta una serie de ventanas coronadas por frontones curvos o arcos de medio punto. Sin embargo, se decidió realizar la versión del lado izquierdo, que presenta en la traza –y en lo realizado finalmente–, arcos rebajados, con perfiles carpanel.

El modelo de la segunda traza para el piso bajo se iba a mantener, pero en los dos superiores ahora se iba a sustituir el orden de pilastras y ventanas por repeticiones algo modificadas de ese primer cuerpo, tomando como lejano referente el Coliseo de Roma. Si el segundo repite tanto los arcos como las columnas, con una menor altura por la eliminación de los pedestales, el tercero iba a sustituir el orden columnario por un incorrecto, por heterodoxo, jónico. Como coronamiento, sobre una cornisa que no contemplaba en la traza friso alguno, se colocaría una balaus-

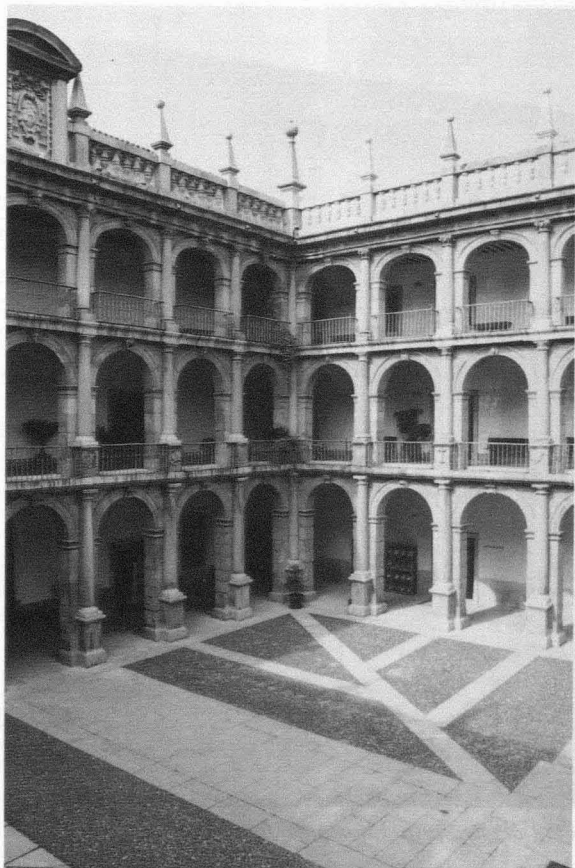


Fig. 5. Patio mayor de escuelas del Colegio Mayor de S. Ildefonso. Ángulo.

trada que marcaría los ejes verticales de las series de columnas con las pirámides y bolas que actualmente pueden verse. Los edículos que albergan los escudos son en la traza los mismos que al final se realizaron, aunque se tenía previsto coronarlos con cruces. Se desechó, por tanto, la opción de situar los escudos en unos frontones partidos por éstos mismos, en una solución que, al menos en principio y según indica la descripción, iba a dar un aspecto mucho más barroco que la finalmente adoptada.

Las diferencias más destacadas entre la traza y la obra definitiva son los pedestales de las columnas del segundo cuerpo, que en origen no estaban previstos, el orden del tercer cuerpo, que sustituyó el jónico por un particular compuesto y el friso que recorre la parte alta del claustro sobre ese último orden columnario, y en el que puede leerse –aunque bastante mal por su deterioro– una inscripción con la fecha 1670, en la que se especifica “[...]JOSEPH A SOPEÑA DIOCESIS BVRGENSIS OPPIDI DE LIENDO FECIT, ANNO 1670 DNO DOCTORE D ANTO[nio] LA CANAL [et] TOVAR RECTORE[...]

El hecho de no conservarse junto a la tercera traza otros contratos de obligación y condiciones, nos hace su-

poner que los colegiales, tras el último cambio de proyecto, darían por bueno lo ya acordado. Sólo se cambiaría el diseño, y los documentos notariales seguirían siendo válidos como instrumentos judiciales.

La asamblea colegial del 4 de enero de 1657, tras el fallecimiento de Diego de Malagón, había tomado la decisión de nombrar a nuestro artífice maestro mayor de obras del Colegio y Universidad. Ponían como condición que cuando se hubiese de tasar su trabajo, llamarían al profesional que “*el Collegio gustare*”, a costa de Sopeña³³. El 15 de mayo siguiente aún se hablaba de la realización de las segundas trazas –las primeras de tres alturas–, cuando se obligaba al rejero José de Alciaceta, por capilla plena, a realizar unos “balconcillos” con el hierro que el Colegio le había entregado anteriormente. Esos pequeños balcones se iban a poner en las ventanas diseñadas por Sopeña³⁴. El 28 del mismo mes el nuevo maestro mayor de obras proponía a los colegiales que se le diesen 1.000 ducados para comprar 20 pares de bueyes y 10 carros para transportar la piedra necesaria para la obra del patio y así adelantar lo máximo posible su ejecución³⁵. Ese día se daban los ducados solicitados “*p^a aumento de la obra*” y para incorporar la carretería para transporte de la piedra³⁶. El 17 de agosto se otorgaba un poder a José de Sopeña por parte del Colegio para que en su nombre comprase los bueyes necesarios para las carretas que habían de trasladar los bloques de piedra que el maestro había contratado en la villa de Mataelpino³⁷.

Años después, el 11 de abril de 1661, se produciría la primera medición de lo realizado por el maestro de cantería montañés “*sin haçer agravio a ninguna de las partes, guardando Lo contenido en la escriptura de la obra y Capilla que se hiço para mudar de traça*”³⁸. En esa fecha ya había concluido un lienzo completo y varios arcos de otros lienzos. Se había terminado primero la crujía de la portada principal, incluyendo el escudo de piedra de Tamajón que lo corona, que esculpió el propio Sopeña, y que tasaría el maestro de escultura Mateo de Cibantos³⁹.

Con el pasar de los años se irían tasando el resto de las crujías, aunque con diferente periodicidad. La obra no se concluyó hasta finales del año 1670, cuando el Padre fr. Pedro de Quintanilla confesaba en uno de los libros que publicó:

“*El año pasado de 1670, día 27 de octubre, Miguel Sopeña Oficial de la Obra del Claustro de piedra del Colegio Maior de San Ildefonso, caio desgraciadamente de lo alto á tierra*”,

y más adelante:

“*Obra insigne de piedra verroqueña del Patio de Escuelas Mayores de Alcalá á costado [...], sin las Bobidas, Valones, solado, i demas adorno que se ira haziendo*”⁴⁰.



Fig. 6. Detalle del último cuerpo del patio. Friso con inscripción alusiva a la autoría de José Sopena.

La fecha se confirma por la inscripción del friso, además de por el hecho de que no sería hasta 1671 cuando Francisco de la Dehesa realizaría el escudo que quedaba por hacer y los cuadros pétreos con las representaciones del Cardenal Cisneros y Santo Tomás de Villanueva que sustituirían en dos de las crujías a las otras armas que se preveían en principio⁴¹.

Por lo que hemos visto hasta ahora, parece claro que es necesario desechar la atribución actual de la obra a Juan Gómez de Mora y traspasarla a José de Sopena, que además de maestro de obras de cantería era tracista y fue el que no sólo ejecutó la construcción, sino el que la diseñó⁴².

Según podemos comprobar por los datos que aportamos, la adjudicación de la obra a José de Sopena data de 1656, pero no para la conclusión de un trabajo comenzado con anterioridad, sino para iniciar una nueva construcción que, basada en sus propias trazas, terminaría en 1670 en lo que se refiere a la cantería. Por lo que esos datos dan a entender, las trazas seguidas por los predecesores del maestro de Liendo debían ser de dos cuerpos, y sólo después de que éste presentara sus segundas trazas se empezó a edificar un claustro de tres alturas, aunque hemos de decir que es posible que los colegiales ya hubieran determinado algo al respecto algún tiempo antes. De otra

forma no se explica que las primeras trazas presentadas por Sopena—y aprobadas en capilla—fuesen de dos alturas solamente, y que posteriormente se le solicitasen de tres.

Por todo ello, podemos concluir que las trazas presentadas en 1614 por Juan Gómez de Mora, no sólo no fueron finalmente llevadas a efecto, sino que debían presentar dos únicos cuerpos, tal y como había sido el patio desde sus orígenes, y según nos muestra la traza dibujada por Juan García de Atienza.

De José de Sopena sabemos que era originario de la villa de Liendo, en el corregimiento de las Cuatro Villas, en la montaña de Burgos⁴³. Tras su muerte, el 16 de enero de 1676, fue sepultado en la iglesia del Colegio Mayor, donde se le dedicó una lápida, poniéndole a la altura de Pedro Gumiel, el "*Complutensis Academiae Architectus*"⁴⁴. Aquel día, la capilla plena de rector y colegiales del Colegio Mayor, después de tener noticia del deceso, tomaba la decisión de permitir que fuese sepultado en la iglesia universitaria, añadiendo que además "*le acompañase el Colegio*" en el entierro⁴⁵.

José Sopena había llegado a Alcalá como director o cabeza de un grupo de canteros, entre los que se encontraban varios familiares suyos, como Miguel y Santiago de Sopena, organizados como una verdadera logia al estilo medieval, que con un estilo de vida ambulante se despla-



Fig. 7. Detalle del último cuerpo. Capitel y friso con su datación.

zó hasta la villa universitaria para prestarse a la realización del patio mayor de escuelas⁴⁶. No sabemos desde dónde venían ni qué obras habían ejecutado con anterioridad, pero el dominio del oficio del corte de piedra que el taller mostró en el resultado final, característico de los profesionales “montañeses” desde la Baja Edad Media, nos hace suponer que tenía una larga experiencia. Llaguno se refiere a la posible participación de Sopena y sus colaboradores en el puente madrileño de Toledo, de la que duda⁴⁷.

Por otro lado, el propio maestro debía tener una mediana formación arquitectónica, a juzgar por su capacidad como tracista, de la que tampoco sabemos nada. No debía ser un erudito, ni estar a la última en lo que se refiere a diseño edilicio, más bien sería uno de tantos maestros de obras que sin desconocer en absoluto la parte más teórica de la profesión, basaban su saber en la tradición y en los rudimentos del trabajo de la piedra⁴⁸.

El primer diseño presentado es enormemente tradicional, sin mostrar excesivas referencias a los modelos clásicos. En cambio, en el segundo proyecto, sin llegar a desarrollar en su más pura ortodoxia esos modelos, demuestra un conocimiento bastante directo de las fuentes teóricas,

o al menos, de sus variantes indirectas, como grabados o dibujos. Se acerca bastante a ciertas experiencias renacentistas, pasando por alto la correcta expresión formal de su vocabulario y sintaxis, repitiendo toda la serie de alusiones a éstos de una forma bastante ingenua, aunque aparentemente correcta. No debía permanecer ajeno a la corriente estilística protagonizada por Gómez de Mora, que era la que imperaba en Castilla en la primera mitad del seiscientos, como evidencian las similitudes formales entre lo manifestado en estas primeras trazas y obras como la Cárcel de Corte de Madrid del arquitecto real.

El último diseño, que también se acerca a esa concepción renacentista, presenta una utilización de los órdenes y una organización estructural que lo alejan del análisis académico, con un clasicismo sólo aparente⁴⁹. Sus proporciones y la definición formal del último cuerpo son producto de una cultura arquitectónica que conoce los presupuestos del clasicismo herreriano pero que ni los domina ni los asume, más bien los interpreta de una manera muy libre. Esto no es producto de una creación o modificación consciente, sino de las limitaciones lógicas de un maestro de obras formado en la tradición y en la práctica operativa.

NOTAS

- ¹ CASTILLO OREJA, M. A., *El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción*, Madrid, Edascal, 1980, p. 47.
- ² Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Sección Universidades. Libro 1.114. Folio 75 recto.
- ³ A.H.N. Universidades, *Ibid.* Fol. 76 rº. Citado en parte por CASTILLO OREJA, M. A. *Ob. cit.*, p. 107.
- ⁴ CASTILLO OREJA, M. A., "Juan y Valentín de Ballesteros, maestros de obras de cantería de la villa de Alcalá", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XVIII (1981), p. 76.
- ⁵ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, p. 107.
- ⁶ MARIAS, F. "El arquitecto de la Universidad de Alcalá de Henares", en *La Universidad Complutense y las artes*. Actas del congreso celebrado en 1993, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 133.
- ⁷ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, pp. 107-106.
- ⁸ CASTILLO OREJA, M. A., *Art. cit.*, pp. 87-88, doc. 5, fechadas dichas condiciones en 1599, que como indica MARIAS, F. *vid. Infra*, p.133, nota 23, debieran datarse en 1613.
- ⁹ CASTILLO OREJA, M. A., *Art. cit.*, pp. 88-89.
- ¹⁰ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, p. 108.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² ROMÁN PASTOR, C., *Sebastián de la Plaza. Alarife de la villa de Alcalá de Henares*. Alcalá, Ayuntamiento, 1979, p. 53; CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, p. 110 y doc. 26.
- ¹³ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, p. 110 y doc. 27.
- ¹⁴ ROMÁN PASTOR, C., *Ob. cit.*, p. 53; documento reproducido por CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, doc. 27.
- ¹⁵ A.H.N. Universidades. Leg. 365 (1), n.º. 14.
- ¹⁶ ROMÁN PASTOR, C., *Ob. cit.*, p. 57.
- ¹⁷ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, p. 110.
- ¹⁸ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, p. 110.
- ¹⁹ CASTILLO OREJA, M. A., *Ob. cit.*, doc. 29.
- ²⁰ ROMÁN PASTOR, C., *Ob. cit.*, p. 52.
- ²¹ A.H.N. Universidades. Libro 57. Fol. 683 rº.
- ²² A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 683 vº.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 684 rº.
- ²⁵ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 686 rº.
- ²⁶ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 686 rº y sigs.
- ²⁷ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 687 rº.
- ²⁸ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 691 rº.
- ²⁹ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 688 rº y sigs.
- ³⁰ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 676 rº y sigs.
- ³¹ A.H.N. Universidades. Libro 1.118. Fol. 59 rº.
- ³² En lo finalmente construido se puede notar un mayor desarrollo de la faja de las cornisas de los dos primeros cuerpos, en relación con la traza, con la verosímil intención de crear la impresión visual de la existencia de entablamento.
- ³³ A.H.N. Universidades. Libro 1.118. Fol. 48 rº.
- ³⁴ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 54 vº.
- ³⁵ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 54 vº y 55 rº.
- ³⁶ A.H.N. Universidades. Libro 58. Fol. 680 rº.
- ³⁷ A.H.N. Universidades. *Ibid.* Fol. 681 rº. Obligación con las canteras de dicha localidad, *Ibid.* Fol. 315 rº y vº.
- ³⁸ A.H.N. Universidades. Leg. 157 (4). S. 1º.
- ³⁹ *Ibid.* Mateo de Cibantos o Civantes, vecino de Alcalá de Henares, citado por LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España...* Madrid, 1829, vol. II, p. 71.
- ⁴⁰ QUINTANILLA MENDOZA, P. de, *Breve tratado de la materia de Canonización de Santos*. Alcalá de Henares, 1671, p. 86.
- ⁴¹ Sobre este particular Vid. A.H.N. Universidades. Libro 901. Fols. 470 rº y 499 rº. Los documentos de pagos a este artífice allí reseñados desmienten la datación propuesta por CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (*Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, vol. I, p. 7), que afirma que las realizó en 1673. Debemos añadir que por las armaduras de madera del patio se abonaron al carpintero Lucas Colodro 17.000 maravedís en el curso 1670-71.

- ⁴² A pesar de la actual atribución del patio principal del Colegio Mayor de S. Ildefonso a Juan Gómez de Mora, con la débil prueba de la presentación de unas trazas, debemos recordar que ya LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Ob. cit.*, vol. IV, pp. 72-73, que toma el dato de PONZ, A. (*Ob. cit.*, vol. I, pp. 284-287), atribuía el proyecto y la ejecución de la obra a José de Sopeña.
- ⁴³ Liendo se encuentra muy cercano a Laredo, en lo que hoy es Cantabria.
- ⁴⁴ La lápida, según D. Antonio PONZ (*Viage de España*, Madrid, 1787, vol. I, pp. 284-285) decía: "SO AQVESTA PIEDRA IACE IOSEF SOPEÑA. LA PIEDRA LE DIO EL SER, I LO ACABÓ LA PIEDRA EN LIEZO, EN XVI DE ENERO AÑO DE 1676. FVE ARCHITECTO MAIOR DE ... S. F. N. SIGN.....DO. ET FVE NATURAL DE LA VALLE DE LIENDO DIOCESIS DE BVRGOS. R. I. P." El significado exacto del texto no ha sido descifrado, pero es muy posible que se le diese el título de arquitecto mayor del Insigne Colegio Mayor de S. Ildefonso, además de aludir a que debió morir en el ejercicio de su profesión, como apuntara MARÍAS, F. *Art. cit.*, p. 134.
- ⁴⁵ A.H.N. Universidades. Libro 1.118. Fol. 434 vº.
- ⁴⁶ Sobre los maestros de cantería montañeses, en especial de los procedentes del valle de Liendo, pueden verse los títulos: VV.AA. *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, 1991; ALONSO RUIZ, B., *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Universidad de Cantabria, 1991.
- ⁴⁷ LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Ob. cit.*, vol. IV, p. 73.
- ⁴⁸ Sobre este aspecto en los maestros del seiscientos véase GARCÍA MORALES, M.ª V., *La figura del arquitecto en el Siglo XVII*, Madrid, UNED, 1991. Sobre la figura del arquitecto de la Universidad de Alcalá véase MARÍAS, F., *Art. cit.*, pp. 125-135.
- ⁴⁹ TOVAR MARTÍN, V. "Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid", en *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. (Cat. de la Exp.), Madrid, Excmo. Ayuntamiento, 1986, p. 140.

RESUMEN

El presente trabajo trata de conocer mejor la figura de Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid, en el contexto de la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII. Se trata de un estudio de la figura de un arquitecto que, aunque no es tan conocido como otros de la época, tuvo una gran influencia en la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII. Se trata de un estudio de la figura de un arquitecto que, aunque no es tan conocido como otros de la época, tuvo una gran influencia en la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII.

Por la importancia de la obra de Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid, en el contexto de la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII. Se trata de un estudio de la figura de un arquitecto que, aunque no es tan conocido como otros de la época, tuvo una gran influencia en la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII. Se trata de un estudio de la figura de un arquitecto que, aunque no es tan conocido como otros de la época, tuvo una gran influencia en la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII.

Palabras clave: Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid, arquitectura, urbanismo, siglo XVII.

1. OBRAS DE JOSE ANTONIO INEZ

Se refiere de sus más antiguas biografías, y ha sido estudiado por todos los historiadores que han tratado sobre autores que han vivido en uno de los más importantes rincones de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. En nombre de la obra que le ha dado fama, muestra una obra de gran calidad y de gran importancia en la historia de la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII. Se trata de un estudio de la figura de un arquitecto que, aunque no es tan conocido como otros de la época, tuvo una gran influencia en la arquitectura y el urbanismo de la villa de Madrid en el siglo XVII.

Novedades de pintura madrileña del siglo XVII: Obras de José Antolínez y de Francisco Solís

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), vol. XII, 2000

RESUMEN

Se dan a conocer y se estudian una serie de obras de dos importantes pintores del Barroco madrileño: José Antolínez y Francisco Solís. Es un conjunto de pinturas en gran parte inéditas; aunque otras, ya publicadas, se recogen con el fin de difundirlas mejor, en razón de su calidad y representación dentro de la obra de los dos pintores, o para rectificar viejas atribuciones y proponer otras nuevas ajustadas al estado de nuestro conocimiento presente de la pintura madrileña del siglo XVII.

En la permanente tarea de conocer mejor la pintura madrileña del siglo XVII, el transcurso del tiempo permite ir acumulando información sobre obras de pintores de distinta relevancia, sobre las cuales suele ser difícil trazar otro argumento diferente que el de la mera presentación. Sin embargo, se puede suponer que muchas de esas obras ahora desmembradas del contexto en el que surgieron pueden servir a otros investigadores en sus trabajos y, en espera de que eso ocurra, simplemente sirven para conocer más obras y más profundamente la personalidad de sus autores. En las páginas que siguen he reunido un conjunto variado de obras de dos significativos pintores del barroco madrileño, como son José Antolínez y Francisco Solís, bien sean como obras firmadas, bien documentadas, o bien simplemente como atribuciones en base a sus respectivos estilos, en ambos casos dotados de una gran personalidad y fácilmente identificables tanto desde el

punto de vista de los tipos humanos, como desde el de la técnica.

1. OBRAS DE JOSÉ ANTOLÍNEZ (MADRID, 1635-1675)

Se deduce de sus más antiguas biografías, y ha sido destacado por todos los historiadores que han tratado sobre su obra, que Antolínez fue uno de los más originales pintores de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El tiempo ha permitido que llegaran hasta nuestros días abundantes pinturas suyas y de temática tanto religiosa, como profana. Dentro de la pintura religiosa, además de composiciones inspiradas en el Nuevo Testamento, el pintor fue uno de los más destacados intérpretes del tema de la Inmaculada Concepción en la escuela madrileña, así



Fig. 1. Antolínez, *Bacanal con niños*; Madrid, colección privada.

como de la Magdalena penitente, además de otros temas devocionales. *El retrato del embajador Lerche con sus amigos* (Copenhague, Museo) incluye el autorretrato del propio pintor y es uno de los más excepcionales de la pintura española del siglo XVII. El punto de vista personal, delicioso en el tratamiento cromático y en la expresión, lo dan los dos *Retratos de niñas* del Museo del Prado de Madrid. Dentro de los otros géneros cultivados en el siglo XVII Antolínez practicó todos, salvo quizá la pintura de flores y naturalezas muertas. *El vendedor de cuadros* (Munich, Altepinakothek) es una excepcional interpretación de la estampa de Agostino Carracci, incluida en los oficios de Bolonia. Sus ejemplares de pintura mitológica le destacan igualmente frente a sus contemporáneos, tanto en la elección de los temas, como en el modo de abordarlos. Y lo mismo puede decirse de su condición de pintor de animales, como la *Perrira con lazo rojo* (Londres, colección Stirlin-Maxwell), todo un retrato.

Todo esto ha hecho que Antolínez haya sido uno de los pintores más frecuentados por los historiadores de la pin-

tura española y que la bibliografía sea abundante, a pesar de no habersele dedicado aún la monografía que se merece, pues su catálogo supera con creces las aportaciones de Angulo Iñíguez, Martín S. Soria y J. Rogelio Buendía¹.

Las nuevas aportaciones al catálogo de Antolínez son una *Bacanal con niños* (Madrid, colección particular), una *Visión de San Francisco de Paula* (Venta de EL Queixigal, en paradero desconocido) y dos lienzos de *Santos obispos con niños* (Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, Casa del Cordón).

La *Bacanal con niños*² (Fig. 1) se incorpora al grupo de temas mitológicos tratados por el pintor. Representa a un grupo de cinco niños desnudos enzarzados en una pelea, mientras que dos de ellos llevan en las manos sendos racimos de uvas. Están representados a cielo abierto en medio de un paisaje delimitado por dos grandes troncos, el de la izquierda a contraluz y el de la derecha iluminado. Uno de los niños se halla caído de espaldas en el suelo; dos en ademán de golpear y de tirar de los cabellos a otro sentado en el suelo; y uno último que muestra con claridad el racimo



Fig. 2. Antolínez, "Visión de San Francisco de Paula", Colección privada.

en su mano, mientras parece menos implicado en la acción. Las dos figuras situadas al lado izquierdo responden a las fisonomías más característica de Antolínez, con sus rostros redondos, carrillos hinchados, narices pequeñas como bolas y bocas pequeñas y prietas. Los tres restantes, quizá por el deseo de mostrar los sentimientos de dolor y llanto, y la actitud de esfuerzo aparecen muestran rostros algo diferentes, pero igualmente anchos. Las proporciones de las figuras recuerdan a las de la *Alegoría del Alma entre el amor divino y el amor profano* (Murcia, Museo de Bellas Artes)³. El dibujo de las figuras es ligero y se perfila con la pasta pictórica muy diluida en medio de una luz intensa con sombras tenues. La técnica muestra la sutil fusión de influencias flamencas y venecianas a que llegaron tantos pintores madrileños de la segunda mitad del siglo XVII.

Como es sabido, Antolínez trató el tema mitológico en otras ocasiones, como en la *Educación de Baco niño* de la colección de la Duquesa de Andría y en la *Bacanal* de la colección López Robert de Madrid⁴. Respecto a nuestra mitología, su carácter es muy diferente, pues muestran figuras de proporciones menores en medio de amplios paisajes, que adquieren un desarrollo protagonista.

En otro orden de cosas, pero en relación con Antolínez como pintor de mitologías, el destino ha querido que hayan pasado a integrar la misma colección los dos cuadros de la *Muerte de Lucrecia* y del *Suicidio de Cleopatra*, publicados y analizados por Buendía cuando pertenecían a la colección Comyn de Madrid⁵.

La *Visión de San Francisco de Paula* (Fig. 2) es obra indudable de José Antolínez⁶. El santo franciscano aparece representado en el interior de una iglesia de amplios espacios umbrosos que se abren hacia la perspectiva luminosa de la galería de arcos de un claustro. Los pilares de la iglesia están decorados con hornacinas con imágenes de las virtudes teologales, perfectamente identificadas por sus atributos más comunes; Esperanza, Fe y Caridad. San Francisco de Paula, semiarrodillado, está junto de un altar con solería ejedrezada en rombos, contemplando la visión de su mote "Charitas", presentado resplandeciente por dos angelitos. Otros dos juegan en el ángulo inferior derecho con el báculo del santo. Estos angelitos niños son de nuevo el elemento que delata el innegable estilo de Antolínez. Nada se puede saber a través de la fotografía sobre el color de la pintura, pero se entrevé en ella una técnica suelta muy característica.

En la Casa del Cordón de Vitoria, perteneciente a la Caja de Ahorros de Vitoria y Alava, se encuentran dos lienzos de *Santos Obispos* (Figs. 3 y 4) que fueron reproducidos hace más de veinticinco años como obras sevillanas del siglo XVII, en las que se apreciaba "cierto tono murillesco, tanto en las figuras de los prelados, como en las de los personajes que los acompañan"⁷. En realidad son dos obras evidentes de José Antolínez que destacan por la monumentalidad de los dos santos obispos vestidos con capa pluvial, mitra y báculo, acompañados en ambos casos por niños que ponen el contrapunto tierno a las severas composiciones. No son fáciles de identificar iconográficamente y tampoco se ha podido saber cual es su procedencia. Uno está presentado ligeramente vuelto hacia su derecha en actitud de ungir a una niña arrodillada, cuyo cuerpo se funde con las sombras de la estancia; otra niña arrodillada y orante, situada a la derecha de la composición, parece por su viveza un verdadero retrato. En el colorido cálido predominan los ocre dorados, los rojos y los blancos. El otro *Santo Obispo* representado mirando de frente, con un niño a su lado al que unge la cabeza. Su expresión es más dulce y amable que la del obispo compañero, quizá por la iluminación frontal de la figura que también ayuda a aclarar los tonos cromáticos.

A colección particular pertenece una cabeza de una figura femenina que parece la *Virgen María* (Fig. 5). Se trata de un fragmento de un cuadro mayor⁸ en el que la actitud de la cabeza de la Virgen recuerda el gesto sumiso de una Anunciación, pero también el de otras composiciones en las que la Virgen puede estar mostrando al Niño Jesús



Fig. 3. Antolínez, *Santo obispo*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava



Fig. 4. Antolínez, *Santo obispo*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.

(adoraciones de los reyes magos, adoraciones de algún santo) o bien en el acto de imposición de la casulla a San Ildefonso⁹, o cualquier otro atributo y santo¹⁰. La cabeza muestra una belleza madura y serena, con la hechura más característica de José Antolínez. En la pareja de lienzos del Museo Cerralbo Antolínez representó por separado a la *Virgen Anunciada* y al *Arcángel San Gabriel*, pero la *Virgen* muestra una mano sobre el pecho y la otra en el libro¹¹. En el caso que nos ocupa estos detalles no existen, quizá debido al recorte del lienzo original.

Una pintura de *Tobías con el arcángel San Rafael* (Madrid, colección particular)¹² (Fig. 6) muestra rasgos formales que permiten atribuirle a José Antolínez. Dentro de un colorido claro en el que predominan los blancos y azules de las ropas del arcángel y de los celajes, sorprende la pintura por mostrar fragmentos realizados con una gran soltura de pincel, como son las vestiduras del joven Tobías o las masas de nubes del lado izquierdo, junto a otros más tersos, dominados por una pincelada larga y estirada que viene a sustituir las líneas del dibujo, especialmente en las vestimentas del arcángel. La expresión de este rostro podría compararse con la del ángel del *Tránsito de la*

Magdalena de la Fundación Santa Marca de Madrid¹³, sin alcanzar su técnica de mancha deshecha.

En el capítulo de las creaciones inmaculadistas de Antolínez podemos aportar alguna novedad y llamar la atención sobre otras publicadas en catálogos de exposiciones poco conocidos, por lo que conviene traerlas a este artículo. Firmada y fechada en 1663 está la *Inmaculada Concepción*, puesta a la venta en Madrid en 1991, sin indicación de ningún tipo a cerca de su procedencia (Fig. 7). Se trata de una *Virgen* de belleza madura y gesto recatado dentro de su dinamismo, con los más característicos colores azules y blancos plateados de la paleta de Antolínez, erguida sobre el pleno globo terráqueo recubierto de deliciosos ángeles niños. Quizá su mas sobresaliente característica sea el grupo equilibrado que corona a María en presencia del Espíritu Santo¹⁴, un detalle que falta en las restantes versiones conocidas de Antolínez.

Una de las más hermosas y apasionadas es sin duda la *Inmaculada Concepción* de la capilla de los Arana en la iglesia parroquial de Luxaondo (Álava) (Fig. 8). Según Tabar Anitua, esta *Inmaculada* presenta similitudes compositivas con la de San Julián de Salamanca en cuanto a la



Fig. 5. Antolínez, *Virgen María*, Madrid, colección privada.

silueta tensa en arco y al ímpetu ascendente de la figura, cuya fuerza arrebatadora queda también impresa en el rostro¹⁵. Sin embargo, los ángeles niños ofrecen el alegre revoltijo de cuerpecillos desnudos con que adorna frecuentemente las peanas de la Virgen. Su disposición semeja una guirnalda de anatomías entrelazadas, que es paralela a la de los plegados predominantes del manto azul. La masa densa de las figuras queda aligerada por la claridad de los celajes azules y dorados que resplandecen tras la Virgen.

Espléndida en todos los sentidos es la *Inmaculada Concepción* que se conserva en las dependencias de la Santa Pontificia Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, donde no ha tenido la fortuna crítica que se merece (Fig. 9). No la veo citada por Tormo¹⁶, por lo que posteriormente no hay constancia de ella en las obras de Angulo, ni de Soria, por citar sólo a los más historiadores más significativos. En fecha relativamente reciente ha sido citada en el vestíbulo de la Hermandad como obra "atribuible a Palomino"¹⁷, a pesar de que ya había sido dada a conocer en todas sus circunstancias (firma y fecha, similitudes) por Pajarón Sotomayor¹⁸. El lienzo se encuentra firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, en tres líneas que pueden ser interpretadas como sigue: "JOSEP / ANTOLINEZ / 1667 F"¹⁹, aunque la efe de *faciebat* parece estar escrita por encima del nombre. La composi-



Fig. 6. Antolínez, *Tobías con el arcángel San Rafael*, Madrid, colección privada.

ción se asemeja a la de la *Inmaculada* del Museo Nacional de Arte de Cataluña²⁰. Toda la silueta general, la composición, la peana de niños con los símbolos marianos, la disposición del Espíritu Santo, son semejantes. Solo se aprecian diferencias notables en el rostro y expresión de la Virgen, más juvenil en la versión del Refugio y más maduro en la de Barcelona. También en las coronas, con halo de estrellas en el modelo madrileño, frente al nimbo de resplandores concéntricos de la obra de Barcelona. Otras pequeñas diferencias en el grupo de querubines del ángulo superior derecho son menos significativas. La gama cromática de la versión del refugio es espectacular por su conjugación de colores y brillos, de tonos azules y platas con los carnes de los cuerpos de los niños. El sentido dinámico invade toda la composición, tanto por la estructura formal, como por los efectos de profundidad que crean las masas luminosas y oscuras.

II. OBRAS DE FRANCISCO SOLÍS (1620-1684)

Por lo que hace a Francisco de Solís, este pintor apenas ha merecido atención desde hace décadas²¹, a pesar de lo personalísimo de su estilo. La vinculación de la familia de Solís con las monjas Carmelitas de Boadilla del Monte (Madrid), primero a través de la profesión de su hija Pe-



Fig. 7. Antolínez, *Inmaculada Concepción*, Colección privada.



Fig. 8. Antolínez, "Inmaculada Concepción", Luxaondo (Alava), Iglesia parroquial.

tronila y luego a través de la de su mujer doña Lucía Barragán, tras quedar viuda, dio como consecuencia que en el citado convento se concentrara uno de los conjuntos pictóricos más importantes del artista²². El convento había sido fundado y dotado por Don Juan José González de Uzqueta y por su mujer doña María de Vera y Gasca. El traslado de la comunidad de religiosas a un convento nuevo en la década de 1970 resultó nefasto para la conservación del gran lienzo del altar mayor, una compleja alegoría de la *Anunciación*, que estaba firmada y fechada en 1675, que fue troceada y esparcida por varias tiendas de antigüedades de Madrid²³. Por fortuna, fue fotografiado antes de que ocurriera el desastre, lo mismo que su boceto encuadrado por pilastras arquitectónicas con volutas y ángeles niños sentados sobre las cornisas²⁴.

Recientemente ha comparecido en varias subastas y ferias de arte otro boceto de la *Anunciación* (Fig. 10), relacionado con el del retablo de la iglesia parroquial de La Roda (Albacete), no con el de Boadilla del Monte²⁵. Entre ellos existen diferencias de planteamiento general, como es la mayor altura del lienzo de Boadilla, lo que hace que la composición se alargue hasta cubrir la superficie del



Fig. 9. Antolínez, "Inmaculada Concepción", Madrid, S.P.R. Hermandad del Refugio.

lienzo. Así, entre los ángeles niños que juegan en las escaleras con las flores virginales y el arcángel San Gabriel existe mayor distancia que entre las mismas figuras en el lienzo de La Roda, donde los niños adoptan posturas diferentes, denotando la facilidad de Solís para la composición. Aún se podrían señalar otras leves diferencias entre uno y otro boceto, especialmente la posición del Padre Eterno, más frontal en el lienzo de Boadilla del Monte.

No son los únicos lienzos que Solís pintó para Boadilla del Monte. A través de las fuentes literarias del siglo XVIII hay constancia de que pintó también un *Sansón* que estaba en la puerta del sagrario, del que nada se sabe, y un fondo de Calvario en el remate del retablo mayor, aún visible en la fotografía general del conjunto²⁶. Además de algunas reproducciones de lienzos que permiten hacer precisiones compositivas e iconográficas a lienzos ya catalogados por Miró, podemos ahora añadir algunas obras que dicha autora quizá no llegó a ver en el momento de recoger el material para su investigación.

El lienzo "cuyo asunto es difícil de precisar, a causa de la altura a la que se encuentra y la oscuridad reinante en ese lugar", identificado como el *Martirio de San Mateo*²⁷,



Fig. 10. Solís, *Anunciación*, Colección privada.

probablemente representa el *Martirio de San Babil o San Babilas de Antioquía*²⁸ (Fig. 11), el obispo que prohibió la entrada en la iglesia al emperador, siendo decapitado en el año 250 según la versión menos autorizada de San Juan Crisóstomo²⁹. En parte, de ella se deducen algunos de sus atributos más comunes, como las cadenas de la prisión con las que pidió ser decapitado y también tres jóvenes mártires: Urbano, Prilidiano y Epolonio, discípulos suyos que suelen aparecer arrodillados a sus pies³⁰, aunque aquí padezcan el mismo martirio que su maestro. El santo, vestido de pontifical está arrodillado en el suelo, donde yace el báculo y los cuerpos degollados de tres niños, para quienes tres angelitos traen palmas y coronas de triunfo. A la espalda del santo, un verdugo se dispone a degollar también a San Babil. La composición y las figuras están resueltas con el estilo habitual de Solís: un fuerte sentido del dinamismo, acentuado por la composición diagonal; un colorido claro en el que juegan los contrastes oscuros y los resplandores luminosos entre las nubes; y el dibujo quebrado, de pliegues menudos y rectos de las vestiduras. La razón de tal iconografía en un convento de monjas carmelitas sólo puede explicarse teniendo en cuenta a los patronos de la fundación D. Juan José González de Uzqueta y D^a María de Vera y Gasca, poseedores del señorío temporal de Boadilla del Monte, cuya iglesia parroquial está dedicada al Santo obispo de Antioquía³¹.

A propósito de los lienzos del retablo de la *Inmaculada Concepción*, Miró atribuye a Solís los del *Martirio de San Lorenzo* y del *Buen Pastor*, sugiriendo que la *Inmaculada*, copia de Ribera, fuera “probablemente hecha por Solís”³². Analizando este lienzo, que aún se conserva en la clausura del convento nuevo, no encuentro ningún rasgo estilístico que denote la mano de Solís, ni siquiera del estilo madrileño del último tercio del siglo XVII. Por el contrario es una excelente copia del original del Ribera del convento de San Pascual de Madrid (hoy en el Prado), hecha con la técnica prieta y empastada del original³³. El *Martirio de San Lorenzo*³⁴ (Fig. 12) muestra de nuevo la habilidad de Solís para los efectos luminosos, mediante el empleo de varios focos de luz, como en la composición de Tiziano en la iglesia vieja de San Lorenzo del Escorial, y la disposición de cuerpos y figuras a contraluz visibles por los brillos perimetrales que contornean con una línea blanca sus volúmenes. El colorido es predominantemente ocre y rojo.

El lienzo de la *Visitación* fue el titular de su capilla en la iglesia del convento del siglo XVII y hoy se encuentra en la escalera del claustro del nuevo convento. Es uno de los lienzos más importantes del conjunto de Boadilla del Monte, pues está firmado y fechado en 1676, lo que indirectamente ayuda a datar los demás lienzos³⁵. Las proporciones casi cuadradas permitieron al pintor desarrollar la arquitectura y espaciar las figuras, dando cabida en las gradas a la representación de un perrillo y de varias aves, detalle muy vivaz de pintura de animales.

Un lienzo inédito es el del *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús*³⁶ (Fig. 13), procedente de uno de los nichos angulares del claustro del convento antiguo. Se trata de una composición monumental, ambientada ante el altar de una capilla que se abre a una arquitectura clasicista con arcos y jardines. A los pies del altar está arrodillada Santa Teresa con un rosario en la mano izquierda y con la derecha sobre el corazón. El ángel, recibiendo la luz del Espíritu Santo, la conforta y porta en su diestra la flecha de oro. En el cielo la paloma del Espíritu Santo se ve encuadrada por grupos de querubines. Las dos figuras expresan a la perfección las emociones del trance narrado por Santa Teresa en el libro de su vida: son figuras sólidas y elegantes a la vez, especialmente el ángel con su gesto de elevar el rostro doliente y explayar las alas, mientras que la santa se entrega a la unión mística con un gesto sobrio. El colorido limitado por el tono pardo del hábito carmelitano se ilumina con el manto blanco y los resplandores azules y plateados del cielo, en una característica sinfonía de tonalidades frías.

Fuera del conjunto de Boadilla del Monte, pero relacionado con él por su iconografía carmelitana, existe una *Virgen del Carmen* (La Rioja, colección particular) (Fig. 14). Su estado de conservación era muy deficiente cuando la estudié, pues la capa pictórica era muy ligera y había

Fig. 11. Solís, *Martirio de San Babil*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.



Fig. 12. Solís, *Martirio de San Lorenzo*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.

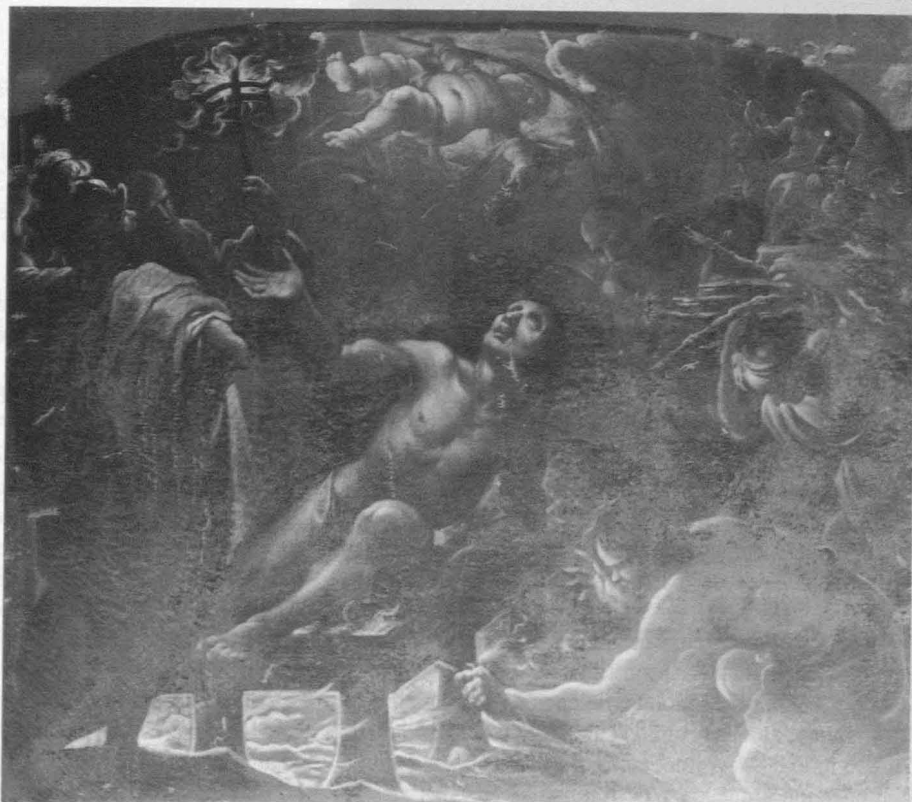




Fig. 13. Solís, *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.

desaparecido prácticamente de todas las superficies ocres oscuras del hábito de la Virgen, que sólo se reconocía por el vacío delimitado por las masas de color blanco del manto. Por el contrario las carnaciones de los rostros de la Virgen y del Niño Jesús se conservaban mucho mejor y permitían una atribución indubitable a Francisco Solís gracias a los rostros ovalados, con párpados abultados y ojos rasgados.

El *Ángel de la Guarda* (Madrid, colección particular)³⁷ (Fig. 15) no muestra firma aparente a simple vista, pero la claridad de sus rasgos estilísticos nos conduce inexorablemente hacia una firme atribución a favor de Francisco de Solís. Además, se trata sin duda de una de sus obras más bellas, que entronca sin dificultad con las series de ángeles del barroco madrileño de la primera mitad del siglo XVII, en especial con las de Bartolomé Román. La composición de Solís ofrece un dinamismo notable, una delicadeza exquisita en la figura del ángel y detalles populares de fácil comprensión por los fieles. El arcángel aparta con serenidad al diablo y acoge con dulzura al niño despavorido; su figura está resuelta con una composición arqueada y de figura alargada: las alas se



Fig. 14. Solís, *Virgen del Carmen*, Torrecilla de Cameros (La Rioja), colección privada.

explayan, las telas revolotean ligeras formando plegados largos y finos de quebrados muy minuciosos. El niño, vestido con las transparencias de una ligera camisa que deja ver su silueta desnuda, busca el cobijo de su protector. Es la misma silueta que la de uno de los ángeles del *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* de las monjas Carmelitas de Boadilla del Monte. El modo como sus ropas se ciñen al cuerpo, en pliegues finos y paralelos es similar a los que presenta la Virgen en la *Presentación* del Museo de Bellas Artes de Cádiz. El diablo rojizo tienta al inocente y lo amenaza con un garfio. También su figura responde a un arquetipo que Solís introdujo en dos de sus *Inmaculadas*, la de 1673 (Madrid, colección particular) y otra igualmente de colección particular madrileña: en ambas aparece vencido por San Miguel³⁸. La escena se representa en un paisaje de luces oscuras y frías. El colorido predominante juega con esas tonalidades y con las gamas blancas y malvas rosáceas de la túnica del arcángel, cuyas ropas se enriquecen con algunos detalles de color ocre amarillo.

En el capítulo de las *Inmaculadas* es preciso traer aquí obras de nueva atribución y obras dispersas que requieren un encuadre especializado para evitar su olvido. Entre las primeras, está una *Inmaculada Concepción* (Madrid, co-



Fig. 15. Solís, *Ángel de la Guarda*, Madrid, colección privada.



Fig. 16. Solís, *Inmaculada Concepción*, Madrid, colección privada.

lección particular) (Fig. 16) ejecutada al temple y con un excelente estado de conservación³⁹. La técnica del temple hace que los contornos de la figura resulten más nítidos que en una obra al óleo y que los trazos angulosos del dibujo de Solís resalten las masas de color claras sobre las oscuras. Por lo demás, tanto en el colorido claros de predominantes frías y plateadas, como en los modelos humanos de las figuras de los angelitos y del rostro de la Virgen, responden al estilo de Solís. La Virgen adopta una mirada hacia abajo, con una larga cabellera, semiarrodillada sobre el globo terráqueo y con el cuerpo marcando una línea helicoidal que queda resaltada por la orientación de la rodilla hacia el lado izquierdo y la de las manos hacia el lado derecho.

La elegante *Inmaculada Concepción* del Santuario de la Virgen de la Antigua en Orduña (Vizcaya) fue atribuida a Solís por Tabar Anitua⁴⁰ (Fig. 17). De entre las muchas representaciones concepcionistas pintadas por Solís esta es sin duda la que aparenta en su modelo femenino una frágil delicadeza y un movimiento acaracolado que ha facilitado que en ocasiones haya sido considerada como obra del siglo XVIII, atribuyéndola a Luis Paret⁴¹. No es de extrañar. Solís situó en el eje de la composición una Virgen de cuerpo delgado, con el cabello recogido tras la

nuca y on los picos del manto azul al vuelo. Literalmente hinca sus rodillas sobre una agrupación piramidal de nubes y ángeles niños, entre los que destacan por infrecuentes en el tema de la Concepción los que portan el símbolo eucarístico de las espigas y los racimos de uvas en el lado inferior izquierdo. Los ángeles de los ángulos superiores están menos definidos y más fundidos con las nubes lo que acentúa una cierta idea de pie de custodia en toda la composición. Por contraste con la *Inmaculada Concepción*, comentada anteriormente, en ésta el óleo permite al pintor deleitarse en las veladuras, en los matices y hacer las figuras más ligeras y transparentes.

A un tipo iconográfico muy similar corresponden tres *Inmaculadas* conservadas en la parroquia de San Pedro de Enciso (La Rioja), en la parroquia de la Santa Cruz de Nájera, también en La Rioja, y en la colección Hernando Navas. La de San Pedro de Enciso (Fig. 18) es una de las más monumentales, recordando en su tipología a las *Inmaculadas* amplias de Carreño de Miranda. En esta versión Solís aporta la colocación del demonio y del pecado a los pies de la Virgen; aparece bajo la forma de dragón alado, ocupando todo el ancho del lado inferior, en vez de rodear la tierra. El trazo de las formas vuelve a mostrarse más anguloso, en pliegues largos y finos, con zonas de



Fig. 17. Solís, *Inmaculada Concepción*, Orduña (Vizcaya), Santuario de la Virgen de la Antigua.



Fig. 18. Solís, *Inmaculada Concepción*, Enciso (La Rioja), iglesia de San Pedro.

sombra más contrastada, especialmente apreciables sobre los rostros de los querubines que rodean la peana de nubes. El colorido azul y blanco en superficies mates resulta algo más sordo que de costumbre⁴². Las otras dos versiones responden al mismo modelo. La de la colección Hernando Navas es conocida a través de una fotografía antigua de Moreno⁴³(Fig. 19) y refleja todas las características del estilo de Solís, con su peculiar trazado de pliegues largos, finos y líneas quebradas, así como en los modelos humanos de las figuras. El modelo es idéntico al empleado por Mateo Cerezo en la *Inmaculada* conservada en la Hispanic Society de Nueva York⁴⁴, sin que se pueda asegurar la precedencia de uno o de otro pintor, aunque Solís era de mayor edad. La de la parroquia de la Santa Cruz de Nájera (La Rioja) está situada en el ático de cascarón de un retablo barroco de finales del siglo XVII, en el que también hay algunos cobres flamencos y urnas relicario. El lienzo se adapta al segmento central y se nos muestra con forma trapezoidal y numerosas ondulaciones en la tela, por lo que su apreciación y estudio es más difícil (Fig. 20). Al parecer procede de la donación de don Francisco Marín de Rodezno, caballero de Calatrava, ca-

nónigo de Toldedo, fiscal y consejero de la Inquisición, presidente de la Chancillería de Toledo y prior de la colegiata de Roncesvalles, donde falleció en 1680. La *Inmaculada* de Juan de Solís se registra ya en los inventarios de este personaje, fechados en 1675⁴⁵, año en el que realizó el legado a la parroquia.

Entre las obras firmadas y fechadas que interpretan el tema de la *Inmaculada* está una firmada y fechada en 1676, que pasó en por el mercado de arte de Madrid⁴⁶ (Fig. 21). Su modelo nos es conocido dentro del catálogo de Solís, pues es el mismo que el de la *Inmaculada* de la colección Piñerúa, algo más pequeña de tamaño y fechada un año más tarde⁴⁷. Entre ambas apenas existen variantes. La de 1676 destaca por la entonación cálida, a base de ocres, de toda la composición y por una factura más fluida, de formas menos angulosas. Las fisonomías tanto de la Virgen como de los angelitos son características de la producción de Solís.

Un modelo de gran éxito en la producción de Francisco Solís es el que, desde mi punto de vista, quedó reflejado en una serie de lienzos de estilo y cronología diversa, cuyo punto de partida quizá haya sido algún original del



Fig. 19. Solís, *Inmaculada Concepción*, Madrid, antes colección Hernando Navas.

pintor, aún hoy no identificado, pero que originariamente estaría situado en algún lugar representativo de la devoción popular, visible y bien iluminado para facilitar su copia. A él responde el lienzo que se encuentra situado sobre la clave del arco del presbiterio de la iglesia de Monserrat de Madrid, demasiado alto como para apreciar sus cualidades artísticas. Es el mismo que reproducía una pintura de “escuela madrileña, de finales del XVII”, puesta a la venta hace algunos años⁴⁸. Todos sus rasgos estilísticos responden a los modelos conocidos de Solís, en especial los modelos de los angelitos y los plegados angulosos de los ropajes de la Virgen. Algunos rasgos como el ángel que lleva un racimo de uvas aparece en pinturas firmadas del pintor. Este modelo es el mismo de la iglesia de Monserrat. Es también el que reproduce con pocas variantes la copia de la parroquia de Zuhatza (Alava), en opinión de Tabar Anitua de “técnica más lisa y tonalidad clara”, que apunta hacia “una cronología posterior”⁴⁹. El extenso comentario que Tabar dedica a esta pintura desvela su procedencia: fue donada a la parroquia en 1802 por

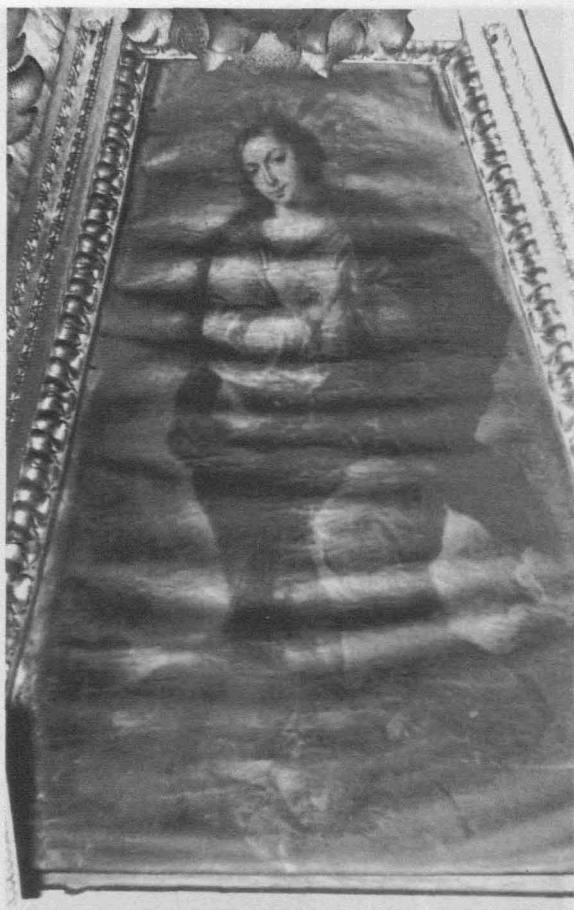


Fig. 20. Solís, *Inmaculada Concepción*, Nájera (La Rioja), iglesia de la Santa Cruz.

D. Francisco Policarpo de Urquijo. El autor señala su similitud compositiva con la de Monserrat, así como con otras versiones que circularon por las subastas madrileñas con marcos neoclásicos de finales del siglo XVIII⁵⁰. La explicación a esta multiplicación de las copias podría estar en la obra del pintor Manuel Fernández Acevedo, que en el último tercio del siglo XVIII se dedicó a reproducir algunas de las Inmaculadas más conocidas de los maestros del siglo anterior, como Carreño, Cerezo, Solís o Murillo, y de su tiempo como Maella, dejando en todas su personal impronta en la técnica, en el colorido claro y en el modo de hacer de algunos angelitos y querubines, que son como una firma del pintor⁵¹.

Las obras anteriormente comentadas son ejemplo de la difusión de las obras de Solís fuera de la Corte. Palomino dejó constancia de otros encargos, entre ellos el de los lienzos para el claustro del convento de San Francisco de Viana (Navarra), un edificio que se concluyó aproximadamente en 1677. Así como la iglesia conserva una espectacular decoración mural del estilo de Francisco del Plano,



Fig. 21. Solís, *Anunciación*, Madrid, colección privada.

en colaboración probable con su hijo Félix, de la decoración del claustro prácticamente no ha quedado nada. Sólo el lienzo de *San Francisco en la visión de la redoma* puede ser atribuido con seguridad a Solís⁵² (Fig. 21). Se trata de un lienzo rectangular con las esquinas pintadas en medio punto, en el que San Francisco de Asís aparece arrodillado ante un altar, en cuya grada se ven libros y cilicios; el santo gira el cuerpo ante la visión del ángel con la redoma sacerdotal; debajo de la nube luminosa de la aparición reposa un bello cordero, que revela de nuevo las cualidades de Solís para la pintura de animales y de objetos de naturaleza muerta. La figura del ángel, con su manto sobre el hombro y recogido sobre el brazo recuerda extraordinariamente a las figuras de las dos anunciaciones de Boadilla del Monte, fechada en 1675, y de la Roda (Albacete), lo que unido a la fecha en la que se ter-

mina el edificio de Viana nos ofrece una fecha aproximada para este lienzo.

Otras dos obras de Francisco Solís han comparecido recientemente en subastas. La *Anunciación* (Fig. 21) es obra firmada que combina cierto tradicionalismo en la disposición de los dos personajes principales con una arquitectura grandilocuente de columnas y cortinajes recogidos⁵³. Los ropajes del ángel lucen un rico brocado. El estilo pictórico muestra una superficie tratada a base de manchas de color más que de líneas de dibujo, por lo que todo resulta más pigmentario y más fluído, quizá como muestra de un estilo temprano en el pintor, lo que también es visible en la clara dependencia formal que muestran las cabezas de querubines respecto a los modelos de Carreño de Miranda. El colorido es igualmente denso y sólo el rostro de la Virgen ofrece los rasgos y la fisonomía más ca-



Fig. 22. Solís, San Nicolás de Bari con seis escenas de sus milagros, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

racterística del pintor. De no estar firmada habría resultado algo dudosa y un tanto arriesgada una identificación con el estilo de Solís.

Mucho más importante es el gran lienzo de *San Nicolás de Bari con seis escenas de sus milagros* una de las obras más importantes de Solís, adquirida recientemente por el Museo de Bellas Artes de Asturias, en la cual su estilo se manifiesta de modo indubitable⁵⁴ (Fig. 22). La compleja estructura del lienzo, con la escena central de San Nicolás rescatando al niño Adeodato se completa con la escena del banquete en la que servía como cope-ro y por alusiones a otros milagros más populares, como los niños descuartizados y puestos en salazón, junto con angelotes que llevan sus atributos más conocidos: el libro con las esferas de oro, las ampollas o la mitra. En las dos pilastras laterales de la composición aparecen otras escenas alusivas a milagros del santo, no siempre fáci-

les de descifrar: son reconocibles con más o menos dudas, en la pilastra del lado izquierdo, el santo atravesando un río por encima de un tronco, talando un árbol consagrado a Artemisia, junto a un asno en otra escena milagrosa; en la pilastra derecha, San Nicolás resucitando a un niño fallecido en un incendio, intercediendo para salvar a tres generales inocentes: Nepociano, Urso y Apilión condenados a muerte y, finalmente, su intervención calmando una tormenta. Solís demuestra la plenitud de sus facultades tanto en lo relativo a la composición, como al dinamismo vertiginoso de las figuras y de las telas, como a la teatralidad de la escena con las pilastras a modo de bambalinas en los laterales, como en los efectos luminosos de los planos de fondo o en el control del colorido reducido a los bermellones, ocre y blancos. Todo parece indicar una obra madura y tardía en su producción.

NOTAS

¹ La bibliografía sobre Antolínez parte de la obra de Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO, *El Museo pictórico y la Escala óptica*, Madrid, Edición Aguilar, 1947, pp. 981-983, que incluyó datos de primera mano en la tercera parte de su obra *El Parnaso español pintoresco y laureado* (1724).

Los artículos de Juan ALLENDE SALAZAR, "José Antolínez, pintor madrileño (1635-1675)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 22-32 y pp. 178-186, renovaron los datos históricos sobre el pintor.

Todo lo conocido hasta 1954, con muchísimas novedades, fue sintetizado e interpretado por Diego ANGULO IÑIGUEZ, "José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas", en A.E.A., 1954, pp. 213 y ss. y más tarde en el libro *José Antolínez*. Madrid, 1957. El año anterior Juan Antonio GAYA NUÑO publicó "Una importante pintura inédita de José Antolínez", en A.E.A., XXIX, 1956, pp. 71-72 y lám V. Y Martín S. SORIA, "José Antolínez. Retratos y otras obras", en A.E.A., XXIX, 1956, pp. 1-8.

Con posterioridad a esta fecha, puede verse: D.A.I., "Nuevas obras de José Antolínez", en A.E.A., XXXI, 1958, pp. 341-343. Teodoro IONESCU, "Un cuadro desconocido de José Antolínez en el Museo de Buckental", en A.E.A., XXXII, 1959, pp. 330-331. D.A.I. "Herrera Barnuevo y Antolínez", en A.E.A., XXXII, 1959, pp. 331-332. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Dos breves novedades en torno a José Antolínez", en A.E.A., XXXIV, 1961, pp. 276-277. D.A.I. "Las historias de Baco de Antolínez", en A.E.A., XLVI, 1973, p. 436. J. Rogelio BUENDÍA MUÑOZ, "José Antolínez, pintor de 'mitologías'", en *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* I, 1980, pp. 45-57. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, "Un lienzo inédito de José Antolínez en el convento de Bidaurreta en Oñate", en *Goya. Revista de Arte*, n.º 235-236 (1993), pp. 11-12.

² Madrid, colección privada. Óleo sobre lienzo, 46 x 58,7 cm. Forrado a finales del siglo XIX. Según el vendedor procede de la colección de los Duques del Infantado

³ BUENDÍA, *art. cit.*, p. 53 y fig. 6

⁴ Ambas fueron dadas a conocer por Angulo Iñiguez: la primera en 1954, *art. cit.*, p. 231 y lám XII, y la segunda, aunque fue mencionada en el mismo año, no pudo ser reproducida hasta 1973 (*art. cit.*, p. 436, lám. I, fig. 3), proponiendo la identificación de su tema como *El castigo de Panteo*. Buendía pudo localizarla en la colección López Robert, de Madrid (*art. cit.*, 1980, p. 53) y la identificó como un pasaje de la *Educación de Baco en el amor*, a juzgar por los símbolos que los niños portan en las manos. Esta segunda Bacanal está firmada y fechada en 1667.

⁵ BUENDÍA, *art. cit.*, 1980, pp. 46 y ss.

⁶ *El Quexigal. La casa y su contenido propiedad de la familia Hohenlohe. Sotheby's*, 25 al 27 de mayo 1979. Lote número 4, como *Visión de San Benito*, óleo sobre lienzo, 92 x 64 cm, de escuela madrileña del siglo XVII.

⁷ Miden 108 x 50 cm. Cfr. Micaela Josefa PORTILLA, *El arte en la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria*. Madrid, 1975, p. 29, fig. 15. Es tirada a parte de la *Revista de la Confederación española de Cajas de Ahorros*, números 78, 79 y 80, de marzo, mayo y julio de 1975. Mas recientemente Fernando Tabar Anitua recoge estas mismas opiniones, señalando parentescos estilísticos de las obras con el arte de Herrera el Viejo y Zurbarán, en el libro colectivo *El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Alava*. Vitoria, 1996, p. 45.

⁸ Óleo sobre lienzo. Mide 52 x 44 cm. Fue subastado en Madrid por Sotheby's el 20 de junio de 1986, lote 16, identificándolo como una Santa y dando unas medidas de 57,5 x 46 cms.

⁹ Aunque no conozco ninguna pintura de este tema que pueda ser considerada como obra autógrafa de Antolínez, por el mercado anticuario de Madrid pasó una versión que se atribuyó al pintor (óleo sobre lienzo, 167 x 121,5 cm. Subasta de Edmund Pearl & asociados. Madrid, 27 de junio de 1991, lote 15). Los modelos generales de la Virgen y de las santas que la acompañan eran los de Antolínez, pero los angelitos pertenecían a otra estética diferente, afín a la de Miguel Jacinto Meléndez, por lo que quizá toda la obra fuera del siglo XVIII.

- ¹⁰ Por ejemplo, el tema de la *Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís*, de 1668, del convento de Bidaurreta en Oñate (Guipuzcoa), publicado por CENDOYA ECHANIZ (art. cit., pp. 11-12) muestra una Virgen María con las manos desocupadas, una vez que ha entregado el Niño Jesús a San Francisco. Sin embargo, la Virgen aparece representada en sentido inverso al de nuestra cabeza.
- ¹¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1957, lám. 19.
- ¹² Óleo sobre lienzo. Mide 58 x 47 cm. Figuró en Feriarte XXII, 1998, con medidas algo diferentes: 60 x 48 cm., presentada por Antigüedades Alcora
- ¹³ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1957, láms. 28 y 29.
- ¹⁴ Óleo sobre lienzo. Mide 202 x 116 cm. Firmado "Joseph. Antolinez ft./ 1663". Tan sobresaliente como la pintura es su marco rococó de mediados del siglo XVIII.
- ¹⁵ Véase el catálogo de la exposición *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Pintura y escultura*. Comisaría Fernando Tabar Anitúa. 7 de abril al 9 de junio de 1995, pp. 106, 107 y 236-239.
- ¹⁶ Elías TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1927. Se cita por la edición del Instituto de España (Madrid, 1979): *Las iglesias de Madrid*. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Probablemente se deba el no citarse una obra tan clara a que Tormo no refleja el contenido de las dependencias y a que Gómez Moreno siguió la revisión al pie de la letra del texto de Tormo.
- ¹⁷ *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*. Dirigido por Virginia Tovar Martín. Con la colaboración de Ana María Arias de Cossío, Fernando de Olaguer-Feliu y Alonso y Ángel Urrutia Núñez. Madrid, Centro de Información Artística... Ministerio de Cultura, 1983, p. 143. Da como medidas 1,70 x 2,15 (ancho por alto?) m. Lo reproduce en la figura 113.
- ¹⁸ María PAJARÓN SOTOMAYOR, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977, p. 52.
- ¹⁹ Mide 209 x 144 cm.
- ²⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1957, lámina 11.
- ²¹ El artículo de referencia para la obra de Francisco Solís es el de Aurora MIRÓ, "Francisco de Solís", en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1973, pp. 401-422, con XII láminas. Con posterioridad no han sido muchas las contribuciones literarias al estudio y catalogación de la obra de Solís. Una de ellas, nada afortunada en sus atribuciones, posteriormente rectificadas, fue la de Fernando TABAR DE ANITUA, "Obras inéditas de Francisco de Solís", en *Kultura. Cuadernos de Cultura*, n.º 2, Vitoria, 1982, pp. 41-49, donde catalogaba a nombre de Solís un grupo de Inmaculadas (Maeztu, Alava; Madrid, Museo del Prado, depositada en el Consejo de Estado; y Madrid, Museo Lázaro Galdiano), derivadas de modelos de Carreño y de Cerezo, pero quizá obras del siglo XVIII, todas cercanas al estilo de Miguel Jacinto Meléndez.
Otra es la Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Una serie de la Pasión de Cristo firmada por Francisco de Solís", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, III, 1991, pp. 93-100, en donde se estudia una serie de cobres, alguno firmado "Solís f" inspirados por lo general en estampas flamencas.
Algo después la paternidad de Francisco de Solís fue cuestionada por José Manuel CRUZ VALDOVINOS, sugiriendo como autor a Juan de Solís, pintor paisajista y padre de Francisco (Cfr. "Noticias, observaciones y algo más que otro país de Juan de Solís", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXIX, n.º 276 (1996), pp. 423-433. También sobre Juan de Solís puede verse el artículo de Ana M. SÁNCHEZ SALCEDO, "Nuevos datos sobre el pintor Juan de Solís, pintor escenógrafo y decorador en la corte de Felipe IV", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 5, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1955, pp. 243-258.
- ²² Véase MIRÓ, *art. cit.*, pp. 403-404.
- ²³ He llegado a ver fragmentos de angelitos enmarcados como lienzos independientes y dos fragmentos unidos arbitrariamente: uno con el Padre Eterno y otro con la firma del pintor y la fecha de 1675.
- ²⁴ MIRÓ, *art. cit.*, p. 410 y lám. IV.
- ²⁵ Así se presenta, en un breve texto con inexactitudes, en el catálogo de *Castellana. Subastas*, del 20 de diciembre de 1999, lote 120. Es síntesis mala del texto más extenso y mejor analizado del catálogo de la sala de subastas *Fernando Durán*, noviembre de 1998, lote 24, donde se señala la similitud con el lienzo de La Roda (Albacete). El óleo sobre lienzo mide 119 x 91,5 cm, según el catálogo de Fernando Durán.
- ²⁶ Véase el artículo de *Miró*, p. 410 y lám. IV.
- ²⁷ MIRÓ, *art. cit.*, p. 410.
- ²⁸ Óleo sobre lienzo. Mide 117 x 132 cm. Sin firma aparente.
- ²⁹ Filippo CARAFFA (director). *Biblioteca sanctorum*. Roma, Istituto Giovanni XXIII, nelle Pontificia Università Lateranense, 1962, vol. 2, p. 681.
- ³⁰ Louis REAU, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los Santos, A-F. Tomo 2/ vol. 3*. Barcelona, 1997, p. 167.
- ³¹ Anexo a la Casa de Campo, el Señorío de Boadilla del Monte fue adquirido por D. José González, hombre de confianza del Conde Duque de Olivares, y transmitido en herencia a su hijo D. Juan José González de Uzqueta, quien junto con su esposa fundaron el convento de MM. Carmelitas y construyeron una importante casa. A principios del siglo XVIII el señorío pasó al Marqués de Miraval, perteneciente a la familia de D.ª María de Vera y Gasca, y sus descendientes lo venderían al Infante D. Luis de Borbón.
- ³² MIRÓ, *art. cit.*, p. 410. La atribución hizo fortuna en la monografía *La obra pictórica completa de Ribera*. Introducción de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Biografía y estudios críticos de Nicola SPINOSA. Barcelona, editorial Noguer, S.A., 1979, p. 124, n.º 202.
- ³³ Óleo sobre lienzo. Mide 260 x 180 cm., frente a 258 x 178 cm. del lienzo del Museo del Prado.
- ³⁴ Óleo sobre lienzo. Mide 117 x 132 cm. Sin firma aparente.
- ³⁵ No se dan sus medidas en el artículo de Miró. Son 303 x 245 aproximadamente.
- ³⁶ Óleo sobre lienzo. Mide 240 x 148. Sin firma aparente.
- ³⁷ Óleo sobre lienzo. Mide 192 x 138 cm.

- ³⁸ Véase MIRÓ, *art. cit.*, 1973, p. 413 y lám. II y lám. XI (considerada como “copia de algún discípulo de su academia”).
- ³⁹ Mide 159 x 114 cm. Sin firma aparente.
- ⁴⁰ Véase el catálogo de la exposición *Barroco Importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, 1995, n.º 17, pp. 228-231, cuya organización y textos corrieron a cargo de Fernando Tabar Anitua.
- ⁴¹ Por ejemplo José María Azcárate en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, 1988, vol. VI, p. 171.
- ⁴² Quizá temple sobre lienzo. Mide. (Cfr. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (director) y otros, *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia. Tomo II. Cenicerio - Montalvo de Cameros*), Madrid, 1976, p. 98. Catalogado como obra de escuela madrileña de fines del siglo XVII.
- ⁴³ Fototeca del Instituto Español de Patrimonio Histórico Artístico. Archivo Moreno, n.º 17.413.
- ⁴⁴ Véase José R. BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y Obra de Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986, pp. 137-138, cat. n.º 39.
- ⁴⁵ Pedro ECHEVARRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, “Un importante legado artístico realizado en 1675 a favor de la ciudad de Nájera”, en *Cuadernos de Investigación. Historia X, 2: I Coloquio sobre Historia de la Rioja*, Logroño, 1, 2 y 3 de noviembre de 1982 (Logroño, 1984), pp. 149 -155, p. 151 y p. 153.
- ⁴⁶ Fue presentada en la XIX edición de Feriarte en 1995 por Hijos de A. Rodríguez. Se trata de un óleo sobre lienzo que mide 225 x 180 cm.
- ⁴⁷ MIRÓ, *art. cit.*, 1973, p. 414, lámina III.
- ⁴⁸ TABAR ANITUA, *Barroco importado...*, 1996, pp. 106-107, fig. 41.
- ⁴⁹ Señala las versiones de subastas Ansorena del 26 de mayo de 1993, lote n.º 120A; de Durán del 22 de diciembre de 1992, lote 731; y de Fernando Durán del 15 de diciembre de 1993, lote n.º 50.
- ⁵⁰ Véase mi artículo sobre “Manuel Fernández Acevedo (Madrid, 1744-1800). Un pintor desconocido al servicio de Carlos IV”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vols. IX-X, 1997-1998, pp. 313-338.
- ⁵¹ Véase el artículo de José Carlos AGÜERA ROS, “La pintura española foránea del siglo XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión”, en *Príncipe de Viana*, enero-abril 1993, núm. 198, pp. 29-50, p. 35.
- ⁵² Fue puesta a la venta en Subastas Castellana durante el año 1999. Mide 209 x 138 cm y es la misma que se puso de nuevo a la venta en Alcalá Subastas de Madrid, el 4 y 5 de octubre del 2000, con el lote número 60.
- ⁵³ Véase mi texto de presentación en el catálogo de *Finarte. España. Subastas*, subasta del 21 de octubre de 1999, lote 18. Óleo sobre lienzo. Mide 204 x 165 cm.

Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XII, 2000

RESUMEN

Aunque su reinado no resultase precisamente modélico, paradójicamente Carlos II fue uno de los monarcas más frecuentemente retratados de la Casa de Austria. Los retratos de su madre, Mariana de Austria, durante la regencia, y los del propio rey en su infancia y primera juventud hasta la mayoría de edad, adquirieron un marcado tono de propaganda política que, en parte, explica su multiplicación. Otros más tardíos, también numerosos, se estudian en este trabajo en relación rigurosa con acontecimientos religiosos, personales, históricos y militares que señalaron otras etapas de su gobierno personal.

I. LA REGENCIA DE MARIANA DE AUSTRIA: LA LUCHA POR EL PODER

Tras el fallecimiento de Felipe IV en 1665 se produjo una situación anómala al no contar su heredero Carlos sino cuatro años de edad. Así en el testamento del rey hubo de instituirse, por primera vez en el largo reinado de los Austrias, una regencia cuya titularidad había de ostentar la reina viuda, Mariana de Austria, a quien por su inexperiencia en el gobierno asesoraría en la toma de decisiones una Junta especial, compuesta por cinco miembros procedentes de la más alta nobleza y de los estamentos más importantes del estado. El régimen de regencia había de durar teóricamente hasta la mayoría de edad del heredero, establecida por su padre a los catorce años, es decir en 1675, pero que fue prolongada en otros dos más, hasta 1677, a causa de la inmadurez y falta de capacidad de aquél¹.

Mariana de Austria no tuvo confianza en ninguno de los consejeros nombrados por su marido y, aunque quiso evitar el desacreditado sistema del valimiento, acabó entregando el gobierno en manos, primero, de su confesor, el jesuita austriaco P. Everardo Nithard y, luego, en el del intrigante e insignificante Fernando Valenzuela. Esto desató una lucha continua contra la regente de la mayor parte de los nobles, tanto de los miembros de la Junta especial como de los integrantes de los distintos Consejos. Los descontentos estaban capitaneados por el bastardo don Juan José de Austria, quien, mediante sendos pronunciamientos, logró deshacerse primeramente de Nithard, en 1669, y más tarde de Valenzuela en 1676². Además de apoyarse en la fuerza militar, el bastardo desencadenó toda una guerra psicológica de propaganda contra la regente y sus validos a base de cartas, denuncias, manifiestos y pasquines que caló profundamente en las masas populares³.



Fig. 1. J. B. Martínez del Mazo: *Doña Mariana de Austria*, National Gallery de Londres.



Fig. 2. J. Carreño de Miranda: *Doña Mariana de Austria*, Museo del Prado.

Esta coyuntura histórica explica sin duda la nueva modalidad de retrato de estado que propulsó doña Mariana como antídoto a la propaganda desatada contra ella, retrato donde deseaba hacer expresa ostentación de autoridad como legítima gobernante en nombre de su hijo. Al principio no quiso la regente hacerse representar junto a su hijo, demasiado niño, acaso porque también deseaba respetar la tradición española según la cual el rey y la reina nunca se retrataban juntos, sino por separado, por lo mismo que la etiqueta palaciega disponía en el Alcázar madrileño aposentos igualmente separados. Tampoco toleró que su retrato en esta época fuese como el hasta entonces convencional de las reinas de España, es decir efigiadas de pie, con gran atavío de deslumbrantes vestidos y joyas, o a caballo, cabalgando a mujeriegas y a ritmo lento de paseo, pero nunca inmiscuidas en tareas de gobierno o actuando de hecho como gobernantes.

El primer retrato de Mariana de Austria, pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo y fechado en 1656 (Galería Nacional de Londres y réplica en el Museo de El Greco de Toledo) la representa ya sentada en un sillón, ataviada con tocas de viuda por el luto que mantuvo el

resto de su vida a su marido Felipe IV. Con el hábito monjil, compuesto de vestido negro hasta los pies, manto también negro cubriendo la cabeza y cofia blanca enmarcando el rostro y extendida por el pecho hasta las rodillas, se acompañan el respaldo y los brazos del sillón, también negros, y el oscuro y sombrío cortinón. Todo respira aún luto y tristeza por la muerte reciente de Felipe IV⁴. Con su mano derecha la regente sostiene un papel, expreso atributo de su condición de gobernante, papel sin cuya firma carecían de validez los decretos de la Junta especial y de los otros organismos del gobierno.

Además la reina viuda se encuentra situada en el Salón de los Espejos, el lugar más emblemático del Alcázar de Madrid, que Felipe IV había utilizado en los últimos años de su reinado como sitio en que recibía a príncipes, embajadores y personajes de la mayor calidad y del más elevado rango, tal como quedó consignado expresamente en las *Etiquetas* de 1647-1651⁵. Al fondo del lienzo y, a través de una puerta, se contempla dentro del suntuoso Salón



Fig. 3. C. Decker: *Carlos II*, grabado.

Ochavado a Carlos II, niño de unos cinco años, atendido por su aya la condesa de los Vélez, a quien acompañan dos enanillos, uno acaso la Maribárbola de *Las Meninas*, y a quien, como también en el cuadro velazqueño, ofrece una azafata una vasija de agua en una salvilla. Contra la pared está el carretón en el que consta que Carlos II era trasladado de un sitio a otro a causa de la debilidad de sus piernas.

La presencia del rey niño no es un pormenor anecdótico que confiera variedad y pintoresquismo a la composición, sino que apunta la legitimidad del poder de doña Mariana, quien lo ejerce en nombre de su hijo. Para contextualizar este lienzo de Martínez del Mazo, aduzco un pasaje del *Viaje de Cosme II por España*, pasaje que refiere la recepción ofrecida al magnate italiano precisamente en el Salón de los Espejos el año 1668: “Estaba la Reina sentada y el Rey a su derecha, apoyado en el flanco de una mesa de pórfido... Detrás del Rey estaba la condesa de los Vélez y la de Valdueza, camarera mayor, detrás de la Reina; un poco más al fondo quedaban dos dueñas y



Fig. 4. S. Herrera Barnuevo: *Carlos II niño*, Col. Gil, Barcelona.

fray Antonio del Castillo, ilustre por bondad de vida, que se halla de continuo en el apartamento del Rey”⁶.

Aunque doña Mariana utilizaba habitualmente como sitio de despacho la antecámara de la torre sureste del Alcázar —zona reservada desde siempre a las reinas consortes—, como atestigua frecuentemente el conde de Pötting, embajador del Sacro Romano Imperio en Madrid de 1664 a 1674⁷, a lo largo de su regencia quiso, en cambio, ser representada siempre no allí sino en el mencionado Salón de los Espejos a causa de su enorme carga simbólica.

Siguiendo el precedente establecido por Mazo, Juan Carreño de Miranda eligió también este escenario para retratar a la regente, desde los lienzos de los museos de Bilbao y Sarasota, fechados en 1673, hasta los del Museo del Prado y de la Academia de San Fernando, datables hacia 1674-1675, es decir poco antes de proclamarse la mayoría efectiva del rey. Pero mientras en la tela de Mazo no aparece más que la solería de cerámica vidriada, quedando el resto del espacio velado por el enorme cortinón de luto, Carreño hace ostentación de la espléndida decoración del recinto, cuajado de algunos de los mejores cuadros de la colección real y alhajado con riquísimas mesas de pórfido



Fig. 5. S. Herrera Barnuevo: *Carlos II y Mariana de Austria*.

y piedras duras, sostenidas por leones de bronce, y con los espejos venecianos enmarcados por águilas que dieron su nombre al salón. Ya de por sí leones y águilas eran atributos paradigmáticos del poderío de los Austrias, los cuales refuerzan el simbolismo del cuadro. Pero para subrayar aún más el efecto propagandístico que se pretendía en este retrato, Carreño efigió a la regente sentada junto al bufete donde hay recado de escribir y, sobre todo, el pliego de papel en el que se halla a punto de estampar su firma a fin de conferir validez jurídica a los decretos y decisiones emanados de la Junta y los Consejos.

A este propósito es preciso traer a la memoria estos párrafos de Juan de Zabaleta escritos en 1653: "Cuando el Rey está retratado o esculpido con el bastón en la mano ¿que vasallo hay que no le mire como a su amparo y defensa?... Cuando le vemos representado en audiencia pública con los memoriales sobre un bufete a su mano derecha, dando a entender que da en su casa mejor lugar que a su persona a las necesidades ajenas, le atendemos como a tesorero general de Dios, que reparte sus bienes por su mano... Cuanto se encuentra en las reales efigies está dando luz de aquella casi divina que recibe de sus origina-



Fig. 6. J. García Hidalgo: *Carlos II niño*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

les. Nada en estas imágenes se ofrece humilde, nada vulgar, todo es excelso, todo es amable. Las insignias obligan a reverencia, el semblante a carino"⁸.

En el ejemplar de la Academia de San Fernando se percibe con más claridad que en los otros un detalle que no es trivial, sino que debe ser tenido muy en cuenta. Entre los cuadros que aparecen en el fondo sobre la cabeza de doña Mariana, pese a lo abocetado de la pincelada, destacan dos que confieren una nueva lectura simbólica al retrato. Uno es el de Judit y Holofernes, del Tintoretto (hoy en el Museo del Prado), que connota la fortaleza manifestada por doña Mariana contra sus enemigos y detractores; el otro es el cuadro de Tiziano en que Felipe II ofrece a su hijo Fernando a Dios en acción de gracias por la victoria de Lepanto (también ahora en el Museo del Prado), el cual simbolizaría idéntica actitud piadosa en la regente, pero con la variante de que ella estaría dispuesta a mostrar a su hijo al pueblo como justificación de su poder vicario, recibido de éste⁹.



Fig. 7. Anónimo: *Carlos II niño a caballo*, Museo de BB.AA. de Cádiz.



Fig. 8. Anónimo: *Carlos II niño, como cazador*, Museo Municipal de Játiva.

II. LA EDUCACIÓN DE CARLOS II: EL SENTIMIENTO DE LA FAMILIA Y LA "PIETAS AUSTRIACA"

La débil complexión de Carlos II, amenazado continuamente de muerte por la más leve mutación de su salud, era rumor y comentario continuos no sólo en la corte española sino particularmente en las cortes europeas. Incluso antes de confirmarse su esterilidad a raíz de los sucesivos matrimonios con María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo, y de que gravitase, en consecuencia, el problema sucesorio, Francia y Austria ya habían pactado secretamente el reparto del gigantesco imperio español con la complicidad más o menos explícita de Inglaterra y Holanda. El grabado del holandés Conraet Decker, que abre la portada del tratado del jesuita Athanasius Kircher sobre el Arca de Noé, publicado en 1678 y dedicado a Carlos II el año en que éste había conseguido casi milagrosamente alcanzar la mayoría de edad efectiva, refleja no sin aguda ironía el carácter tambaleante de la corona colocada sobre un bufete y a la que el rey parece querer dar estabilidad asiéndola con la mano derecha¹⁰.

Frente a esta imagen maliciosa, el gobierno de la regente trataba de demostrar, a guisa de contrapropaganda icónica, una imagen de normalidad y estabilidad del adolescente monarca. Así dos retratos de Sebastián Herrera Barnuevo ofrecen el aspecto sano y aún apuesto de un Carlos que sólo contaba entre los seis y los ocho años de edad. En el primero de ellos (colección Gil de Barcelona) el rey, elegantemente vestido y destocado con el sombrero en la mano izquierda y el cetro en la derecha, aparece arropado con todos los atributos de la realeza habituales en los retratos de estado: la columna, el cortinón granate, dos putti que en lo alto muestran el cetro y la corona, el águila que sobre un pedestal tiene colgado el collar de la Orden del Toison de Oro; al fondo del retrato parece percibirse una de las ermitas del jardín del palacio del Buen Retiro, lo que lo localizaría en una de sus estancias¹¹. De todas maneras lo que llama la atención en este cuadro es la expresa explicitación de toda la simbología del poder, ausente en los retratos reales españoles de épocas anteriores, donde la sola presencia del monarca, sin la acumulación de atributos, era suficiente para afirmar su autorepresentación¹². Este hecho apuntaría a que en este



Fig. 9. Pedro de Villafranca: Carlos II niño y Mariana de Austria grabado.

tiempo de crisis se deseaba apuntalar la imagen de la realeza circundándola de unos atributos alegóricos asumidos más del ámbito italiano y flamenco (a través de P. P. Rubens principalmente) que del francés.

En el segundo cuadro de Herrera Barnuevo el jovencísimo Carlos se encuentra acompañado por su madre doña Mariana de Austria que oficia como regente, sentada, por consiguiente, junto a su bufete y señalando a su hijo las miniaturas probablemente de su hermana Margarita y el esposo de ésta, Leopoldo I de Austria, hermano de doña Mariana. Al fondo cuelga de la pared el retrato de busto de Felipe IV, consignándose de esta manera la línea de continuidad dinástica y familiar de ambas ramas de la Casa de Austria. Se repiten los atributos del poder: el león y el águila, emblemas heráldicos de ambas ramas, pero lo importante, a mi modo de ver, es que el adolescente Carlos viste una casaca y un calzón de color rojo subido, es decir probablemente el traje de la "Chamberga", la guardia personal creada por doña Mariana para defender al rey de los conatos de golpe de estado protagonizados por don Juan José de Austria. En efecto Carlos lleva "chambergo" de plumas, bastón de mando y espadín como jefe de tal



Fig. 10. Pedro de Villafranca: Carlos II y Mariana de Austria.

guardia, mientras ofrece a su madre un ramillete de flores en señal de sumisión filial¹³.

Con este último retrato concuerda en varios aspectos formales y visuales el del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, atribuido antes a Herrera Barnuevo y ahora a José García Hidalgo por su mayor sequedad de pincelada¹⁴. Se repite la simbología del poder pero, sobre todo, el sentido de comunidad familiar presente ya en el antes comentado. El pintor ha llenado el espacio de un salón inventado con los retratos y miniaturas del mayor número posible de antepasados o contemporáneos de la gran Casa de Austria: desde el emperador Carlos V –busto en bronce de Leone Leoni–, pasando por los padres de Carlos II, Felipe IV y Mariana, su hermana Margarita y su cuñado y tío Leopoldo I, hasta las miniaturas de su hermanastra María Teresa y su esposo Luis XIV. Sobre la misma mesa en que reposan estas miniaturas hay un infolio abierto que muestra las efigies de Felipe el Hermoso, Felipe II y Felipe III. En suma el cuadro parece una genealogía de la Casa de Austria encaminada a demostrar no sólo la autoridad de Carlos II basada en la continuidad dinástica, sino además la "Pietas Filialis" o sentimiento familiar de toda la comuni-



Fig. 11. Romeyn de Hooghe: *Carlos II cede su carroza al Santísimo Sacramento*, grabado.

dad de los Austrias. Téngase en cuenta que cuando García Hidalgo compuso este retrato, la regente se apoyaba más que nunca en su hermano el emperador Leopoldo I para frenar el ímpetu expansivo de Luis XIV a costa de los dominios españoles en Flandes (Guerra de la Devolución y Triple Alianza).

Todos los retratos anteriores de Carlos debieron ser encargados personalmente por su madre con el fin de mostrar una imagen favorable de la normalidad física y psíquica de su hijo. A este mismo deseo obedece el retrato ecuestre del rey niño, del que existen ejemplares en los Museos de Cádiz, Ermitage de San Petersburgo y colección Arenzana, lo que demuestra, de paso, el interés de doña Mariana por propagar la imagen de un Carlos II absolutamente sano. Atribuidos a Carreño, hoy se consideran copias de un original perdido, acaso el que según Ceán Bermúdez se encontraba en el Palacio Real de Madrid¹⁵. Sin embargo por su estilo y cronología más apuntan a Sebastián de Herrera Barnuevo, quien fue pintor de cámara desde 1667 a 1671. En cualquier caso hay en estos

retratos ecuestres un evidente deseo de emulación con el del hermanastro de Carlos II, el príncipe Baltasar Carlos pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. Sólo que el infortunado Carlos II apenas si podía, en las fechas en que se pintaron estos retratos, sostenerse sobre las piernas, cuanto menos montar briosamente a caballo. El aspecto de propaganda política basada en una falsa y aduladora imagen queda, pues, absolutamente patente.

El mismo sentido de emulación respecto a Baltasar Carlos emerge en otro retrato anónimo (Museo del Prado, depositado en el Museo Municipal de Játiva) de Carlos II, niño de cuatro o cinco años, vestido de cazador y enlutado todavía a causa de la cercana muerte de su padre en 1665. La postura con la escopeta sostenida verticalmente con la mano izquierda y el perrillo perdiguero a sus pies evocan el retrato de cazador de su hermanastro pintado por Velázquez para la Torre de la Parada; sin embargo el retrato no se sitúa en este caso al aire libre sino en un salón del palacio de Aranjuez, ya que a través de la



Fig. 12. P. Ruiz González: *Carlos II recibe la bendición del Santísimo*, Museo de Ponce, Puerto Rico.

ventana se percibe la Fuente de los Tritones en el jardín de la Isla¹⁶.

Por otra parte se deseaba obsesivamente en toda clase de retratos de Carlos II presentarlo como la imagen acabada de un príncipe cristiano, de un príncipe virtuoso según el código religioso y ético de la Casa de Austria. La "Pietas Austriaca" había quedado codificada efectivamente en variedad de escritos debidos principalmente a la pluma de los jesuitas Roberto Bellarmino, Pedro de Ribadeneira, Juan Eusebio Nieremberg, donde el binomio rey-reino se ensamblaba a través y por medio de la virtud del soberano que, gracias a su devoción ejemplar, su sumisión a los mandatos divinos y de la iglesia, su implicación en la defensa de la fe católica, la anteposición de estos deberes a la razón de estado y la obediencia a los confesores en punto de conciencia, obtenía grandes favores del poder divino para sus súbditos¹⁷. Un grabado relacionable con el arte de Pedro de Villafranca, que tiene como telón de fondo la fachada del Alcázar de Madrid, representa a doña Mariana sentada empuñando una cartela con la inscripción: "Temor de Dios, Reverencia a los Padres y Amor a los vasallos", cartela que su hijo muestra al

espectador cual lección asimilada de la enseñanza de su madre. Un águila coronada remonta el vuelo hacia el sol, llevando en sus garras a su retoño o renuevo. El sol es Jehová-Dios, el águila el símbolo de Felipe IV, recientemente fallecido, y el retoño su último hijo y sucesor Carlos II. El águila real lleva en su pico una filacteria con la inscripción "Uni soli", al único Sol.

Entre los rasgos predominantes de la "Pietas Austriaca" destacaban dos, ampliamente compartidos por las dos ramas de los Habsburgos: la devoción a la Eucaristía y la veneración de la Virgen María en el misterio de su Inmaculada Concepción. En otro grabado de Pedro de Villafranca, que significativamente ilustraba el libro *Reinados de menor edad y de grandes Reyes*, publicado por el preceptor de Carlos II, don Francisco Ramos del Manzano, se sientan afrontados doña Mariana y su hijo. Ella sostiene la corona con su mano derecha mostrándola a Carlos para indicarle que, en el contexto del providencialismo típico de la ideología política de los Austrias, ha de poner su esperanza, para sostener el gobierno de la monarquía, más que en las leyes, la economía o las armas en la veneración del Santísimo Sacramento y en el patrocinio de la Virgen Inmaculada. Por eso el símbolo de la Eucaristía y la imagen de la Purísima cuelgan en dos marcos de la pared del fondo¹⁸.

La devoción eucarística fue signo inequívoco de la piedad de la Casa de Austria desde su fundación en la Edad Media, devoción que se había transmitido como mayorazgo ideológico a todos sus miembros. El conde Rodolfo, fundador de la dinastía, obtuvo la bendición divina y la promesa, cual otro rey David, del acrecentamiento de su casa y estirpe gracias a haber prestado en 1340 su caballo para vadear un río a un sacerdote que llevaba el santo Viático a un enfermo, tal como lo vemos representado en una tela pintada por P. P. Rubens, hoy en el Museo del Prado¹⁹. Este rasgo se convirtió en un tópico transmitido de generación en generación y ampliamente comentado por la historiografía tanto alemana como española, por ejemplo por Baltasar Porreño, el mencionado Pedro de Ribadeneira y Pellicer de Osau Tovar. De esta concienciación en la memoria colectiva se hizo ya eco la regente doña Mariana de Austria quien, en cierta ocasión, había prestado su silla de manos a un sacerdote que también llevaba el Viático.

Un día volviendo Carlos II de cazar cerca de La Florida, a las afueras de Madrid, se cruzó con un sacerdote que llevaba el santo Viático. Con prontitud desmontó del coche y ofreció su carroza al cura, a quien acompañó a pie y descubierto hasta la casa del moribundo, un hortelano por más señas, asistiendo en su pobre cabaña a toda la ceremonia de la extremaunción y comunión. Este episodio quedó recogido en una espléndida calcografía del grabador holandés Romeyn de Hooghe y en una relación impresa en Sevilla al año siguiente²⁰.

No en vano la tradición de la piedad habsbúrgica fue resaltada por Agustín Moreto en un Auto Sacramental ti-



Fig. 13. C. Coello: *La Sagrada Forma venerada por Carlos II, sacristía del monasterio de El Escorial, detalle.*

tulado *La Gran Casa de Austria*, donde el demonio, sintiéndose derrotado por aquella piedad, exclama:

“Que la Casa de Austria sea
devota del Sacramento
del Altar, me da tormento”

y añade:

“Dándome pena inmortal,
va enseñando cada día
que es concebida María
sin pecado original”²¹.

Solían los monarcas españoles de la Casa de Austria asistir personalmente a la solemne procesión del día del Corpus Christi en Madrid, no omitiendo nunca esta piadosa costumbre Carlos II aun en momentos en que, por su flaca salud, apenas podía sostenerse en pie. Testimonio gráfico de ello fue el enorme lienzo, pintado en 1683 por Pedro Ruiz González, que perteneció a la desaparecida parroquia madrileña de San Luis Obispo y hoy se halla en el Museo de Ponce (Puerto Rico)²². Acabada la procesión, de lo que es indicio evidente el palio que aparece por

la izquierda, el sacerdote imparte la solemne bendición con la custodia del Santísimo dentro de la iglesia, bendición que recibe dedotamente Carlos II arrodillado a la derecha. Esta tela suele considerarse, no sin razón, el precedente inmediato del cuadro de *La Sagrada Forma* en la sacristía del monasterio de El Escorial, pintado por Claudio Coello entre 1685 y 1690.

Es cierto que este cuadro estuvo motivado por el desagravio ordenado por el papa Inocencio XI a causa de la profanación de la basílica escurialense por parte de algunos nobles que, capitaneados por don Antonio de Toledo, hijo del duque de Alba, apresaron al valido don Fernando de Valenzuela en 1676. Pero el desempeño de la sanción canónica de la excomunión quedó totalmente satisfecho, a juicio del Nuncio, monseñor Millini, mediante el regalo al monasterio de un impresionante reloj de asiento, adaptado a custodia eucarística para contener la Sagrada Forma incorrupta que se veneraba en El Escorial desde Felipe II. Esta fue trasladada desde la basílica al nuevo altar de la sacristía y a la nueva custodia en 1684, mediante una solemne procesión presidida por el monarca al frente de sus cortesanos, procesión que finalizó con la solemne bendición del Santísimo impartida por el P. fray Francisco de los



Fig. 14. P. Rizzi: *Carlos II preside el Auto de Fe de 1680*, detalle.

Santos²³. Ahora bien Carlos II ordenó efigiar este acontecimiento histórico a Claudio Coello en el cuadro de todos conocido y a construir, para albergarlo, un soberbio retablo de mármoles, jaspes y bronce al fondo de la sacristía a impulsos indudablemente de la "Pietas Eucharistica", heredada de sus antepasados de la Casa de Austria, piedad eucarística de la que el impresionante lienzo de Coello se convierte en el más genuino paradigma.

Tampoco se ha de olvidar que en 1683, un año antes del comienzo del cuadro, Viena había sido liberada del asedio turco gracias a la decisiva batalla de Kahlenberg. Pues bien sabemos que Carlos II dedicó el lienzo de El Escorial para dar gracias a Dios por aquella victoria, dando muestras una vez más del providencialismo, que era otro de los pilares de la ideología política de los Austrias. La relación entre el cuadro de *La Sagrada Forma* y la liberación de Viena viene probada por otra circunstancia. En 1684 Carlos II encomendó a Franciso Rizzi que pintase tanto el primer cuadro cuanto el del decisivo acontecimiento histórico de la liberación de Viena del asedio turco. El pintor comenzó el lienzo de *La Sagrada Forma*,



Fig. 15. J. Carreño de Miranda: *Carlos II, Museo de Berlín*.

que hubo de terminar Coello por muerte del primero al año siguiente. En cambio Rizzi casi llegó a concluir el de *La liberación de Viena*, el cual figuraba descrito en el inventario del Alcázar de Madrid de 1686 como un enorme lienzo de 4,37 metros de largo por 2,50 de alto. Estas medidas coinciden prácticamente con las del cuadro del *Auto de Fe* de 1680, encargado también al pintor madrileño, lo que hace suponer que lo sería para hacer "pendant" con el del socorro de Viena²⁴.

Dicho Auto de Fe tuvo lugar en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de junio de 1680 y fue presidido desde el balcón de la casa de la Panadería por Carlos II, acompañado por su reciente esposa, María Luisa de Orleans, y por la reina madre doña Mariana de Austria. La orden de que tal evento fuese recordado en una pintura obedeció sin duda a que el monarca quiso verse representado como "Defensor Fidei", otro de los empeños característicos de la "Pietas Austriaca", pues su padre Felipe IV le había urgido intensamente a desempeñar ese papel en su testamento de 1665. Efectivamente consta por el cronista del acto, José del Olmo, que Carlos II "había dado a entender cuánto le



Fig. 16. *Carlos II maestro de la Orden del Toisón de Oro*, Col. Harrach, Viena.

movía la inclinación a patrocinar, autorizar y defender el ejercicio y ministerios del Tribunal Sagrado de la Inquisición, y habiendo dado próximamente algunas instrucciones de que gustaría hallarse presente en la celebración del Auto General, entendió el Consejo que sería obsequio de su Majestad el que se ofreciese ocasión de repetir el admirable ejemplo de su augustísimo padre y señor don Felipe IV el Grande..., que el año pasado de 1632 honró con su presencia el Auto General de Fe que se celebró en esta corte". Carlos II no sólo presidió la nueva actuación del Santo Oficio sino que resistió las más de doce horas que duró, desde las ocho de la mañana hasta las nueve y media de la noche, sin permitirse más que un breve descanso de un cuarto de hora para tomar un poco de alimento²⁵.

III. LA MAYORÍA DE EDAD: BODAS REALES

Hasta que el joven rey alcanzó la mayoría de edad establecida por su padre en 1675 fue retratado varias veces por Juan Carreño de Miranda, nombrado pintor de cámara por la regente doña Mariana en 1671. Carlos es coloca-



Fig. 17. *J. Carreño de Miranda: Carlos II, Casa de El Greco, Toledo.*

do en el mismo escenario que su madre en el retrato realizado por el mismo pintor, es decir en el fastuoso Salón de los Espejos del Alcázar. El primero de la serie, hoy en el Museo de Asturias, fechado en 1671, fue compuesto seguramente como "pendant" del de doña Mariana en el Museo del Prado, subrayando así la complementariedad en el gobierno de madre e hijo y recuperando la tradición española de efigiar al rey y la reina por separado²⁶.

Carreño siguió la fórmula tradicional en este tipo de representaciones, es decir efigiando al monarca, casi un niño todavía, en pie, vestido de seda negra, apoyando la mano izquierda y el sombrero sobre un bufete y sosteniendo con la derecha el decreto firmado, acreditativo de su poder legislativo absoluto. Pero al mismo tiempo ahondó en una serie de significados alegóricos y simbólicos, ausentes anteriormente, aglutinados en torno al solemne



Fig. 18. J. Carreño de Miranda: *Retrato de busto de Carlos II*, Museo del Prado.

espacio del Salón de los Espejos. Los leones en que descansan los bufetes y las águilas que enmarcan los espejos son, como ya se dijo anteriormente, los distintivos heráldicos respectivos de la monarquía hispánica y del Imperio. Los espejos reflejan de manera virtuosista la cabeza del retratado pero también, sobre todo, una serie de lienzos que decoraban el recinto, algunos de los cuales, hechos más visibles, aumentan el potencial alegórico del retrato. Así en el espejo de la derecha son perceptibles —especialmente en el ejemplar del Museo de Berlín, fechado en 1673— el cuadro de Felipe IV a caballo, pintado por P. P. Rubens en 1628, y el del suplicio del gigante Ticio realizado por Tiziano. El primero apunta a la legitimidad dinástica del retratado y el segundo sirve de amenazante recuerdo a cuantos atenten contra su suprema autoridad. Los rayos de Júpiter, que aparecen en la zona superior del marco de los espejos, completan el programa, en cuanto que aquéllos eran el instrumento de castigo para los que osaban desafiar el poder del padre de los dioses²⁷.

Al filo de alcanzar la mayoría de edad del rey se pintó su retrato acaso más significativo y uno de los más espectaculares de toda la retratística regia española: aquél, que



Fig. 19. J. Carreño de Miranda: *Retrato de busto de Carlos II*, Museo del Prado.

también realizó Carreño en 1677, en que Carlos II está representado como gran maestre de la Orden del Toison de Oro, cuya titularidad ostentaba la rama primogénita de la Casa de Austria, es decir la española²⁸. Luis Díez del Corral especuló sobre el por qué se efigió al monarca con el hábito de la mencionada Orden y no rodeado de los atributos tradicionales de la consagración regia, a saber el cetro, la corona, el globo del mundo, la mano de la justicia, la espada, el manto de armiño, etc. La respuesta a este interrogante sería doble: por un lado el ceremonial castellano de investidura no incluía el rito consecratorio habitual, en cambio, en Francia e Inglaterra, durante el cual se imponían al soberano tales atributos; por otro lado el monarca español a diferencia de lo que sucedía en otros reinos europeos, no era el titular de una sola corona sino señor de los múltiples reinos, señoríos y posesiones que englobaba la llamada monarquía católica²⁹.

De todas maneras se ha pasado por alto un hecho mucho más sencillo que acaso daría una más adecuada respuesta al problema planteado. Aparte de que existiesen retratos precedentes de Felipe II y Felipe III representados de la misma guisa, el lienzo de Carlos II como gran



Fig. 20. L. Giordano: *Carlos II a caballo, boceto*, Museo del Prado.

maestre de la Orden del Toison de Oro fue encargado, junto con otro retrato suyo, por doña Mariana de Austria para regalarlos al conde Fernando Buenaventura de Harrach, que se despedía como embajador en Madrid de la corte de Viena en 1677. Pues bien el conde había sido investido caballero de la Orden en 1668, a petición del anterior embajador imperial conde de Pötting, quien en su minucioso diario se gloriaba de haber conseguido este importante galardón para otros siete vasallos del emperador Leopoldo I³⁰. El cuadro cobra, de esta manera, un nuevo significado que, es cierto, no añade nada a su impresionante categoría estética, pero que ayuda a situarlo histórica y culturalmente. El conde Harrach, como su predecesor Pötting, gozaron de una familiaridad con doña Mariana y con su hijo que no alcanzaron los embajadores de otras cortes europeas. Era lógico, por consiguiente, que Harrach quisiese poseer un retrato de Carlos II no como rey de España, sino como gran maestre de la Orden del Toison de Oro a la que él mismo pertenecía, reconociéndose en ella súbdito de tan gran señor.

A los 18 años Carlos, ya núbil, desposó a María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV, en un gesto político de acercamiento a Francia orquestado por el entonces valido y primer ministro don Juan José de Austria. Según los ru-



Fig. 21. L. Giordano: *Retrato de Carlos II*, Museo del Prado.

mores que circulaban en la corte francesa, el retrato en miniatura que allá envió el novio lo representaba feo y repugnante, pero, según relata la chismosa condesa d'Aulnoy lo mismo sucedió con la miniatura de María Luisa enviada a la corte de Madrid, pues la retrataba pequeña y poco agraciada³¹. Cuando los esposos se encontraron finalmente no en retrato sino en realidad, ni María Luisa encontró a Carlos tan desagradable ni éste a ella insignificante, sino de esbelto talle y lindas facciones.

Los retratos de ambos cónyuges de cuerpo entero que realizó Carreño resultan de una oficialidad un tanto amañada y artificiosa. Carlos (Monasterio de Guadalupe y Museo de El Greco en Toledo) viste vistosa armadura, que enmascara su enclenque complexión física, lleva corbata a la francesa pero no peluca, sino la lacia y abundante cabellera que ni siquiera su hermanastro, don Juan José de Austria, fue capaz de domeñar, aunque se lo propuso. El monarca está situado nuevamente dentro del Salón de los Espejos, oculto éste en buena medida por un desmesurado cortinón, de pie y dando la espalda al balcón central de la fachada meridional del Alcázar. Este balcón aparece abierto hacia la plaza de la Armería, pero dejando ver una



Fig. 22. L. Giordano: Carlos II y Mariana de Austria, bóveda de la escalera del monasterio de El Escorial, detalle.

batalla naval³². No es fácil explicar tal incongruencia del pintor y la única explicación que se me ocurre es que quisiera aludir al socorro prestado por las flotas española y holandesa, entonces unidas, a la sublevada ciudad de Messina, que bloqueaba la escuadra francesa, sobre todo si se tiene en cuenta que la ciudad fue recuperada tras la firma de la Paz de Nimega con Francia en 1679. De todas maneras el retrato está fechado en 1683 y las relaciones entonces con Luis XIV habían mejorado sensiblemente.

Hay otros retratos más humanos, verídicos e íntimos que el anterior, pintados por Carreño entre 1680 y 1685, es decir durante el primer matrimonio de Carlos, una de las etapas más felices y risueñas de su vida. En ellos el artista se retrotrae a la tradición velazqueña de los últimos retratos de Felipe IV, es decir de tamaño de busto, vistiendo Carlos II un sobrio traje de seda o terciopelo negros con bordados, golilla a la española almidonada y el collar del Toison de Oro al cuello³³. La tez es pálida, la nariz alargada hasta tocar casi la boca, el labio inferior caído y la mandíbula desencajada, lo que, según los médicos, ocasionaba la masticación incompleta de los alimentos y con



Fig. 23. Peter van den Berge: Muerte de Carlos II, grabado.

ella las dispepsias estomacales continuas del retratado. La mirada es de una resignada melancolía, matizada por un halo de innata bondad e inocencia, sobre todo en el retrato del Museo del Prado, para el que se conserva un precioso dibujo preparatorio. Las copias y réplicas de estos retratos familiares hacen suponer que se destinaban al uso privado y como regalo a parientes del círculo más íntimo. El regreso de doña Mariana desde el destierro de Toledo, a donde la había conducido su implacable enemigo don Juan José de Austria, a la corte, después del fallecimiento de éste, parece dar a entender que fue ella quien encargó todos estos retratos a Carreño, pintor favorito a quien colmó de favores.

En los diez últimos años de la vida del monarca no poseemos retratos significativos. Muerto Carreño en 1685, las preferencias personales de Carlos se decantaron no tanto por Claudio Coello, a pesar de haberle nombrado pintor de cámara al año siguiente, cuanto por Lucca Giordano a quien hizo llamar de Nápoles para concluir el afrescamiento de las bóvedas de la basílica de El Escorial. A poco de llegar a Madrid realizó en 1694 los retratos

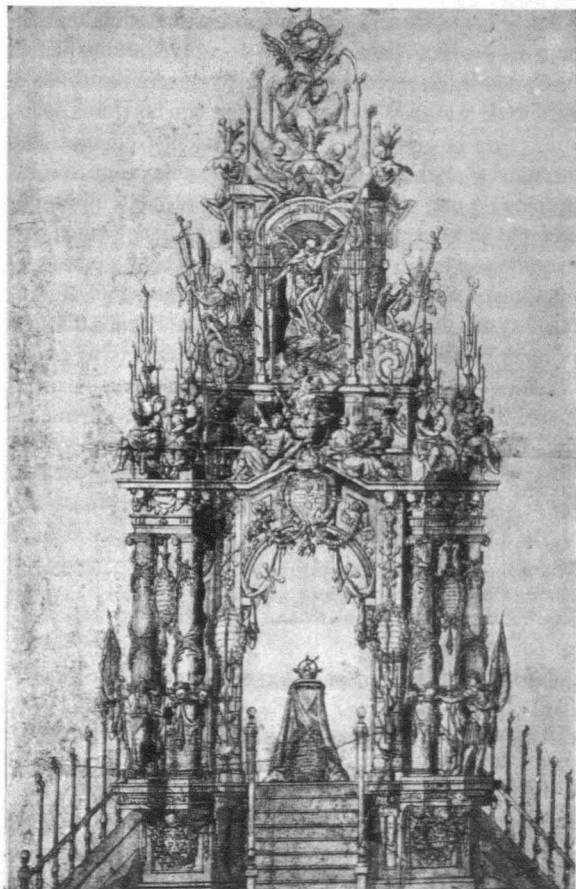


Fig. 24. T. Ardemans: *Túmulo funerario de Carlos II*, dibujo.

ecuestres del rey y de su nueva esposa doña Mariana de Neoburgo con motivo de la entrada solemne de esta última en Madrid, de los cuales sólo se han conservado los bocetos, actualmente en el Museo del Prado³⁴. El de Carlos que, como ya hemos dicho, no logró sostenerse sobre un caballo hasta muy entrada su adolescencia, resulta paradójicamente la imagen más espectacular y heroica de su persona. Digo paradójicamente porque no sólo no fue un buen jinete, sino era además enormemente medroso ante la guerra. Así lo confirma el pueril alborozo con que comunicó a su madre la decisión de no ir al escenario de la guerra en 1692, cuando los franceses se habían apoderado de parte de Cataluña: "No vamos a Aragón, no vamos a Aragón", poco menos que chilló³⁵.

Debió halagarle particularmente verse retratado montando airoosamente un brioso corcel, volviendo la vista atrás para dirigir, con su bastón de mando, a un imaginario ejército del que tan sólo se ve a un paje que lleva el casco empenachado del rey. De todos modos lo que pretendió Giordano fue representar a Carlos como defensor de la Fe, de la que se percibe la alegoría en el cielo, piso-

teando el rey con las patas de su caballo a herejes y descreídos. Pero en 1694 el enemigo no era precisamente un hereje, sino Luis XIV, el rey cristianísimo, cuyas tropas, como dije, habían ocupado Gerona y amenazaban a Barcelona. Al contrario, mediante la Liga de Augsburgo, Carlos se había aliado con ingleses y holandeses, anglicanos y calvinistas contra los que habían combatido sus antepasados. En este caso los intereses religiosos habían cedido el paso a la razón de estado.

Pienso que el retrato de Carlos II de medio cuerpo encerrado en un óvalo, del Museo del Prado, atribuido hasta ahora a Coello, es el boceto preparatorio de Giordano para la cabeza del retrato ecuestre. La armadura, el corbátín con lazo rojo, los rasgos faciales alargados son los mismos, siendo la única diferencia el cabello, más abullonado y rizado en el retrato ecuestre, más liso y lacio en el retrato ovalado.

Por los mismos años Lucca Giordano materializó otra visión apoteósica de Carlos II en la bóveda de la gran escalera del monasterio de El Escorial. El rey, parapetado tras una balaustrada en trampantojo, experimenta una suerte de visión de la gloria celeste en que campean, entre nubes y santos, su bisabuelo Felipe II y otros de sus ascendientes. Pero uno se pregunta si el gesto con que Carlos es representado, explicando con su mano derecha la visión a las dos Marianas, su madre y su segunda esposa, no se refiere tanto a una visión imaginaria cuanto a su actitud de conocedor y protector de la pintura. En efecto parece como si el monarca estuviese comentando no la visión, sino la pintura al fresco de la visión realizada por Giordano, en calidad de experto y protector del artista³⁶.

IV. LA MUERTE Y LAS EXEQUIAS DEL REY

Los dos últimos años de la vida de Carlos II fueron fatales para su salud física y mental, no sólo por las continuas recaídas sino también por la presión psicológica de verse exorcizado en cuanto presa de algún hechizo o posesión diabólica³⁷. Finalmente falleció a las 2,45 de la tarde del tres de noviembre de 1700, cuando le faltaban dos meses para cumplir treinta y nueve años. Los panegiristas del monarca difunto, que fueron muchos por lo menos en lo tocante a su sincera piedad religiosa y a la escrupulosidad de su conciencia, no dejaron de subrayar que había fallecido a la misma hora que Jesucristo en la cruz, es decir hacia las tres de la tarde. Así como Sebastián Muñoz pintó en 1689 un excelente lienzo de la exposición pública del cadáver de su primera mujer en una sala del palacio del Buen Retiro³⁸, no poseemos un testimonio gráfico semejante de Carlos II. Únicamente existe un curioso grabado, debido al burilista holandés Pieter van den Berge, que representa al monarca en el lecho de muerte y en el instante de expirar, rodeado de doña Mariana de Neoburgo y otros miembros de la corte. La representación es

completamente arbitraria y cargada de pormenores pintorescos y aun grotescos que desdican de tan grave momento. Sin embargo debió circular ampliamente por las cortes europeas que ya se aprestaban a dirimir por las armas la sucesión del fallecido, pues lleva leyendas escritas en castellano, francés, italiano y holandés³⁹.

Mucho más interesante resulta el aparatoso catafalco que para las exequias reales, celebradas en Santo Domingo el Real el 16 y 17 de noviembre por la Villa de Madrid, diseñó Teodoro Ardemans. El dibujo preparatorio, dispuesto para ser grabado, perteneció a la colección Boix y estuvo en la Biblioteca Nacional hasta que desapareció. Yo mismo lo creí proyecto alternativo de José Benito de Churriguera para el túmulo de María Luisa de Orleans en 1689⁴⁰. Sin embargo, como demostró clarívidamente

Adelaida Ayo Manero, no podía tratarse de ninguna manera del proyecto para el túmulo de esta reina sino para el de Carlos II. En efecto no ostenta de manera destacada el escudo de armas de la reina francesa, con las flores de lis, sino el de la monarquía española exclusivamente. Los atributos y símbolos que saturan el catafalco no son los propios de una personaje femenino sino masculino: por ejemplo en la parte baja las figuras que flanquean el baldaquino son las personificaciones de las cuatro partes del mundo por las que se extendía el imperio español, figuras que convenían más propiamente al rey de España que a su primera mujer. Finalmente el argumento decisivo es que el reloj que corona el efímero monumento marca exactamente las 2,45 de la tarde, hora en que efectivamente falleció el infortunado Carlos II⁴¹.

NOTAS

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Testamento de Carlos II*, edición facsimilar, Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. XLVIII y ss.
- MAURA Y GAMAZO, Gabriel, duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, 3 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1942, reedición Aguilar, Madrid, 1990; KAMEN, Henry, *Spain and the later Seventeenth Century, 1665-1700*, traducción española con el título *La España de Carlos II*, Crítica, Barcelona, 1981; RIOS, Manuel, *Mariana de Austria, 1635-1696*, Aldebarán, Madrid, 1997; CASTILLA SOTO, Josefina, *Don Juan José de Austria (bastardo de Felipe IV): su labor, política y militar*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992.
- EGIDO, Teófanés, *Sátiras políticas de la España moderna*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 180-203.
- MACLAREN, Neil, BRAHAN, Allan, *National Gallery Catalogues, The Spanish School*, reimposición, Londres, 1988, pp. 51-54.
- MORENO VILLA, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Tipografía Jaime Ratés, Madrid, 1913, capítulo XI, pp. 89-90; LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La Imagen del Rey, Monarquía, realeza y poder ritual*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 140 y ss.
- SÁNCHEZ RIVERO, Angel, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*. Madrid y su Provincia, Imprenta Municipal, Madrid, 1927, pp. 31-32.
- NIETO NUÑO, Miguel, *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1993. Por ejemplo, escribe el conde el 28 de enero de 1669 a raíz del destierro del confesor de la reina regente, P. Nithard: "A los 28 jueves hablé con la Reyna en la torre muy despacio y consideradamente sobre el presente estado de estas materias, consolándola juntamente a que no se perdiese de ánimo. Hallé a su Majestad con un corazón y resolución muy propio de Reyna", tomo II, pp. 21-22.
- ZABALETA, Juan de, *Errores celebrados*, edición, introducción y notas de David Hershberg, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p. 54.
- ORSO, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, New Jersey, 1978, pp. 180-81.
- AGUERRI, Ascensión y SALAS, Eduardo, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, II: Estampas extranjeras*, vol. I, Madrid, 1989, n.º 60, p. 102.
- ANGULO INÍGUEZ, Diego, "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 71-72.
- BROWN, Jonathan, "Enemies of Flattery: Velázquez's Portraits of Philipp IV", en *Images and their Meaning*, Cambridge University Press, Massachusetts, 1966, pp. 137-154.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 105; *Tesoros de colecciones privadas. Maestros antiguos*, Fernando Durán Subastas, mayo, Madrid, 1987, n.º 41, pp. 36-37.
- YOUNG, Eric, "Portraits of Charles II of Spain in British Collections", *The Burlington Magazine*, n.º 977, agosto 1984, pp. 488-93.
- PEMÁN, César, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Pinturas*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964, pp. 26-28; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Carreño y Velázquez", *Varia Velazqueña*, I, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960, pp. 493-94.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús (coordinador), *Pintores del reinado de Carlos II*, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros de Navarra y Museo del Prado, Pamplona, 1996, n.º 1, pp. 30-31.
- CORETH, Anna, *Pietas Austriaca, Oesterreichische Frömmigkeit im Barock*, 2.ª ed., R. Oldenburg Verlag, Munich, 1982; ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIO, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la Piedad de la Casa de Austria", en *Política, Religión e Inquisición. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996, pp. 29-58.
- SANTIAGO, Elena y BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Julio Ollero editor, Madrid, 1993, n.º 345, pp. 329-30.

- ¹⁹ DÍAZ PADRÓN, Matías, Museo del Prado. *Catálogo de Pinturas, I: Escuela flamenca, siglo XVII*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1975, n.º 1645, pp. 323-24.
- ²⁰ *Acción católica y rendido zelo con que acompañó nuestro gran Monarca Don Carlos II (que Dios guarde) al Supremo Rey del Cielo y Tierra en ocasión de ir a dar el Santo Viático a un enfermo...*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/3550, que reúne numerosos papeles e impresos, entre ellos el mencionado; *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Op. cit., n.º 351, pp. 334-35. El grabado de Hooghe apareció, acompañado de un poema latino debido al jesuita Manuel Van Outers relatando el suceso, en el libro del bolandista P. Daniel Papebrochius titulado *Conatus Chrono-Historicus*, Amberes, 1658.
- ²¹ MORETO, Agustín, *Obras escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, 58, Madrid, 1952, pp. 551-52.
- ²² SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Pedro Ruiz González, pintor de la escuela de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1943, pp. 399-403; PEMÁN, César, "Un cuadro desconocido de Pedro Ruiz González", *Archivo Español de Arte*, 1944, p. 179.
- ²³ SANTOS, Fray Francisco de los, *Historia de la Santa Forma que se venera en la Sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su Traslación... Año 1690*, edición, prólogo y notas del P. Benito Mediavilla, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, tomo VI, Imprenta Sáenz, Madrid, 1962, pp. 99-137; SULLIVAN, Edward J., *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello*, with a *Catalogue Raisonné of his Work*, University of Missouri Press, Columbia, 1968, pp. 62-79.
- ²⁴ ANGULO INÍGUEZ, Diego, "Francisco Rizi. Cuadros de tema profano", *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, pp. 378-79.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 358.
- ²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Ayuntamiento de Avilés, Madrid, 1985, pp. 79 y 159.
- ²⁷ ORSO, Steven N., Op. cit., pp. 180-81.
- ²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Juan Carreño de Miranda...*, pp. 74 y 176; ID., *Carreño, Rizi, Herrera...*, n.º 47, p. 226.
- ²⁹ Díez DEL CORRAL, Luis, "Meditación ante un cuadro de Carreño", en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Casa Municipal de Cultura, Avilés, 1985, pp. 153-74. Véase además sobre el tema de la ausencia de consagración e imposición de insignias en la proclamación de los monarcas españoles NIETO SORIA, José Manuel, *Ceremonias de la Realeza. Propaganda y legitimación de la Castilla Trastámara*, Nerea, Madrid, 1993, pp. 27 ss.
- ³⁰ NIETO NUÑO, Miguel, *Diario del Conde de Pötting*, Op. cit., II, p. 46; *La Toison d'Or. Cinq Siècles d'Art et Histoire*, Catálogo de la Exposición, Brujas, 1962, p. 76.
- ³¹ D'AULNOY, Marie Catherine, *Relación del Viaje de España*, edición y prólogo de Lorenzo Díaz, Akal, Madrid, 1986, carta XIII, p. 378.
- ³² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera...*, n.º 54, pp. 232-33; ID., *Juan Carreño de Miranda*, p. 74. Hay una réplica en el Monasterio de Guadalupe.
- ³³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera...*, n.º 61, p. 238; ID., *Juan Carreño de Miranda*, p. 75 y 186-87. El retrato de medio busto de la reina María Luisa de Orleans (Banco Herrero, Oviedo) subraya aún más la melancolía del monarca.
- ³⁴ Catálogo, números 197 y 198. Cfr. URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Pintores del reinado de Carlos II*, n.º 29, p. 86.
- ³⁵ MAURA Y GAMAZO, Gabriel, duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, reimpresión 1990, p. 415. Esta resistencia de Carlos II contrasta con la alegría y felicidad que embargaron su viaje triunfal a Aragón en 1680 para jurar los fueros de aquel reino; cfr. FABRO BREMUNDANS, Francisco, *Viaje del Rey Nuestro Señor Don Carlos II al Reyno de Aragón, año de 1680*, edición facsimilar, Club de Bibliófilos Aragoneses, Zaragoza, 1985.
- ³⁶ FERRARI, O. y SCAVIZZI, L., *Lucca Giordano*, vol. II, Electa Napoli, Nápoles, 1992, pp. 123-55; MENA MARQUÉS, Manuela, "El napolitano Luc-ca Girodano en El Escorial", en *Los Frescos Italianos de El Escorial*, Electa España, Madrid, 1994, pp. 215 y ss.
- ³⁷ TUERO BERTRAND, Francisco, *Carlos II y el proceso de los hechizos*, Fundación Alvar González, Gijón, 1998.
- ³⁸ Se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York; cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, LVIII, 1985, pp. 322-36.
- ³⁹ *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, II, tomo I, n.º 21, p. 25.
- ⁴⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1971, p. 19.
- ⁴¹ AYO MANERO, Adelaida, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, 1992, tomo I, pp. 770 y ss.; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, "El Catafalco para las exequias reales de Carlos II", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XI, 1999, pp. 251-62.

La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

Esta reedificación da motivo a discurrir qual sea el genero de Architectura que debe preferirse si el Gotico, que éntre los eruditos se apellida Moderno, de que es la primera forma de este Templo: ú el Griego Romano, que con propiedad llaman Antiguo.

(Ventura Rodríguez al arzobispo Lorenzana, Madrid, 4-III-1773)

RESUMEN

El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana continuó las obras de reforma en la catedral de Toledo iniciadas por su antecesor. Conocedor de los problemas que aquejaban a su fábrica, planteó una ambiciosa campaña de restauración que llegó a todos los rincones del templo. El debate suscitado en torno al proyecto de su fachada principal diseñado por Ventura Rodríguez provocó la adopción de un criterio que no tardó en plasmarse en una serie de normas que regirían las futuras intervenciones. El nuevo despiece de cantería, aplicado entre los años 1774 y 1775 sobre el viejo "canteado" quinientista devolvió a su interior el aspecto uniforme que hoy en día podemos contemplar.

La próxima campaña de restauración que se llevará a cabo en las bóvedas de la catedral por la empresa GEOCISA. Geotecnia y Cimientos, S.A. ha dado pie a elaborar un profundo estudio sobre la historia de las mismas, en consideración a realizar una intervención que respete al máximo el legado recibido¹.

ABSTRACT

Archbishop Francisco Antonio Lorenzana continued with the works already started by his predecessor at Toledo's Cathedral. Well aware of the masonry of the Cathedral, the Archbishop decided to accomplish an ambitious plan that would allow a complete restoration of the Cathedral. Ventura Rodríguez's controversial design of the Cathedral's façade provoked the adoption of a series of rules that would be applied to future renovations. Over the older "canteado" from the 16th Century, a new masonry was set-up between 1774 and 1775 that would give the inside a uniform aspect, as seen today.

The next restoration plans will concentrate on the Cathedral's vaults and will be undertaken by GEOCISA, Geotecnia y Cimientos, S.A. is highly committed to carry out a profound study on the Cathedral's vaults so as to make sure historical legacy is meticulously respected.

En su estudio sobre la arquitectura gótica de la catedral de Toledo Élie Lambert apuntó la paradoja existente entre el *véritable chaos de pierre* de su exterior y el efecto de *unité puissante et calme* de su interior. Al contemplar la asimetría de la fachada principal se hacía eco de la lejanía de este modelo respecto a las escuelas francesas que habían marcado las pautas de la arquitectura gótica europea². En cambio, al ingresar en el recinto sagrado observaba una poderosa unidad y armonía que no era rota por la apo-

sición de elementos ornamentales y estructurales incorporados desde el siglo XV. Esta sensación de armonía era provocada en buena medida por las bóvedas.

Quizás por influencia de una manera determinada de ver la historia del arte cualquier visitante que se precie de tener buen gusto, cuando contempla las riquezas artísticas que atesora el templo, se interesa por su filiación estilística y por los artistas que las concibieron. Produce más satisfacción captar las diferencias formales de los dos lados

de la sillería de coro, discriminar las manos que intervinieron en el retablo mayor o identificar una obra como el Transparente con el estilo de su autor, que plantearse cómo se estableció la concepción espacial del recinto o quién fue el responsable del sistema de iluminación que da este aspecto tonal tan característico a su interior. Ni que decir tiene que buena parte de la historiografía ha puesto más interés en rastrear aquellos problemas que en trazar la historia de lo que hoy podríamos denominar construcción del espacio real. La actual disposición de las naves y el citado aspecto unitario de sus bóvedas es fruto de un proceso histórico muy largo, con avances y retrocesos, que no nació del azar. Éste se inició desde el momento en que se cerraron las primeras bóvedas de la cabecera en el lejano siglo XIII. Tuvo su momento álgido en 1493, año en que se completó el sellado de las mismas, y alcanzó su madurez —tal y como hoy lo podemos contemplar— al tiempo de las primeras reformas del arzobispo Francisco Antonio Lorenzana.

En el citado proceso las decisiones tomadas sobre la decoración del espacio interior de la catedral evolucionaron desde el predominio de las pautas que justificaban la variedad y que en consecuencia estimulaban el tratamiento individualizado de determinadas zonas, como la del citado Transparente, hasta la teoría que anteponía la unidad del conjunto a las partes que lo conformaban. Este último criterio prevalecería en las decisiones tomadas por el citado arzobispo para llevar a cabo una profunda campaña de renovación de la epidermis pétreo del interior de la catedral de Toledo.

1. LA HERENCIA RECIBIDA: LAS ÚLTIMAS OBRAS DEL ARZOBISPO LUIS ANTONIO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA

En los primeros meses de 1772, cuando Lorenzana tomó posesión de la sede toledana, se ultimaban en su catedral tres importantes obras impulsadas por su antecesor: el acondicionamiento del solado del claustro bajo, la reparación de algunos elementos estructurales de la torre y la sustitución de la vieja cubierta de la capilla mayor. Las obras de esta última intervención debieron de iniciarse en la primavera del año anterior, siempre después de una importante compra de madera destinada a la nueva armadura que iba a cubrir la parte más emblemática del templo gótico. Gracias a una carta rubricada por el aparejador José Hernández Sierra, máximo responsable de las tareas constructivas en los últimos años del pontificado de Fernández de Córdoba (1755-1771)³, tenemos noticia de la naturaleza de estos trabajos⁴. El paso del tiempo y las inclemencias atmosféricas habían dañado el entramado de madera que sostenía el tejado de la capilla mayor. Para su reparo era necesario el afianzamiento de los pilares que la cerraban, la renovación de los muros de prolongación

sobre los que descansaba una parte de la estructura lignaria, la sustitución de ésta y un nuevo cubrimiento externo a base de pizarras. Por las palabras de Sierra sabemos que, aprovechando la presencia de tres arquitectos convocados para reconocer los problemas que aquejaban a la torre, se les consultó sobre la manera de proceder en esta delicada reparación. El anciano aparejador sólo se hace eco del nombre de uno de ellos, Ventura Rodríguez, quien tuvo que ser acompañado por dos colegas ajenos a la nómina catedralicia, lo más seguro procedentes del núcleo cortesano. Se trataría pues de la primera constatación de la presencia del arquitecto de Ciempozuelos en la catedral de Toledo poco tiempo antes de su designación (noviembre 1773) como maestro mayor de sus obras.

Pues bien, ya en esta consulta se plantearon los criterios estilísticos que debían regir una intervención de este calado. Por ser el punto de partida —aunque todavía incipiente— de los futuros debates en los que intervendría Ventura Rodríguez rescatamos uno de los párrafos de la carta donde Sierra explica la decisión tomada al respecto:

Para el reparo de la Capilla mayor, executandose éste en la forma que definieron Don Bentura Rodríguez y los otros dos Arquitectos, que de orden de su Eminencia binieron a reconozcer la torre, se reduce a una armadura quadrada en la forma que oy está, empizarrada en lugar de texas: Lo que tubieron por mas combeniente; porque las obras goticas, no admiten mezcla de obra Romana que no desdiga a la vista. Para esto podra el señor Eugenio con los dos Oficiales de la Yglesia tomar las medidas, y hazer un plan con la distribucion de pilares, en que actualmente se sostiene el cubierto de la Capilla Mayor: cuya diligencia es inescusable, para los largos y clases de las maderas, con que de nuevo se ha de construir⁵.

Sin grandes alardes de teoría arquitectónica, más bien de forma llana y concisa, Sierra comunicaba a su desconocido interlocutor la decisión de mantener la sintonía gótica en esta parte de la iglesia; y, según parece, esta idea de pureza estilística se lograba con el uso de la pizarra como material para la cubierta en detrimento de la teja. Quede manifiesta la responsabilidad en esta intervención del trío de arquitectos consultados, con Ventura Rodríguez a la cabeza, y la aparición en las tareas prácticas de la construcción —posiblemente desde hacía algunos años— de Eugenio López Durango, personaje que alcanzaría una notoria relevancia en las obras del período de Lorenzana.

Durante el otoño de 1772 se procedió a la retirada de los viejos materiales que iban a ser sustituidos. Las nóminas semanales de este período recogen las tareas de limpieza y retirada de la broza y barrillo acumulados en las bóvedas de la capilla mayor⁶. Al mismo tiempo la madera iba entrando puntualmente en los almacenes de la catedral procedente de los pinares de Cuenca. Entre septiembre de 1772 y marzo de 1773 los libros de Obra y Fábrica regis-

tran la llegada de más de 160 carretadas de este material, en diferentes tipos y medidas, destinado a la armadura de la cubierta⁷. En los meses siguientes se adquirieron 25.000 piezas de pizarra para cerrar el tejado⁸ y varias decenas de planchas de plomo que sirvieron para aislar y reforzar la nueva estructura⁹.

Previamente se procedió a levantar los muretes de cantería y ladrillo de *froga* sobre los que debían de descansar las soleras de la nueva armadura. Esta operación que consistía en prolongar las verticales del viejo muro gótico, horadado a su vez por los arcos apuntados que cobijaban las vidrieras de la nave central, provocó cierta polémica a tenor de una de las misivas que se conserva en el archivo de la secretaría de Lorenzana¹⁰. Un somero examen exterior de estas prolongaciones y de los arcos que las soportan —en su disposición actual— descubre varias hiladas de cantería de color grisáceo que corresponderían a los sillares que sustituyeron a las piedras góticas más deterioradas¹¹.

El 14 de septiembre de 1773 se había terminado de armar la cubierta de madera. En su punto más elevado y sobre una peana de bronce se colocaron una bola de cobre¹² —en cuyo interior se guardó una caja de plomo con varias reliquias— y la cruz arzobispal de la primada forjada en hierro¹³. Desde esta fecha hasta las primeras semanas del año siguiente se procedió a cubrir con pizarra la estructura lignaria.

Pocas noticias nos han llegado sobre las características de la vieja cubierta sustituida en esta intervención. Sabemos por el testimonio un tanto impreciso de Blas Ortiz que en su parte exterior tejas, ladrillos y losas de piedra (¿pizarra?) aislaban el entramado de madera; y que éste —a buen seguro articulado por el habitual sistema de triangulación— era sostenido a su vez por unos *pies derechos*¹⁴. Refiriéndose a la naturaleza de estos soportes, trescientos años después Street los definiría como *pilares o columnas de piedra*, cuando los localizaba en la techumbre de la capilla mayor¹⁵.

Así pues la tríada de arquitectos encabezada por Ventura Rodríguez dio prioridad al mantenimiento y a la recuperación de la imagen medieval de la cubierta de la capilla mayor, con un criterio que podríamos denominar como historicista. Aquél se lograría preservando la sintaxis gótica de sus soportes; y ésta dando prioridad a la pizarra como único material de la cubierta asociado a la construcción medieval. Claro está que esta percepción lingüística, en cuanto a los materiales originales se refiere, venía dada por el particular criterio barajado por los artífices consultados. Sea como fuere, quede constancia de que los planteamientos de esta actuación —por cierto, localizada en un lugar secundario o cuando menos poco visible— precedieron en el tiempo al debate suscitado sobre el signo de la reforma de la fachada principal de la catedral.



Fig. 1. Catedral de Toledo, "canteado" original en el arco de ingreso de la capilla de San Pedro.

2. FRANCISCO ANTONIO LORENZANA, ARZOBISPO DE TOLEDO: LOS ARTÍFICES DE SUS OBRAS Y LOS PRIMEROS PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS

La llegada del nuevo arzobispo provocó importantes cambios en la estructura organizativa de las obras de la primada. Lorenzana era un profundo conocedor del mundo catedralicio. Sus años como canónigo en Toledo le habían proporcionado una completa información sobre los problemas constructivos que afectaban al templo. Además algunas circunstancias, que enseguida pasaremos a narrar, indican que ya por aquel tiempo se había interesado por su historia edilicia proponiendo algunas soluciones a cuestiones puntuales como la restauración de las vidrieras.

Aunque éste no es el momento ni el lugar para plantear una biografía del prelado, que tan importante papel desempeñó en las reformas ilustradas del reinado de Carlos III, sí conviene recordar algunos hitos de su biografía que nos ayudarán a comprender mejor las circunstancias de su arzobispado en lo que respecta a las obras de la catedral¹⁶.

Natural de León, Francisco Antonio Lorenzana y Butrón (1722-1804) realizó sus estudios de Teología y ambos Derechos en las Universidades de Valladolid y Ávila, y en los Colegios de San Salvador y de Oviedo de Salamanca. En 1751 ganó una canonjía doctoral en Sigüenza, donde recibiría el presbiterado. El confesor real P. Rávago le proporcionó en 1754 una canonjía en la catedral de Toledo donde comenzará una meteórica carrera bajo el mandato de Luis Fernández de Córdoba. En pocos años será nombrado vicario general interino, abad de San Vicente de la Sierra y deán. Se interesó por recopilar y traducir textos que trataban aspectos muy variados de su historia constructiva con los que pudo demostrar una faceta olvidada por sus biógrafos, la de historiador. Sus investigaciones llegaron al archivo de la Obra y Fábrica de donde exhumó el manuscrito *Tratado del secreto de pintar a fuego las Vidrieras de esta Santa Iglesia Primada de Toledo*, redactado en 1718 por el pintor de esta especialidad Francisco Sánchez Martínez. Ante el temor de perder este caudal de información técnica, Lorenzana mejoró su redacción –añadiendo aclaraciones que facilitaban su lectura– lo puso en práctica con la ayuda del pintor catedralicio Manuel Moreno; y antes de marchar rumbo a su nuevo destino, como obispo de Palencia (1765), donó la refundición del manuscrito al obrero mayor¹⁷. Con el mismo criterio histórico –recuperar y actualizar los textos olvidados que trataban sobre la catedral– se conserva en el fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca de Castilla-La Mancha un texto titulado *Descripción de la Santa Yglesia Primada de Toledo* que hay que atribuir a la pluma del leonés, cuando todavía era su canónigo¹⁸. Con un esquema muy parecido al de Blas Ortiz o Juan Bravo de Acuña y dentro del género descriptivo acostumbrado en su época, contrastó las informaciones de estos historiadores completándolas con las noticias que pudo recopilar en sus investigaciones de archivo. Estas incursiones en la historia de la catedral, que tanto debieron de influir en la toma de decisiones sobre sus restauraciones arquitectónicas, prosiguieron en los años de su arzobispado con renovados impulsos filológicos. De esta forma se puede entender que Lorenzana, dentro de su vasto proyecto editorial desarrollado en Toledo, asumiera la publicación de la segunda edición del Blas Ortiz en su *Collectio patrum ecclesiae toletanae*. A su propia pluma hay que atribuir la depuración del vetusto latín del original y la incorporación de valiosas notas a pie de página que complementaban aspectos históricos planteados por Ortiz y daban noticia de algunas de las reformas artísticas realizadas en la catedral durante su pontificado¹⁹.

Tras su efímero paso por la sede palentina (1765), la impronta dejada en el arzobispado de México (1766-1772) –cargo religioso más importante de Ultramar– acabó de forjar su fama de prelado reformista e ilustrado siempre dispuesto a defender las regalías de la Corona.

Desde la sede toledana aplicó un ambicioso programa de reformas en el ámbito religioso al que no escaparía su sede principal. Gozó de una posición privilegiada en el círculo ilustrado madrileño, que en buena medida le sirvió para contratar los servicios de los mejores artistas de su tiempo. Cultivó la amistad de Antonio Ponz, secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con ayuda del cual consiguió llevar a buen puerto los más variados proyectos artísticos²⁰. No dudó en solicitar a Grimaldi, máximo responsable de la Secretaría de Estado y Protector de la Academia de San Fernando, el permiso necesario para sustraer de sus encargos reales a dos de los pinceles más valorados de su tiempo, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, quienes dejarían lo mejor de su arte en las paredes y techos del recinto catedralicio²¹. Del mismo modo, en plena afinidad ideológica, atendió las demandas documentales propuestas por Floridablanca o Llaguno, mantuvo intercambios bibliográficos con el P. Enrique Flórez²² y una animada correspondencia con José Nicolás de Azara²³. En resumidas cuentas, gracias a su excepcional posición en la cabeza de la Iglesia española y a sus prolongadas estancias en la Corte, formó parte de la élite político-cultural del reinado de Carlos III que puso en marcha las reformas ilustradas.

Entre las personas que disfrutaron de su amistad hay que contar en un lugar destacado al arquitecto Ventura Rodríguez y al escultor Felipe de Castro, pilares del reformismo académico en el campo de las Bellas Artes. El interés del arquitecto por Toledo venía de tiempo atrás. Ya en 1765 se encontraba entre los libros de su biblioteca la *Historia de la imperial, nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo* de Pedro de Rojas. Tampoco le fue a la zaga su vocación por los textos del prelado ilustrado del que atesoró las obras editadas durante su arzobispado mexicano²⁴. Sin entrar a juzgar el signo de las intervenciones de Rodríguez –alguna de ellas muy polémica– en 1772 era el arquitecto más destacado en el naciente campo de la restauración arquitectónica en España. Su paso por Silos, donde había mandado derribar su iglesia románica para planificar una nueva, o por Burgo de Osma, cuya catedral gótica quiso sustituir por otra suya, presentaba una tarjeta de visita que, a pesar de su ausencia americana, era conocida por Lorenzana. Siendo el prelado una persona tan bien informada en materia artística no debemos dudar, como así veremos más adelante, que eligió a sabiendas y por estar de acuerdo con sus teorías a un arquitecto con pocos escrúpulos estéticos hacia el exceso decorativo gótico. Quede claro que respecto a los estilos medievales, Rodríguez nunca fue un historicista. Otro tema bien diferente es que expresara un espíritu más respetuoso y conservador con la catedral de Valladolid. Pero ello no se debió a un supuesto giro historicista en su teoría arquitectónica, sino a la total ausencia de elementos estructurales y decorativos góticos en el templo herreriano²⁵.

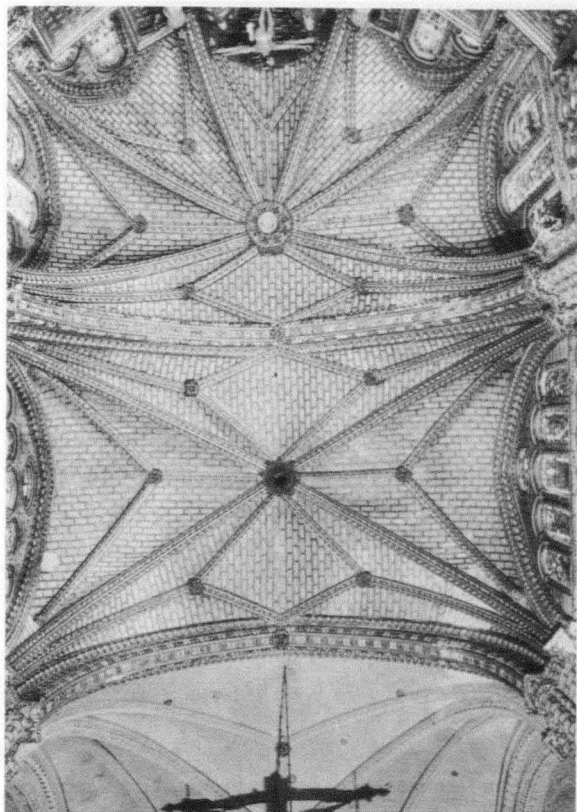


Fig. 2. Catedral de Toledo, bóvedas de la capilla mayor.

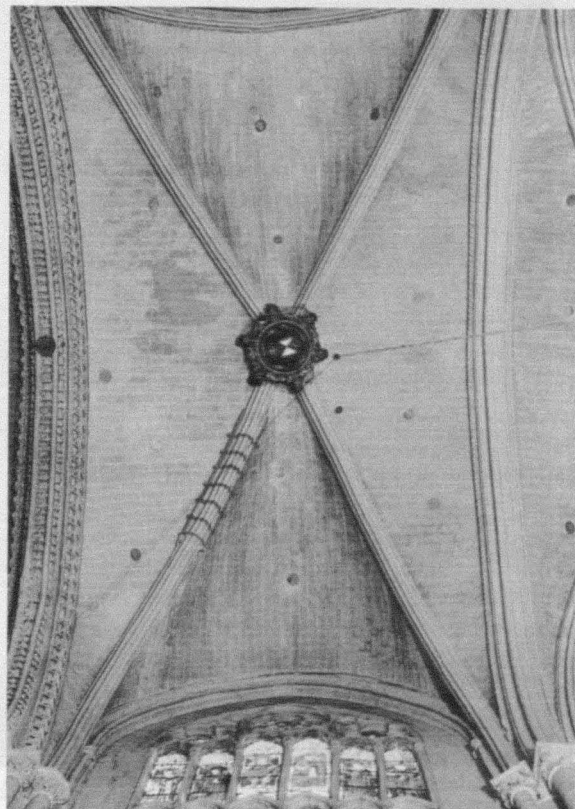


Fig. 3. Catedral de Toledo, primera bóveda del corol

El nombramiento de Ventura Rodríguez como maestro mayor de las obras de la catedral de Toledo se consumó el 17 de noviembre de 1772 con un salario anual de 500 ducados. Con esta primera designación se cerró un período de transición caracterizado por la falta de un arquitecto director y por las ausencias del aparejador José Hernández Sierra motivadas por una enfermedad crónica. A partir de ese mismo año Sierra empezaría a cobrar como aparejador jubilado hasta su fallecimiento en 1782²⁶.

Una vertiente poco conocida de su maestría le sitúa como un estrecho consejero artístico de Lorenzana, capaz de ponerle en guardia ante los problemas que podía provocar el orgullo herido de Francisco Bayeu²⁷; o de recomendarle los maestros que debían ejecutar la escultura del retablo de San Ildefonso que él mismo trazaría. En relación a este encargo conviene citar un pasaje inédito conservado entre los papeles de la secretaría arzobispal. En una carta fechada en Madrid el 29 de agosto de 1775, el arquitecto anunciaba a Lorenzana, a través de Francisco Pérez Sedano, la muerte de su amigo Felipe de Castro²⁸. Tras describir los síntomas de la enfermedad que habían causado su fallecimiento, le comunicaba que el difunto no había comenzado la escultura del altar de San Ildefonso que el prelado le había encomendado tiempo atrás. Rodrí-

guez le proponía dividir el trabajo en dos partes: el bajo-relieve para el escultor Manuel Álvarez el mas abentajado de los buenos discípulos que creó don Phelipe, y a quien éste encargaba lo que por sus ocupaciones no podía hacer; y los dos ángeles de la coronación para alguno de los artífices que él mismo le proponía, a saber, Juan Pascual de Mena, Francisco Gutiérrez o Roberto Michel. Un párrafo más abajo se decantaba por el primero.

Consecuencia de su formación multidisciplinar fue la carrera de Eugenio López Durango en las obras de la catedral. Hijo de Germán López (1709-1764), conocido escultor toledano que había realizado algunos trabajos para el cabildo, Eugenio había nacido en la Ciudad Imperial el 15 de noviembre de 1729²⁹. Su primera formación, como la de su hermano Roque, se desarrollaría en el taller paterno. El 21 de abril de 1761 fue nombrado pintor de la catedral en sustitución del fallecido Andrés Tomé³⁰. Como hemos visto, la enfermedad de Sierra le abrió el camino de las obras de arquitectura y su plaza de aparejador, primero de forma interina (1772)³¹ y poco tiempo después, tras la llegada de Ventura Rodríguez a la maestría mayor, en propiedad (1773)³². No hay que descartar que el nuevo organigrama planteado por Lorenzana hubiera trastocado las pretensiones profesionales de Durango y que tal vez, ante las

ausencias de Ventura Rodríguez y la llegada de arquitectos de su taller madrileño —como enseguida veremos— esta decisión le hubiera provocado cierta desazón personal³³.

Durango será durante muchos años el fiel ejecutor de las reformas artísticas planteadas por Lorenzana. Si en los primeros tiempos de su arzobispado actuó a la sombra de los proyectos de Ventura Rodríguez, a partir de 1780 y especialmente desde la muerte del maestro mayor (1785), alcanzó cierta autonomía profesional. El 18 de noviembre de 1776 su abnegada dedicación fue gratificada con una importante subida de sueldo que alcanzó los 500 ducados anuales³⁴; y fallecido Rodríguez, el 28 de enero de 1786 Durango sería elevado a la maestría mayor con una nómina anual de 600 ducados³⁵. Jubilado en 1793, murió al año siguiente no sin antes haber dejado en las obras de la catedral a un hijo llamado Gregorio cuya trayectoria se pierde a finales del siglo XVIII³⁶.

La actividad artística de Durango dejó dos facetas que conviene recordar: por un lado la especulativa, subordinada a las trazas del maestro mayor; y por otro, la eminentemente práctica, en el terreno de la escultura, en la que pudo demostrar una técnica admirable. De ésta dan cuenta las cajonerías talladas en madera para la Oficina de la Obra y Fábrica; y la pericia demostrada en el armario del lado derecho de la antesala capitular, esculpido siguiendo el modelo del realizado tiempo atrás por Gregorio Pardo o Vigarny³⁷. Ejemplo de aquella son las trazas del retablo mayor de la Colegiata de Talavera o de los retablos de la capilla de San Pedro de la catedral³⁸.

Durango ha dejado un estilo cambiante que responde a una evolución artística motivada, hasta lo que hoy conocemos de su biografía, por la formación paterna, el contacto con Ventura Rodríguez y las directrices marcadas por Lorenzana. Aunque suponga reducir mucho y tenga que ser matizado, se podrían definir estas influencias, por el mismo orden, como las del barroco castizo importado de la Corte, las del barroco clasicista romano y las emanadas de la tendencia desornamentada sobre la que tiempos después germinaría el neoclasicismo de los primeros años del siglo XIX. Teniendo presente que se trata de una obra de carpintería alejada en cierto modo de los fundamentos presentes en la arquitectura, las cajonerías de la Obra y Fábrica han sido definidas como rococós, en clara relación con la formación recibida en el taller paterno. Los retablos laterales más cercanos al altar principal de la capilla de San Pedro y algunos detalles formales del retablo mayor de la Colegiata de Talavera manifiestan con rotundidad la filiación de Durango al barroco clasicista importado de Roma, presente en los retablos trazados por el arquitecto de Ciempozuelos —respectivamente el de San Ildefonso y los cuatro menores dispuestos para la capilla de los Reyes Nuevos— en la catedral.

La que podríamos denominar como tercera tendencia, la desornamentada, se manifiesta en un informe de 1776

que el aparejador toledano dedicó, a petición de Lorenzana, a los retablos renacentistas que decoraban la capilla de los Reyes Nuevos antes de la reforma de Ventura Rodríguez. Tras llamar la atención sobre la suciedad del viejo enlucido quinientista y la falta de ventilación del recinto, y abordar sus soluciones (limpiar los revocos, renovar el dorado del despiece de cantería y proceder a la apertura de dos vanos en la cabecera), Durango aconsejó la sustitución de los viejos retablos con estas palabras:

Que se hallan en dicha capilla quatro altares, colocados delante de los machones, que forman los arcos torales de la boveda principal; la salida de dichos machones, o proyecto, fuera de la pared, es de tres pies, y la de los retablos de siete pies oponiendose la maior salida, de dichos retablos, a la visual de la parte principal que es el presviterio viendose la maior parte de los mencionados retablos, por el reverso cosa que quita todo el luzimiento a la capilla, estos retablos son hechos de mal gusto, sofocados de talla contra el orden de la buena Arquitectura, que quiere estar, esbelta, y sin semejantes adornos acudiendose a su mal gusto, el estorvo, que causan la capilla es la cosa maior deforme que se puede mirar [tachado]; tienen por asuntos las pinturas de dichos retablos, el Nazimiento, la Adorazion de los Santos Reyes, San Fernando, y San Hermenegildo; las dos primeras de estar se hallan tan deterioradas, y saltadas, que con mucho trabajo se distingue lo que son y no hallo remedio alguno para su composizion o enmienda.

*Otro retablo se halla, à los pies de dicha capilla, tan ridiculo, y de mal gusto, que causa irrision a quantos le ven; en el esta colocada una imagen de Santiago, de talla tambien de poco gusto, pero lo que ay mas, que admirar en el mencionado retablo es que su segundo cuerpo quita en gran parte la luz de una ventana, por estar mas alto de lo que es regular*³⁹.

Que Durango estaba en la onda antidecorativa, en su versión contraria al barroco castizo, propugnada desde la Academia de San Fernando, lo demuestran estos juicios sobre los retablos del XVI que tan poco tienen que envidiar a las críticas vertidas por Antonio Ponz contra los excesos decorativos del Transparente⁴⁰. La falta de orden y perspectiva general de la capilla, jerarquizada a partir del altar mayor del presbiterio, desazonaba el gusto clasicista de Durango casi tanto como la profusión de escultura de sus retablos. Descartada la restauración de las viejas pinturas proponía la siguiente solución:

Esto supuesto, me parecia lo mas conveniente, quitar los cinco retablos, que tanto estorvo causan à la capilla y hazer de nuevo sus mesas de altar de marmol, y sobre cada una, una grada tambien de marmol, colocando sobre dicha grada una pintura del mismo asunto, de las



Fig. 4. *Catedral de Toledo, basas del pilar de la capilla mayor que mira al coro.*



Fig. 5. *Catedral de Toledo, basas del pilar del coro que mira a la capilla mayor (1774-1775).*

*que se hallan oy y que esta no tuviese de alto, mas que tres pies, y tres quartos, acompañada de su marco, entre dos columnas, cornisa, y sobre ella su frontis, en figura triangular, y por remate, un escudo con las armas reales, dichas columnas, cornisa, frontis tambien de marmol, y escudo de bronce, dorado de molido: de este modo se conseguira, el que quede despejada la capilla sin estorvos, al presbiterio, todos los retablos uniformes, una cosa de mucha duracion, y agradable, a la vista, y al mismo tiempo correspondiente à una tan magnifica capilla*⁴¹.

Nótese que al mismo tiempo que reclamaba para esta capilla una ordenación despejada, una uniformidad de los retablos en beneficio del conjunto y unos materiales resistentes, Durango proponía la introducción de elementos, como los escudos de bronce, que recuerdan las soluciones clasicistas desarrolladas por Ventura Rodríguez en la traza del retablo mayor de la capilla de San Ildefonso.

Tampoco hay que obviar, que el aparejador nunca hubiera expuesto unas opiniones con tanta nitidez, desde posiciones tan radicales, si no hubiera sido consciente de que su interlocutor compartía el fondo de las mismas. En este sentido conviene añadir que durante las dos primeras décadas del arzobispado de Lorenzana, él mismo y sus secretarios estuvieron puntualmente informados del estado de las obras gracias a los informes periódicos de Eugenio López Durango. Esta relación se transformó con el tiempo en mutuo afecto y en el caso del aparejador en sentida amistad y confianza hacia el prelado. Prueba de ello, y de la sintonía mantenida con el cabildo, es que a las puertas de la muerte el artista nombrase como albaceas de su última voluntad al arzobispo, al deán, al obrero mayor y a los arcedianos de Alcaraz y Calatrava⁴².

Este cúmulo de datos y la propia lógica de los hechos históricos nos llevan a pensar que el aparejador Durango, sin restar méritos a su formación teórica, puso toda su experiencia práctica al servicio de las inquietudes artísticas del arzobispo⁴³.

Antes de empezar a analizar estas inquietudes conviene recordar cómo se aplicaban las directrices de Lorenzana. El equilibrio entre el cabildo catedralicio y el arzobispo, en relación con la iniciativa de las reformas emprendidas en 1773, se rompió desde su llegada a Toledo. Todo apunta a que las diferencias en materia artística entre unos y otros eran muy importantes. Como botón de muestra la divergencia, sobre la que volveremos, suscitada a raíz del proyecto presentado por Ventura Rodríguez para la reforma de la fachada occidental del templo toledano. Su rechazo en la célebre sesión capitular del 6 de marzo de 1773, en la que las doce habas negras se impusieron sobre las ocho blancas relegando la traza del madrileño al olvido, supuso el primer varapalo a las intenciones reformistas del prelado⁴⁴. Aunque asumió con resignación que la restauración de la fachada del Perdón se realizará conservando el estilo

gótico, haciendo suyas posiciones historicistas nunca manifestadas hasta ese momento, inició una política de hechos consumados que en ocasiones irritó al cabildo⁴⁵.

Las realizaciones artísticas de su mandato y los textos salidos de su pluma son lo suficientemente elocuentes para hacernos una idea de los fundamentos de su gusto en esta materia. Como Ponz o Durango, aunque por razones pastorales además de estéticas, Lorenzana era un antibarroco convencido. Veía en sus excesos decorativos una distracción para los feligreses y un motivo de fealdad para los templos. En virtud de estas consignas, en su *Edicto en que se prohíbe el impropio y excesivo adorno de los Templos*, fechado en Madrid el 30 de diciembre de 1775, pocos meses después de finalizar el enlucido de las cinco naves de la catedral, repudiaba y mandaba suprimir *toda la superfluidad en el aparente adorno interno de las Iglesias*⁴⁶. Bajo este prisma no es difícil imaginar la opinión de Lorenzana sobre uno de los monumentos que más habían magnificado esta *superfluidad*, el Transparente de Narciso Tomé. Para contrarrestarlo decidió erigir un nuevo retablo mayor en la capilla de San Ildefonso, en un lugar enfrentado a esta escenografía barroca a través de la prolongación del corredor central del ábside de la catedral⁴⁷. Para llevar a cabo esta labor correctora, siempre respetuosa con el legado artístico heredado de sus antecesores, Lorenzana se solidarizó con la tendencia artística que desde la Academia de San Fernando servía para combatir los excesos decorativos del barroco castizo madrileño: el barroco clasicista o académico planteado sobre modelos importados de Italia y Francia. Y contó desde el principio con uno de sus máximos representantes en España, el arquitecto Ventura Rodríguez⁴⁸. La moderación en lo decorativo de este barroco clasicista, que en el caso del arquitecto madrileño hunde sus raíces en los grandes maestros romanos de la centuria precedente y en las experiencias llegadas desde el norte de Italia con arquitectos como Juvarrá o Sacchetti, puede observarse en la traza del retablo de San Ildefonso. Como ya adelantamos al hablar del estilo subordinado de Durango, este retablo marcaría la pauta decorativa para las futuras intervenciones en la catedral.

3. LORENZANA Y VENTURA RODRÍGUEZ ANTE LA REFORMA DE LA FACHADA OCCIDENTAL (1773)

La recuperación de la fachada principal de la catedral, la occidental o del Perdón, ocupaba un lugar prioritario en el programa de reformas planteado por Lorenzana en 1773. Aunque esta parte tan delicada del templo —a la vez sólida en lo constitutivo y representativa en lo decorativo— no soportaba problemas estructurales, el paso del tiempo había dañado de forma irremisible su aspecto exterior. Las extremas condiciones atmosféricas de Toledo habían de-

gradado la piedra original, *frágil y porosa*, dejándola en un estado irreparable que aconsejaba su sustitución⁴⁹. Identificado el problema, las soluciones planteadas pasaban por reemplazar la piedra gastada de la fachada por otra nueva que mantuviese su estilo gótico original, en una intervención que podríamos calificar como historicista, o por reconstruir la cara principal del templo con un estilo más acorde con los tiempos que corrían. Esta segunda posibilidad fue la defendida por Ventura Rodríguez en una innovadora traza (Fig. 1) fechada el 18 de febrero de 1773 que recibió el apoyo explícito de Lorenzana.

Dos textos del arquitecto de Ciempozuelos nos ayudan a comprender la naturaleza de su propuesta. El primero de ellos acompañó a la traza en la presentación de la idea ante el cabildo catedralicio. En él, tras recordar el mal estado de las decoraciones, puntualizaba su opción de prescindir de las portadas góticas y de dotar al templo con un pórtico monumental conforme a *los mejores ejemplos de los Antiguos Griegos y Romanos*. Fundamentaba su elección recurriendo a los ejemplos de iglesias romanas contemporáneas, en una reedición del viejo parangón entre Roma y Toledo, que habían sustituido sus antiguas fachadas medievales por telones clasicistas: San Giovanni in Laterano (1734) debida al arquitecto Alessandro Galilei; la célebre de Santa María Maggiore (1743) de Ferdinando Fuga; y Santa Croce in Gerusalemme (1744) de Domenico Gregorini. Si estas modificaciones habían sido aceptadas en tres de las iglesias más importantes de la Ciudad Eterna, Toledo, como sede primada de la Iglesia de España, no podía ser menos.

Como era de esperar un planteamiento tan novedoso abrió un profundo debate sobre el carácter de la reforma que, andando el tiempo, afectaría a todas las restauraciones interiores. Leído el informe y vista la traza del arquitecto en el cabildo del 27 de febrero del mismo año⁵⁰, la decisión sobre el mismo se aplazó hasta el sábado 6 de marzo, cuando en una apretada votación los partidarios de conservar *el gusto gótico* vencieron⁵¹. Si bien este resultado parece que no afectó en un primer momento a la decisión de Lorenzana, comprometido desde el comienzo con el proyecto de Rodríguez, el discurrir de los días acabaría dando la razón a los partidarios de mantener el carácter medieval.

La fachada propuesta por Ventura Rodríguez se articulaba en dos cuerpos que cobijaban un profundo pórtico, alineado a modo de pantalla entre la torre y la capilla mozárabe. En sustitución de las portadas góticas, en el inferior, había proyectado unos accesos adintelados –decorados con medallones, guirnaldas y nichos– en los viejos pero sólidos machones de piedra. El pórtico quedaba delimitado por un telón de gigantescas columnas corintias de fuste estriado, estructurado en tres alas con la central avanzada. Sobre ellas un entablamento coherente a esta estructura tripartita sobre el que descansaba una balaustra

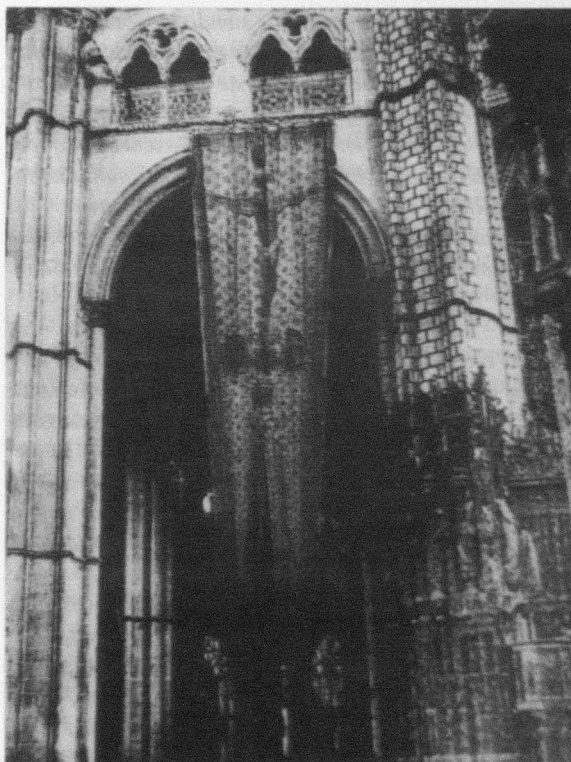


Fig. 6. *Catedral de Toledo, pendón de Lepanto.*

trada interrumpida por una sucesión de pedestales y estatuas que marcaban la verticalidad de las columnas. En un segundo cuerpo retranqueado, en el que se abría el rosecón gótico, disponía de una nueva pantalla de pilares sobre los que apeaba un hermoso frontón, decorado con candelabros y coronado con la estatua de San Ildefonso.

Días después de ser presentada la traza al cabildo, Ventura Rodríguez dirigía una reveladora carta a Lorenzana, en la que con mayor extensión argumentaba su proyecto. El arquitecto partía de un análisis estilístico de la vieja fachada que no dejaba lugar a dudas. Dado el pésimo estado de la misma no sólo los elementos góticos sino también las reparaciones y añadidos *a la romana* de tiempos del arzobispo Sandoval y Rojas (1599-1618) debían ser demolidos. Con esta precisión introducía un segundo fundamento contra la esperada reacción de los partidarios de mantener la cara gótica del templo: ésta no era tal, ya que comprendía también elementos clasicistas –como las arquerías jónicas laterales y el frontón triangular que la coronaba, por no citar la cúpula seiscientista de la capilla mozárabe– que la dotaban de un carácter híbrido⁵². Por lo tanto consideraba que el impacto de su nuevo proyecto, enteramente clásico, no iba a romper la imagen tradicional de la seo. En esta línea, Rodríguez, y esto sí que nos interesa, extendía hábilmente su argumentación a las decoraciones interiores:

*A esto, se podrá objetar: que siendo la fabrica del genero Gotico corresponde seguirle en la fachada. No hai precepto que obligue a guardar este rigor: por que quantos edificios celebres hai, que el interior es de un orden, y el exterior de otro? Y en el mismo Templo tenemos: que si se huviera de observar esta regla, estarían mal adaptadas, la Silleria del Choro de Architectura Romana, y las Rejas grandes, de los dos choros, del mismo genero, que son las mejores obras del Arte que incluye esta Santa Yglesia*⁵³.

Para rechazar una reforma a la moderna añadía, además de dos inconvenientes técnicos —la falta de mano de obra especializada en la estereotomía medieval y el agotamiento de la cantera de donde había sido extraída la piedra original— un argumento estético muy significativo respecto a su decoración que, *por chimérica, llena de impropiedades, y falta de la naturalidad que es fundamento de la buena Architectura*, le parecía inapropiada⁵⁴. Y yendo aún más lejos proponía amortiguar la ausencia del viejo decorativismo medieval con la adopción del orden corintio, *el más delicado y más noble de la Architectura*, reforzado con algunas partes accesorias, de su adorno, tomadas del mejor Gótico⁵⁵. Con ello Ventura Rodríguez hacía alusión al capitel gótico decorado con hojas de acanto que de forma inconsciente y mecánica hundía sus raíces en el orden corintio de los antiguos romanos. De esta manera la nueva fachada retornaba al ideal clásico de la mano de uno de los elementos decorativos más utilizado en la arquitectura gótica, el capitel vegetal y sus múltiples variantes. Con este guiño al viejo estilo medieval, que se nos antoja muy sofisticado para buena parte de los canónigos que votaron su traza, el arquitecto trataba de atemperar la previsible oposición a su proyecto⁵⁶. No olvidemos que esta carta inédita fue escrita dos días antes de la votación capitular.

A pesar de que algunos autores han querido ver en este proyecto un esfuerzo de Ventura Rodríguez por engarzarse con el movimiento neoclásico a través de una supuesta recuperación arqueológica, su diseño —tan cercano al cuerpo central de la catedral de Pamplona o a los proyectos para el Pilar de Zaragoza— hay que circunscribirlo dentro del más riguroso barroco clasicista romano que, como ya adelantamos, dominaba la Academia de San Fernando en estos años⁵⁷. La composición con columnas, recuperada de la Superga de su maestro Juvarrá y anteriormente empleada por el madrileño en tantos de sus trabajos, o el uso dado a la escultura, puesto de moda por Bernini en el palacio Chigi, no significan un rescate directo del lenguaje de la Antigüedad sino un peaje a la arquitectura romana y piamontesa de la primera mitad del siglo XVIII.

Aunque el resultado de la votación capitular fue negativo, el 11 de marzo el prelado ordenó a su obrero mayor Andrés Javier Cano —por causas que se nos escapan— co-

menzar las obras de la fachada según la traza de Ventura Rodríguez⁵⁸. Definitivamente en junio de 1773 el criterio historicista se impondría cuando Lorenzana anunciaba que la reforma se ejecutaría *en el mismo Gothico de que es la primera forma del templo*⁵⁹. Desconocemos cuáles fueron los argumentos barajados por el cabildo para echar por tierra el proyecto y menos aún los que pudo asumir Lorenzana para este repentino cambio de opinión. Pocos meses después, cuando anunciaba las intervenciones del año 1774, Lorenzana explicaba de esta manera lo sucedido con la fachada del Perdón:

*(...) Por fuera de la Iglesia, se ira reparando la fábrica del mismo orden gotico que está, pues yo me contentaré con reparar y componer el edificio y sus fachadas sin alterar su arquitectura, y aunque al principio pensé en una fachada a lo romano, porque los inteligentes la ponderaban sobre manera, después he juzgado por mas acertado que no se haga, pues se ha reflexionado, que acaso quitaría algunas luces a la Iglesia, y también a la subida de la torre, y a la capilla mozárabe*⁶⁰.

Si bien este testimonio resume con exactitud el desarrollo de los acontecimientos, el argumento esgrimido para justificar el cambio de opinión nos parece cuando menos un tanto vago e impreciso que aporta poco sobre los verdaderos motivos que relegaron al olvido a la traza del madrileño. Lo cierto es que el debate suscitado en relación con esta reforma provocó la adopción de un criterio general aplicable a las intervenciones futuras que precipitaría en la confección de un sistema normativo.

4. LAS RESTAURACIONES INTERIORES (1774-1775)

En una carta fechada el 26 de diciembre de 1773 Lorenzana anunciaba al deán las reformas que se acometerían durante el año que iba a comenzar. Finalizadas las obras de la cubierta de la capilla mayor y encauzado el proyecto de la fachada del Perdón, solicitaba que los esfuerzos del cabildo se concentraran en realizar un nuevo carro para transportar la custodia en la fiesta del Corpus Christi, en programar las pinturas del claustro bajo y en aplicar un nuevo enlucido de las bóvedas que iría acompañado por una limpieza general de las paredes y pilares del templo. De esta manera se refería a este último cometido:

Ya ve Vs. que una fabrica tan basta y hermosa como la de la Iglesia está deslucida, y ennegrecida con el humo, achones, y poco cuidado de los peones, y es preciso limpiarla por dentro enluciendo las bobedas, y raspando la Piedra, o dandola el betun del color de esta en la parte en que tiene bugeros de los clabos, o manchas, que la afean;

tambien son mui feos los acheros de ierro, que estan clabados en las columnas para los dias en que se ilumina, y es razon ponerlos de bronce de mejor hechura, y algunas más para que quede mejor iluminada; para todo esto es necesario, recorrer todas las naves subcesivamente⁶¹.

A su vuelta de Méjico Lorenzana había encontrado el viejo enlucido del siglo XV sucio por el humo de los hachones y lámparas que se distribuían por toda la iglesia. Las bóvedas blancas que en 1549 había descrito el canónico Blas Ortiz estaban ennegrecidas por el efecto de estas emanaciones provenientes de la iluminación artificial, que además le parecía insuficiente. Este enmascaramiento había provocado la pérdida de contraste del *cantedado* original, que sobre un fondo de yeso blanco simulaba con una división de líneas negras un despiece de cante-*ría*⁶². El enlucido aplicado directamente sobre la piedra de fábrica trataba de evitar su diversidad tonal en beneficio de un efecto fingido de uniformidad. En el derrame del arco de ingreso a la capilla de San Pedro todavía hoy se puede observar un ejemplo del viejo diseño (Fig. 2). La suciedad debió afectar también a las zonas nobles del templo decoradas con llagas doradas (Fig. 3).

Algunas bóvedas presentaban otro tipo de deterioro —que al parecer no afectaba a la estructura— ocasionado por lo que hoy denominaríamos erosión mecánica originada por el hombre. Estaban particularmente afectadas las de la capilla mayor, cuyas cubiertas acababan de ser reformadas, las del crucero y coro. Gracias a unas normas dictadas por el cabildo el 28 de marzo de 1775, una vez finalizadas las obras interiores, conocemos las causas de estos daños que

(...) pueden haberse ocasionado así de colgarse por los agujeros de ellas los doseles, y vanderas, como por hecharse por ellos, por Pasqua de Espiritu Santo, las estampas, o aleluyas, y ser sobre las que con mas frecuencia pisan los peones⁶³.

Los gigantescos pendones y banderas que decoraban la iglesia en Semana Santa eran elevados por unos tornos, anclados en el interior de las bóvedas, con la ayuda de grandes sogas que se prolongaban por los pequeños vanos —hoy la mayoría sellados por tapas metálicas (Fig. 4)— abiertos en la plementería. El trasiego de los peones por encima de las bóvedas para llevar a cabo estas operaciones, o la más curiosa de lanzar estampas y aleluyas a través de los citados agujeros, en un efecto escenográfico difícil de imaginar; así como el peso de bastidores, andamios y lámparas, habían provocado esta degradación.

Este sombrío panorama se completaba con las humedades detectadas en las partes altas de la iglesia. Las filtraciones y goteras propagadas por los escombros hacina-*dos* en las cubiertas habían menoscabado las bóvedas haciendo necesaria la reparación de algunos de sus arcos⁶⁴.

Así pues la pérdida de uniformidad en el interior del templo —motivada por la suciedad, los daños mecánicos y las humedades, sin olvidar las viejas decoraciones policromas que decoraban algunos muros y pilares— le daba un aspecto deslucido que Lorenzana trataría de corregir con un amplio programa de reformas que alcanzaría hasta los últimos recovecos de las capillas exteriores. Su aplicación quedó sujeta a unos criterios expresados en un decreto arzobispal inédito, fechado el 18 de mayo de 1774 y titulado *Capítulos relativos a la conservación y aumento de la hermosura y firmeza del edificio material interior y exterior*⁶⁵. El documento, articulado en quince apartados, está dedicado a la conservación de la fábrica en todos sus aspectos posibles, con especial hincapié a las obras de reforma interior que acababan de iniciarse. En todos ellos predomina como principio de carácter general la prevención de posibles problemas y deterioros del patrimonio de la catedral, amplia pero desigualmente revalorizado.

De inusitado interés son los capítulos relacionados con la aplicación de los órdenes artísticos. En las reparaciones de las decoraciones exteriores (cap. 4) se decantaba por la rigurosa sustitución de los elementos con los mismos materiales originales, siempre de la mejor calidad (cap. 9), y con el mismo *orden de arquitectura*. Por el contrario, en las restauraciones interiores (cap. 8) se aplicarían dos criterios diferentes expresados de la siguiente manera:

*En esta santa Yglesia se hallan obras de todos ordenes, pues la fabrica principal es de el gothico, las capillas del Sagrario, y Reliquias romano, y otras esparcidas por los pilares, y capillas unas son de un orden, otras de otro, y se manda que en lo subcesivo solo dentro de las capillas se pueda variar en los retablos el orden substituyendo el romano, dorico, jonico, corintio, y compuesto según el mejor gusto griego, mas en el cuerpo de la Yglesia nunca se permitira variar de la arquitectura gothica que tiene, sino procurar conservarla sin detrimento*⁶⁶.

Lorenzana apostaba por mantener la unidad interior de la arquitectura gótica. Sólo podría alterarse el orden en los retablos de la capillas. En este punto estriba a nuestro parecer la novedad del documento pues superaba con creces el debate generado por la aplicación en la fachada principal del orden romano o gótico. No sólo éste perduraría sino que las variantes de aquél serían suplantadas por el *gusto griego*. Siendo escritas por un hombre de Iglesia, ajeno en buena medida a la teoría artística, ¿cómo pueden ser entendidas estas palabras? El propio Ventura Rodríguez no marcaba tales diferencias en aquello que consideraba como un todo, el género *Griego Romano, que con propiedad llaman Antiguo*. Se nos ocurre que el arzobispo no trataba de matizar unas supuestas categorías del gusto a la romana sino señalar una disposición excesivamente decorativa que identificaba con el uso desmesurado de los

órdenes clásicos. Con el *gusto griego* Lorenzana se refería a una tendencia desornamentada asociada, según parece, al barroco clasicista. En relación a esto, recordemos los juicios manifestados por Durango sobre los retablos renacentistas de la capilla de los Reyes Nuevos y compáremoslo con el nuevo retablo de San Ildefonso.

En el capítulo séptimo de la citada instrucción, Lorenzana mandaba que los nuevos altares, retablos y adornos se fabricaran con

*(...) marmoles pulidos, jaspes, y bronzes sin que sea lícito poner retablo de madera, ni de estuque por su propia duracion, con lo que dentro de algunos años estará uniforme toda la Yglesia y sin quedar expuesta a fuego, ni impedida de poderla limpiar*⁶⁷.

Con esta norma se adelantaba en casi tres años a los decretos del 23 y 25 de noviembre de 1777 firmados por Floridablanca, según los cuales todos los proyectos arquitectónicos, incluidos los retablos, tenían que pasar por la censura de la Academia de San Fernando antes de ser edificados. Como se reconoce en el decreto del 25 esta medida trataba de atajar la construcción indiscriminada de retablos de madera al mismo tiempo que centralizaba y controlaba el estilo de los mismos⁶⁸. Los incendios de algunos célebres retablos —como el monumento de Santa María de Covadonga o el mayor de la parroquia de Santa Cruz de Madrid— favorecidos por la combustibilidad de sus materiales habían dado la voz de alarma en la Academia⁶⁹. Aunque desde muy antiguo se venían construyendo retablos con materiales imperecederos, véase el ejemplo cercano del Transparente de San Julián de Cuenca trazado por Ventura Rodríguez (1760)⁷⁰, la redacción de este capítulo demuestra hasta qué punto Lorenzana estaba informado de las tendencias que predominaban en el movimiento académico, gracias a su amistad con Antonio Ponz —*alma mater* de los citados decretos, pues no en vano era secretario de la Academia desde 1776— y con el propio arquitecto⁷¹. De esta forma los nuevos retablos de las capillas laterales, o los que se empotraron en el trascoro, y los marcos de algunos cuadros que decoran los paramentos de la catedral se realizaron con materiales nobles, en la mayoría de los casos con profusión de mármoles, jaspes y bronzes.

Las normas también ordenaban el mantenimiento continuo de la fábrica, basado en inspecciones periódicas (cap. 1) llevadas a cabo por el aparejador; la reparación inmediata de todos los deterioros causados en las pinturas murales de la catedral (cap. 11); la respetuosa instalación (cap. 10) de las arquitecturas efímeras (monumento de Semana Santa o *circo* de las oposiciones); y, un aspecto ya comentado, el cuidado de las partes altas de la iglesia (caps. 2, 3 y 15)⁷². Las obras interiores se ejecutarían en horarios adecuados sin perjuicio de los oficios diarios (cap. 13), en talleres exteriores (cap. 12) —nunca en el

claustro ni en la lonja del Perdón— y sin acumular herramientas de trabajo en las naves del templo (cap. 14).

Hay que hacer mención especial a un aspecto complementario que iba a contribuir a mejorar la uniformidad y armonía de su interior, la iluminación. Si la artificial pasaba por aumentar el número de los hachones y por pintar y dorar sus hachetas (cap. 5), la natural debía de ser tamizada por unas vidrieras conservadas en perfecto estado. Buen conocedor del tema, pues así lo constatamos cuando citamos la recuperación del manuscrito del pintor Francisco Sánchez Martínez, Lorenzana quiso devolver el esplendor perdido a los vidrios pintados que iluminaban la catedral. Para lo cual dispuso en el capítulo sexto de la instrucción, uno de los más concretos del decreto, las advertencias necesarias. Puesto que el cabildo contaba en su nómina con un pintor a fuego —Manuel Moreno Aparicio, al parecer el mismo que había experimentado las técnicas del susodicho manuscrito a instancias de Lorenzana, por aquel entonces todavía canónigo— y un hojalatero de su confianza, el mantenimiento y sustitución de los vidrios rotos debía de realizarse con la calidad y la premura deseadas. En una aplicación más del criterio historicista, los vidrios repuestos conservarían los colores y los temas de los relevados. Se prohibía expresamente su reemplazo por vidrios blancos, o por aquellos pintados *ex novo* con los escudos de las autoridades eclesiásticas que en aquel momento gobernaban la sede. Y algo muy importante: la superficie dedicada a esta iluminación no debía de disminuir como consecuencia, por ejemplo, de la colocación de retablos que impidieran el paso de la luz⁷³.

En términos generales se puede decir que las normas de 1774 pusieron las bases para una verdadera valoración del patrimonio arquitectónico y artístico de la catedral de Toledo. Se dictaron medidas acertadas, basadas en la previsión, que aseguraban su conservación. Términos muy actuales si no fuera porque esta protección no llegaba a todas las partes de la iglesia.

Aún prevaleciendo cierta aprensión hacia la decoración exaltada —expresado en su forma gótica o romana— el documento puede inscribirse dentro de una incipiente tendencia historicista que en cierto modo navegaba contracorriente de las teorías defendidas en la Academia de San Fernando. En lo estructural el papel del orden gótico quedaba consolidado en todo el templo. El mantenimiento de su arquitectura y el nuevo diseño del despiece de cantería favorecerían la uniformidad de su interior.

5. EL ENLUCIDO DE LAS BÓVEDAS (1774-1775). LAS ÚLTIMAS DISPOSICIONES

El 14 de febrero de 1774 el deán informó al cabildo sobre el inicio de las reparaciones interiores⁷⁴. La obra del nuevo enlucido de la catedral comenzó pocos días después —la primera nómina por este concepto se contabiliza

el 26 de febrero—y finalizó el 18 de abril del año siguiente. En estos casi trece meses los andamios recorrieron las cinco naves y la doble girola, en lo que denominaremos como segundo enlucido general de su historia, tras el realizado a finales del siglo XV e inicios del XVI. En las nóminas semanales repartidas entre los oficiales y peones de los diferentes oficios se anotan puntualmente las tareas realizadas⁷⁵: el citado enlucido de las bóvedas, la reparación de algunos nervios y plementos afectados por la humedad⁷⁶; el *escodado* y sustitución de diversas piezas de las basas de los pilares góticos; y el dorado y pintado de las decoraciones más sobresalientes (capilla mayor, coro, trascoro y capillas laterales). Al mismo tiempo y dentro de la misma campaña se aprovechó el movimiento de los andamios para limpiar y renovar las vidrieras.

El trabajo de los blanqueadores se dividía en tres operaciones fundamentales. Situados en el andamio los oficiales y peones preparaban la superficie sobre la que iban a fijar la mezcla. La base era el primitivo enlucido. Las partes que presentaban problemas de fijación—por abultamientos, humedades y erosiones—eran retiradas. En estas zonas se aplicaban los revocos de cal y arena. Limpiada e igualada la superficie comenzaba la operación del enlucido o blanqueado de yeso. Los oficiales de albañilería extendían con la ayuda de la llana y del escarabel la mezcla de yeso y agua que los peones preparaban en unos tinajos adquiridos en febrero de 1774 *para hacer estuco y color de piedra para el enlucido*⁷⁷. Los peones lavaban con telas mojadas la capa de yeso recién aplicada, eliminando así los desniveles y golpes dejados por la llana⁷⁸. La operación de pintado se iniciaba una vez seco el enlucido. El tono actual de *color de piedra* se lograba con una mano de pintura ocre terrosa distribuida de forma uniforme por toda la superficie. Tras esta primera mano se pintaban las líneas blancas que marcaban el despiece fingido de cantería. Eran trazadas con cierto sentido ortogonal gracias a un esgrafiado previo, localizado en algunas zonas, o tal vez al uso de plantillas. La distribución de estas llagas blancas no coincide con la posición de las líneas negras que formaban el primitivo *canteado*⁷⁹.

La intervención pudo completarse en tan poco tiempo gracias al rápido trabajo de montaje y desmontaje de los andamios que recorrieron las naves laterales y la girola de la catedral⁸⁰. El trabajo en la central entrañaba más dificultades. Su altura de más de 30 metros, las diferencias de nivel entre el suelo de la capilla mayor y el del resto de la nave, y los obstáculos que hubiera encontrado en su camino cualquier andamio terrestre—no olvidemos que el coro rompía su continuidad—provocó la adopción de una solución mixta: un andamio fijo de gran altura y profundidad en la capilla mayor, que alcanzaba las bóvedas y el retablo al mismo tiempo⁸¹; y en los demás tramos, andamios suspendidos con cuerdas que se deslizaban a través de los pequeños vanos de las bóvedas desde los tornos situados

sobre ellas⁸². La llegada de las obras al coro de los canónigos aconsejó el traslado del culto a la capilla de Nuestra Señora del Sagrario⁸³ y el cubrimiento de sus sillerías, de los dos órganos que lo flanqueaban y del grupo escultórico de la Transfiguración⁸⁴.

La campaña de restauración de 1774-1775 alcanzó también a los pilares del templo. Desde casi el comienzo de las obras, por lo menos dos grupos de operarios a las órdenes de Juan de la Cruz y Antonio Torrejón, según los documentos *desbrozaron los postes* del recinto sagrado⁸⁵. Con esta tarea creemos entender que se eliminaron todas las incrustaciones de la piedra, limpiando sus superficies con grandes cantidades de aguafuerte⁸⁶. Fue quizás en este momento cuando buena parte de las policromías pintadas en los pilares, en la mayoría de los casos asociadas a viejos retablos, fueron suprimidas casi en su totalidad. Una vez limpios, los albañiles emplearían en los postes el mismo tipo de enlucido que disponían para las bóvedas prolongando su efecto de forma vertical.

Aprovechando el inicio de las obras en el coro se modificó el aspecto de las basas de sus pilares enfrentados al altar mayor. Éstas, por encontrarse en un lugar relevante donde se concentraba la decoración de la iglesia, guardaban una apariencia muy diferente a las del resto del templo. Un ejemplo de cómo eran antes de la reforma podemos verlo hoy en día en los pilares de la capilla mayor (Fig. 5) que miran al coro. Las columnas adosadas desembocaban en unos pedestales repletos de motivos ornamentales que dotaban de cierta continuidad a la parte baja de los pilares. Ni que decir tiene que estas decoraciones—a base de haces de pequeñas columnas, tracerías y diversos relieves—no se salían del lenguaje goticista que imperaba en la estructura arquitectónica. El mal estado de la piedra y quizás algún problema estructural de los pilares del coro, aconsejaron sustituir buena parte de los sillares de sus basamentos⁸⁷. Pero, en contra de los criterios historicistas aplicados por Lorenzana en la fachada occidental del templo o explícitos en las normas decretadas antes de comenzar la reforma que nos ocupa, las nuevas basas fueron declinadas de forma individualizada según un esbelto orden clásico (Fig. 6). Su estructura simple y sobria—sobre todo en lo que respecta a las áticas—guarda mayor relación con las basas de los pilares del resto de la iglesia, como si el arquitecto hubiera tratado de sintonizar con ellas desde el clasicismo más austero⁸⁸. Casi al mismo tiempo una cuadrilla del mismo oficio a las órdenes de Gabriel García escodaba los muros exteriores del coro⁸⁹. En esta operación quedaron rebajados todos los perfiles y salientes de la decoración gótica que el paso del tiempo había deteriorado.

Como Lorenzana había prometido al cabildo, la obra del enlucido de las bóvedas de la capilla mayor y del coro finalizaron poco antes de la Semana Santa de 1775⁹⁰. Aunque algunos trabajos continuaron meses después,

como el dorado del cerramiento del coro, la intervención se puede dar por terminada pocos días antes del 16 de mayo. En esta fecha Lorenzana recompensó a todo el equipo responsable con una ayuda de costa

(...) por su trabajo, y dirección de haber concluido en 14 meses poco más o menos el nuevo enlucido de todas las bobedas y naves de la Santa Iglesia asegurandolas, dorado de los coros, portadas, y capillas, y retablos de ella, con toda la seguridad, y hermosura de sus principios⁹¹.

El aparejador Eugenio López Durango fue gratificado con la mayor cantidad, 9.000 reales pues *solo goza 300 Ducados de salario, quando sus antecesores han tenido el de 500⁹²*. Su hermano Roque (1737-1780), que se intitulaba *maestro escultor y dorador*, cobró 1.000 reales por dirigir la obra del dorado de las partes nobles de la iglesia así como de la restauración de la escultura del retablo mayor⁹³. En estas tareas contó con la estrecha colaboración de Mariano Salvatierra (1752-1808) que, tras un efímero paso por la Academia de San Fernando, en los primeros días de junio de 1774 se incorporaba al equipo de doradores⁹⁴. Por aquel entonces el prometedor escultor mantenía una relación profesional excelente con los Durango que en 1776 le llevaría a obligarse en matrimonio con una de sus hermanas⁹⁵.

Como maestro mayor de la catedral es de suponer que la responsabilidad principal de esta obra estuviera en manos de Ventura Rodríguez. Pero en todo caso su presencia en las obras de Toledo no fue muy habitual. El arquitecto dirigía los trabajos desde su estudio madrileño. Nos ha quedado constancia documental de que en el otoño de 1773 dos de sus discípulos, Manuel Machuca y Juan Barcenilla, permanecieron 68 días en la ciudad imperial delineando una planta y elevación de todo el templo *para poder dicho Maestro Mayor con mayor conocimiento acordar las obras y reparos que se le encarguen⁹⁶*. Esta manera de actuar no era inédita para la catedral y para el propio arquitecto. Desde mediados del siglo XVI la sede toledana pagaba las consecuencias de la pérdida relativa de influencia de la ciudad, de su proximidad a la Corte y de la costumbre de contar entre sus filas con los arquitectos reales. Debido a sus múltiples ocupaciones los diseños y modelos pergeñados para su fábrica viajaron con cierta asiduidad desde la capital política hasta la capital religiosa del reino. En el caso de Ventura Rodríguez las cosas no cambiaron. Sus proyectos llegaron a todos los rincones del país con la ayuda de un grupo de discípulos y seguidores que supieron interpretar en la medida de lo posible su voluntad estética.

Insistimos en que hay que mantener la autoría de la obra que nos ocupa en el pensamiento y la práctica de

Ventura Rodríguez, pero sin olvidar que durante su rápida ejecución solamente nos ha quedado constancia de la intervención a pie de andamio del aparejador Eugenio López Durango. Quizás esto no signifique cosa alguna, sino que el aparejador cumplía con diligencia las responsabilidades de su oficio; pero dada su fidelidad a los deseos arzobispaes y su progresivo protagonismo en la dirección de las futuras reformas no hay que descartar que una obra aparentemente menor y de evidente sentido práctico, tuviera como máximo responsable a Durango.

Como colofón a esta corta pero intensa intervención, en junio de 1775 el cabildo aprobó, a petición de Lorenzana y después de escuchar el dictamen de su Junta de Ceremonias, un acuerdo de ocho capítulos que abundaban en la conservación de algunas partes del templo⁹⁷. Se hacía especial mención a la práctica de las ceremonias que se desarrollaban en el coro, en la capilla mayor y en la capilla de San Ildefonso. En ésta, a la espera de la ejecución de su nuevo retablo, quedaba prohibido el lanzamiento de platos del día de San Martín que se realizaba al acabar el responso cantado en memoria del cardenal Gil de Albornoz⁹⁸. Para preservar las bóvedas del coro recién restauradas se decidió que no se colgaran por sus agujeros los doseles y banderas de Semana Santa y que no se lanzarán también por éstos las *estampas o aleluyas por Pasqua del Espíritu Santo*. A partir de entonces los huecos se cerraron con tapas metálicas y todo el aparejo textil conmemorativo se colgó en los balcones del crucero. Lo mismo se hizo con las citadas estampas. Hasta por lo menos los años veinte de este siglo, como así lo atestiguan las fotografías de la época (Fig. 7), las banderas de Lepanto se exhibieron desde los triforios del crucero en ambos lados de la catedral⁹⁹. Pero la protección del coro, y en concreto de su sillería, no terminaría con esta medida. Su acceso quedó restringido a las dignidades de la catedral y a las personalidades de rango elevado, se prohibió el lanzamiento de monedas en las fiestas y se instó a que los capellanes y guardas redoblasen la vigilancia para *que no se maltrate la obra de sillería*.

No se agotarían aquí los deseos de Lorenzana por uniformar el aspecto general de la catedral. Terminadas las naves los andamios se trasladaron a las capillas. El enlucido que simulaba los sillares de cantería se extendió a las bóvedas y paramentos verticales de los espacios más relevantes del templo, sustituyendo al viejo *canteado* sobre fondo blanco de la primera intervención. Aunque desde 1775 algunos tramos de las bóvedas de la catedral han sido reformados o restaurados en diferentes ocasiones, los responsables de las obras siempre han mantenido el efecto de sillería del enlucido realizado en la época del arzobispo Lorenzana. Este criterio unificador perdura en la actualidad.

NOTAS

- ¹ Este estudio forma parte del informe realizado por la empresa adjudicataria GEOCISA. Geotecnia y Cimientos, S.A. para la restauración de las bóvedas de la catedral de Toledo, llevada a cabo por el Ministerio de Fomento bajo la dirección del arquitecto don Jaime Castañón. Quisiera agradecer a los diferentes responsables de los archivos toledanos, a su Excelentísimo Cabildo en la persona de su deán don Evencio Cofreces y a todo el personal facultativo que ha participado en los trabajos previos de esta restauración la ayuda prestada para la realización del mismo.
- ² E. LAMBERT, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, París, 1931, p. 212.
- ³ Algunas noticias sobre su vida (1696-1771), en L. SIERRA NAVA-LASA, "Luis Antonio Fernández de Córdoba", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. II, p. 918.
- ⁴ La carta de Sierra, dirigida a un personaje sin identificar al que se refiere como *señor don Juan*, se completa con una relación de la madera necesaria (cuartos, tercias, cuarterones, tirantes...) para el cubierto de la capilla mayor y para los andamios de la torre, en A(rchivo) de la C(atedral) de T(oledo), Obra y Fábrica (Varios), carta de José Hernández Sierra (Toledo, 3-II-1771). Las pocas noticias publicadas sobre su biografía y trayectoria profesional, en E. BERGEJO, "José Sierra y la sacristía de San Juan Bautista", en *Archivo Español de Arte*, n.º 101, Madrid (1953), p. 66; y J. NICOLAU CASTRO, "Notas sobre arquitectura toledana del siglo XVIII: José Hernández Sierra *aparejador de la catedral* y Tomás Talavera *maestro de albañilería y carpintería*", en *Archivo Español de Arte*, n.º 238, Madrid (1987), pp. 153-166.
- ⁵ ACT, Obra y Fábrica (Varios), carta de José Hernández Sierra (Toledo, 3-II-1771).
- ⁶ Especialmente las de los meses de septiembre, octubre y primera semana de noviembre, en ACT, Obra y Fábrica (Varios), gasto menudo.
- ⁷ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1771 y Gasto de 1772, f. 135.
- ⁸ *Ibidem*, f. 153 r.º.
- ⁹ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, fs. 147 v.º.-148 r.º.
- ¹⁰ Fechada el 10 de marzo de 1773 y dirigida al arzobispo, la carta fue escrita por una persona familiarizada con las labores constructivas de la fábrica. Aunque sin firma, como si fuera la copia de un original, no parece que el papel se escribiera deliberadamente de forma anónima por lo que, además del propio interés de su contenido, le prestamos la atención que se merece. Bajo la crítica más o menos soterrada a la ausencia del maestro mayor Ventura Rodríguez, quien dirigía las obras desde Madrid, el autor del texto hace hincapié en la debilidad de los muros góticos de la nave central, incapaces de soportar –según su opinión– el nuevo murete para la armadura:
(...) *por el riesgo que amenaza, a causa del tromontorio de piedra que tienen prevenida para cargar encima los arcos que ya tienen formados de fabrica, fundado todo sobre obra vieja, que aunque demuestra fortaleza, crea V. E. que obras nuevas sobre cimientos viejos nunca ai seguridad que aparece en ella: Supuesto lo dicho Señor, y a lo echo de arcos de fabrica es otra cosa y no tiene remedio, pero cargar despues de piedra y mas piedra es una locura, y menos incombeniente seria, el que se perdiesen los jornales de las piedras labradas, que no que sucediesen trabajos: sobre todo una cosa que no se puede ver a que fin es exponer una fabrica tan grande si el fin es cubrirlo mexor asegurando buena armadura, ya la pueden hazer sobre lo que tienen echo que es menos perjudizial pero de seguir el proieto es mui expuesto por que toda la fabrica esta mui deteriorada.*
En A(rchivo) D(iocesano) del A(rzobispado) de T(oledo), Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800). El autor de la misiva –apoyado en los temores manifestados por tres maestros arquitectos, que hizo venir el Em.^{mo} antezesor a V. Ex.^a para que reconociesen la fabrica– prefería paralizar la obra y perder los gastos ocasionados por la labra de la piedra antes de hacer peligrar el equilibrio tectónico de la edificación gótica. Continuaba su informe criticando la condescendencia con la que se había empleado en este tema el arquitecto Ventura Rodríguez que, según este testimonio, no estaría dentro del grupo de maestros que emitió su dictamen sobre el proyecto de la capilla mayor:
D. Bentura sabemos es hombre de habilidad en la arquitectura, pero a contemporizado mucho a ir con el corriente del proyecto, que aun es preciso tenga sus temores, que no podra menos de confesarlos.
En ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800).
- ¹¹ En estos mismos meses los libros de Obra y Fábrica registran la entrada de importantes cantidades de piedra sin especificar su destino. No hay que descartar que parte de este material se destinase a la sustitución de algunos sillares gastados de los viejos muros góticos de la capilla mayor, así como para el susodicho murete que sustentaría la armadura. Los pagos por las *aguzaduras* de las herramientas de los canteros que trabajaban en la capilla mayor corrobora esta ocupación, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1771 y Gasto de 1772, f. 147 v.º. Tan sólo en algunas partidas de ladrillos de frog y de 710 collarines para las cornisas, se registra que iban señaladas a la citada obra, ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 129.
- ¹² Roque López Durango, hermano del aparejador del mismo apellido, cobró por el dorado de la bola, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 106 r.º.
- ¹³ La cruz de hierro fue trabajada por el cerrajero José Cano que cobró por ella 9.840 reales en diciembre de 1773, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 148 v.º. La feliz noticia de su colocación sin ningún incidente fue comunicada de esta manera por el obreiro mayor Andrés Javier Cano a Francisco Pérez Sedano, secretario de Lorenzana:
El día catorce del corriente, festividad de la Exaltacion de la Santa Cruz, se colocó sobre la obra del cubierto de la capilla mayor de esta Santa Iglesia Primada, que de nuevo se ha construido, la bola de cobre, peana, y cruz, que le adorna; efectuandose todo a la mayor satisfaccion, y sin desgracia alguna, que no es lo menos en tales casos: dicha bola, tiene de diametro tres pies y seis dedos, pesa seis arrobas, y siete libras: La peana es de bronce, su peso diez y ocho libras: la cruz es calada con varios adornos de cartonería, pesa diez y seis arrobas, y ocho libras de hierro; su alto, ocho pies, y tres dedos: sus brazos mayores tienen de largo, quatro pies, y diez dedos; y los menores tres pies, y seis dedos. Dentro de la bola se ha puesto una cajita de plomo, que contiene varias reliquias de Santos: se van a dorar dichas bola, peana, y cruz; y cubrir de pizarra todo el maderaje, antes que el tiempo se mude.
En ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Andrés Javier Cano a Francisco Pérez Sedano (Toledo, 16-IX-1773). Todo parece indicar, a tenor de esta descripción, que la cruz que se puede contemplar en la actualidad situada en el mismo emplazamiento es la que se colocó aquel 14 de septiembre de 1773.
- ¹⁴ *Las bóvedas de la yglesia son blancas: defiéndenlas de las llubias, y de otras incomodidades unos grandes entablados (o contiguaciones) compuestos artificiosamente, que se sustentan sobre unos pies derechos de un estado de alto, y parte de ello cuviertos de tejas, y parte de ladrillos, y piedras llanas.*
En B. ORTIZ, *La Catedral de Toledo 1549*, Madrid, 1999, (BCLM, ms. 210) p. 189.
- ¹⁵ *En cuanto a la cubierta antigua de la capilla mayor, debió ser más inclinada y de teja; en la parte del presbiterio parece haber estado sostenido por pilares o columnas de piedra, entre las cuales iba un parapeto, quedando espacios abiertos para que corriese bien el aire.*
G. E. STREET, *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926, p. 258.

- 16 Un buen resumen de su biografía, en L. SIERRA NAVA-LASA, "Francisco Antonio de Lorenzana", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. II, pp. 1346-1348. C. PALENCIA, *El Cardenal Lorenzana, protector de la cultura en el siglo XVIII*, Toledo, 1946; G. SÁNCHEZ DONCEL, "Francisco Antonio de Lorenzana, canónigo doctoral de Sigüenza", en *Hispania Sacra*, n.º 14, Madrid (1961), pp. 323-336; M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, "Francisco Antonio de Lorenzana. El Cardenal Ilustrado de Toledo", en *Simpósio Toledo Ilustrado*, Toledo, 1975, pp. 5-26; IDEM, "Cardenal Lorenzana", en *Anales Toledanos*, n.º 18, Toledo (1984), pp. 181-230. Su paso por el arzobispado mexicano, en L. SIERRA NAVA-LASA, *El cardenal Lorenzana y la Ilustración*, Madrid, 1975; J. MALAGÓN-BARCELO, "La obra escrita de Lorenzana como arzobispo de México (1766-1772)" en *Simpósio Toledo Ilustrado*, Toledo, 1975, pp. 27-66.
- 17 El nuevo manuscrito se tituló *Secreto de Pintar a fuego las vidrieras*, conservado en la Biblioteca Capitular con la signatura 98-3, en J. PORRES MARTÍN-CLETO, "El Cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo", en *Anales Toledanos*, n.º 8, Toledo (1973), pp. 87-109. La noticia del primer manuscrito la dio M. GONZÁLEZ SIMANCAS, "Documentos inéditos. Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras de colores de esta santa iglesia primada de Toledo por Francisco Sánchez Martínez", en *Boletín Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.ºs 28-29, Toledo (1926), pp. 216-241.
- 18 En la primera página del texto se puede leer la siguiente advertencia rubricada por Lorenzana: *Descripción de la Santa Yglesia Primada de Toledo: está sacada de la que pusieron el Canonigo Ortiz i el racionero Acuña, i corregida en los que se ha podido, y separadamente ha puesto otra de mi orden el Señor Canonigo Bravo teniendo esta presente i la relacion que ha dado el Maestro Aparejador Eugenio Lopez Durango. Este libro se ha escrito en obsequio de la s.^{ta} Ygla Primada, i convendra guardarle en la Bibliotheca Arzobpal*. No cabe duda de la autoría del texto, redactado con la ayuda de los ya citados Ortiz y Bravo Acuña; pero habría que añadir que, aunque el manuscrito fue donado a la biblioteca arzobispal cuando Lorenzana ya ocupaba su sede, éste lo redactó siendo aún canónigo de la catedral, siempre antes de 1765. De este modo se puede comprender la modestia demostrada en el capítulo 26 dedicado a los arzobispos de Toledo, donde, tras apuntar el nombre del titular de la sede que no era otro que Luis Fernández de Córdoba, añadió la siguiente frase: *que oy gobierna. Y siendo canonigo puse esta serie i me sirve de confusion el verme comprehendido en ella*, en F. A. LORENZANA, *Descripción de la S.^{ta} Yglesia Primada de Toledo*, en (B)iblioteca de (C)astilla-(L)a (M)ancha, Fondo Borbón-Lorenzana, ms. 194, p. 39 v.º
- 19 No faltan las alusiones al relieve de San Ildefonso esculpido por Manuel Álvarez, a las reformas de la capilla de San Pedro que culminaron con la colocación del cuadro de Francisco Bayeu y a los frescos de este mismo y de Mariano Salvador Maella pintados en el claustro, en B. ORTIZ, *Summi Templi Toletani perquam graphica descriptio*, en *Collectio patrum ecclesiae toletanae*, t. III, Madrid, 1793, apéndice segundo, pp. 365-494.
- 20 En este contexto se puede entender la colocación en los lugares más destacados de la ciudad imperial de ocho estatuas de los reyes de España –esculpidas en el reinado de Fernando VI para decorar las alturas del Palacio Real de Madrid y retiradas poco tiempo después– donadas por Carlos III en 1787 gracias a la mediación de Ponz y al interés de Lorenzana, en M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, "Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de reyes", en *Anales Toledanos*, n.º 19, Toledo (1986), pp. 213-227.
- 21 J. M. de la MANO, "Pintores de Cámara de Carlos III en la Catedral de Toledo: Maella y Bayeu al servicio del Cardenal Lorenzana", en *Reales Sitios*, n.º 143, Madrid (2000), p. 52.
- 22 Prueba de la relación mantenida con el P. Flórez es la copia del manuscrito de Bravo Acuña que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Según una nota del mismo, Lorenzana prestó el texto al historiador agustino en 1773, acompañado de una relación –todavía inédita– de las *Ceremonias particulares de la Santa Iglesia Primada de Toledo*. La muerte sorprendió al autor de la *España Sagrada* ese mismo año sin completar la tarea, por lo que una pluma anónima acabó de trasladar la copia, en *Descripción de la Santa Iglesia Primada de Toledo, Año de 1773*, en RAH, ms. 9/5396. Un análisis somero del texto parece indicar que se reprodujo del manuscrito del mismo título que hoy en día se conserva en la BCLM, Fondo Borbón-Lorenzana, ms. 194.
- 23 R. OLAECHEA y J. LÓPEZ DE HARO, "Cartas de J. N. de Azara al Cardenal Lorenzana", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 161, Madrid (1967), pp. 7-28.
- 24 En concreto su *Carta pastoral dirigida a las religiosas de los Conventos de nuestra filiación* (México, 1769), los *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble ciudad de México en 1555 y 1565* (México, 1769-1770); y su edición de la *Historia de Nueva España, escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, en J. L. BLANCO MOZO, "La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.ºs VI-VIII, Madrid (1995-1996), pp. 203-204.
- 25 De esta forma queremos zanjar la teoría del giro historicista del arquitecto, a consecuencia de su incidente y posterior expulsión de la Academia, defendida por C. SAMBRICIO, "Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista", en V. RODRÍGUEZ TIZÓN, *Informe que hizo el Arquitecto de S. M. en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid, 1987, pp. 17-22. Ventura Rodríguez, antes y después de su exoneración a Valladolid (1760), estuvo radicalmente en contra de la restauración historicista de la arquitectura medieval. Sus intervenciones en Silos, Burgo de Osma o en la fachada occidental de la catedral de Toledo avalan una actitud coherente en este tema. Que en su informe sobre la catedral de Valladolid propusiera su finalización siguiendo las trazas de Juan de Herrera no significa que se produjera tal giro, sino más bien que no se tropezó en su fábrica con las formas góticas que tanto denostaba. Su visión bícroma de la historia de la arquitectura –a la moderna y a la romana– no le permitía mantener una actitud lógica en materia de restauración, decidiendo el signo de una intervención en virtud de la presencia o no de un determinado estilo.
- 26 Ya en la carta transcrita en el apartado anterior Sierra se despedía de su interlocutor con un significativo *yo estoy para poco, porque, la gota ha hecho retroceso a la mano derecha, con unos dolorcitos, bien excesivos*. En la misma citaba al señor Eugenio, que no sería otro que Eugenio López Durango, como su colaborador en las tareas de medición y traza arquitectónica en los momentos en que los síntomas de su enfermedad le impedían trabajar con normalidad, en ACT, Obra y Fábrica (varios), carta de José Hernández Sierra (Toledo, 3-II-1771). Nicolau Castro ha documentado en este periodo la realización de un plan para las reformas de la torre (1763) y unos dibujos para las rejas del claustro (1767) de Eugenio López Durango, en J. NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, p. 93. Nótese además que, como aparejador en activo y jubilado cobró la cantidad de 500 ducados, la misma que ganaría anualmente Ventura Rodríguez a partir de 1772 y 200 ducados por su suceso en el cargo de aparejador Eugenio López Durango. Ello significa que en los últimos años del arzobispado de Fernández de Córdoba, a falta de maestro mayor, el aparejador Sierra hizo las veces del mismo cobrando el sueldo de 500 ducados como tal.
- 27 ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana, carta de Ventura Rodríguez a Lorenzana (Madrid, 12-IV-1776), citado por DE LA MANO, *Op. cit.*, p. 54.
- 28 *Ibidem*, carta de Ventura Rodríguez a Francisco Pérez Sedano (Madrid, 29-VIII-1775).
- 29 En 1741 Germán López contrató la sillería de coro de la capilla parroquial de San Pedro y en 1756 la caja del órgano barroco o de Echeverría que daba a la nave denominada de San Cristóbal o intermedia del sur, en J. NICOLAU CASTRO, "Germán López, escultor toledano del siglo XVIII", en *Anales Toledanos*, Toledo (1986), pp. 37-66; IDEM, "Obras del siglo XVIII en la catedral de Toledo", en *Anales Toledanos*, Toledo (1984), pp. 203-240.

- ³⁰ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1760 y Gasto de 1761, f. 75.
- ³¹ Como aparejador interino cobraba 300 ducados *en atención a que satisface este encargo exactamente y de que lo ha servido en faltas del aparejador ausencias y enfermedades de ellos como también porque en las muchas obras ocurrentes tiene particular trabajo*, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1771 y Gasto de 1772, f. 59 v.º
- ³² Desde el 15 de mayo de 1773 con el mismo sueldo de 300 ducados que cobraba en interinidad, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 63.
- ³³ Tras varios años de carrera artística en la catedral –al amparo del arzobispo Luis de Córdoba– y ante las ausencias y enfermedades de Sierra, en 1772 Durango tenía al alcance de su mano la plaza de aparejador que como hemos visto conllevaba una notable subida de salario. La llegada del nuevo arzobispo y de Ventura Rodríguez parece que cercenó la trayectoria del artista toledano. Pero además su nombramiento como aparejador en propiedad, recordemos que con el mismo sueldo, le privó de la plaza de pintor que disfrutaba desde 1761. El 26 de mayo de 1773, once días después de su nombramiento como aparejador, fue sustituido en el cargo de pintor de la catedral por Manuel López perdiendo el discreto salario de 7.000 maravedís, apenas 19 ducados anuales, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, fs. 63 y 78 v.
- ³⁴ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1775 y Gasto de 1776, f. 67. Aunque pueda parecer lo contrario, según lo dicho hasta el momento, Durango nunca cobró lo mismo que Ventura Rodríguez. Por alguna razón que se nos escapa, tal vez por mantener la apariencia jerárquica, éste siempre percibió los referidos 500 ducados (= 187.000 mrs.) de su sueldo prorrateados en tres pagas de 62.500 mrs. que alcanzaban en la práctica 187.500 mrs. Durango, manteniendo su rango de aparejador, percibirá los 187.000 mrs. de su nuevo sueldo en tres pagas de 62.333, 62.333 y 62.334 mrs. Este pequeño desfase en los dos salarios aparentemente iguales se puede apreciar con nitidez en las nóminas de 1778, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1777 y Gasto de 1778, fs. 65 y 66 v.º
- ³⁵ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1785 y Gasto de 1786, f. 56.
- ³⁶ Lorenzana lo jubiló el 9 de noviembre de 1793 con una asignación de 400 ducados. Los 200 ducados restantes hasta llegar a su sueldo de maestro mayor (600 ducados) fueron a parar a su hijo Gregorio que desde ese momento fue nombrado ayudante de aparejador, creemos que un cargo inédito hasta la fecha, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1792 y Gasto de 1793, f. 61, citado de NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, p. 91.
- ³⁷ *Ibidem*, pp. 173-174.
- ³⁸ Sobre estos retablos y otras obras que llegó a trazar en Toledo y su arzobispado cuando era maestro mayor, ver *Ibidem*, pp. 92-115.
- ³⁹ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Eugenio López Durango a Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 28-VI-1776), citado por DE LA MANO, *Op. cit.*, pp. 55-56.
- ⁴⁰ A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1988, t. I-IV, p. 137.
- ⁴¹ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Eugenio López Durango a Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 28-VI-1776).
- ⁴² En la fecha de este testamento (3-IX-1794) era deán de la catedral Juan Antonio López Cabrejas; su obrero mayor Francisco Pérez Sedano, quien se había ocupado de la secretaría de Lorenzana durante muchos años, leyendo los informes de Durango; el arcediano de Alcaraz José Lorenzana, un pariente del arzobispo; y el de Calatrava Gregorio Villagómez y Lorenzana, en NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, p. 91. El cabildo correspondió a la larga dedicación y fidelidad del aparejador permitiendo que su cadáver descansara en la bóveda subterránea de la capilla de la Concepción, en (A)rchivo (C)apitular de la (C)atedral de (T)oledo, *Actas capitulares*, libro 89, f. 229 (6-IX-1794).
- ⁴³ En comparación con las bibliotecas de otros artistas coetáneos, el número de libros sobre su oficio que poseía Durango era muy limitado, como así debió de ser su propia cultura general. En el inventario de bienes realizado tras su muerte se acumulaban 17 títulos, entre ellos ediciones de Vitruvio, Serlio, Vignola, Palladio; la arquitectura de Caramuel, el *Museo pictórico* de Palomino, la *Perspectiva Pictorum* del P. Pozzo y el *Compendio matemático* de Tosca. Como era de esperar no faltaban las *Cartas pastorales* de Lorenzana, en NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, pp. 92 y 343.
- ⁴⁴ ACCT, *Actas capitulares*, libro 80, f. 228 (6-III-1773).
- ⁴⁵ En la reunión capitular del 13 de agosto de 1773 el deán se quejaba de no estar informado sobre unas obras que se estaban realizando en la catedral. El cabildo decidió que en adelante se le informara de todas las obras necesarias, en ACCT, *Actas capitulares*, libro 80, f. 347 v.º (13-VIII-1773).
- ⁴⁶ F. A. LORENZANA, *Cartas, edictos, y otras obras sueltas*, Toledo, 1986. De especial interés la tesis de trabajo adelantada por el P. Ceballos hace pocos años. Para este investigador, detrás de la renovación de la arquitectura religiosa del reinado de Carlos III, caracterizada por el gusto desornamentado, se encontraban los principios ideológicos y éticos del movimiento jansenista que habían calado muy hondo en las autoridades eclesiásticas. Los prelados jansenistas relacionaron las manifestaciones superficiales de religiosidad y piedad populares –procesiones, iluminaciones, fiestas, oratoria sagrada barroca– con los excesos decorativos del barroco castizo. La necesidad de una arquitectura más sobria surgiría pues desde posiciones religiosas que abogaban por el rigorismo moral y por una piedad más ilustrada; y por lo tanto, no tuvo nada que ver con los principios estéticos que años después iban a preconizar el neoclasicismo europeo. La mentalidad reformadora de Lorenzana, puesta de manifiesto en sus cartas pastorales y en las restauraciones arquitectónicas de la catedral, hundía sus raíces en el jansenismo francés, aunque en su caso atenuado respecto a la cuestión jesuita, en A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, en *Fragmentos*, n.ºs 12-14, Madrid (1988), pp. 115-127. Paralelas a las reformas arquitectónicas de estos años, Lorenzana y su cabildo desterraron de la catedral costumbres superficiales y folclóricas, además de peligrosas para la integridad del mobiliario artístico, que nada tenían que ver con el verdadero culto cristiano. Un ejemplo de estas intenciones quedó manifiesto en los *Capítulos relativos a la conservación* tratados por la Junta de Ceremonias del cabildo. Tras sus conclusiones y en vísperas del inicio de las obras del nuevo retablo de Ventura Rodríguez, los canónigos prohibieron una inveterada costumbre de los colegiales: arrojar platos en la capilla de San Ildefonso después de una misa y un responso por el alma del cardenal Gil de Albornoz el día de San Martín, en ACCT, *Actas capitulares*, libro 81, f. 338 (2-VI-1775).
- ⁴⁷ Este corredor central nacería tras la capilla mayor, desde el lugar ocupado actualmente por el Transparente, discurriendo a través de los tramos rectangulares de la girola hasta el centro de la capilla de San Ildefonso, culminando en su retablo mayor. Sobre el sistema de corredores de la novedosa girola de Toledo, ver G. C. von KONRADSHHEIM, “El ábside de la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, n.ºs 190-191, Madrid (1975), pp. 217-224. La idea de erigir un nuevo retablo de San Ildefonso que sustituyera al anterior fue barajada a mediados de siglo por el cabildo de la catedral. En esta tesitura Narciso Tomé ideó un proyecto de retablo para este lugar que, con el mismo estilo desaforado del Transparente, iba a formar un *pendant* con él valiéndose de la perspectiva espacial del citado corredor de la girola. El proyecto nunca construido, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, fue publicado por J. M. PRADOS GARCÍA, “Proyectos para el retablo de la capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 250, Madrid (1990), pp. 288-294.

- ⁴⁸ En la bibliografía sobre Ventura Rodríguez siguen siendo fundamentales los estudios de L. PULIDO LÓPEZ y T. DÍAZ GALDÓS, *Biografía de D. Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*, Madrid, 1898; F. CHUECA GOITIA, "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", en *Archivo Español de Arte*, n.º 52, Madrid (1942), pp. 185-210; T. F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976; *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983; *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1987; y una visión general actualizada de I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Ventura Rodríguez*, Madrid, 1992.
- ⁴⁹ Por aquellos años Ventura Rodríguez visitó la catedral de Toledo en dos ocasiones. Tras la segunda visita, fechada en los últimos días del mes de febrero de 1773, dirigió a Lorenzana un memorial en el que, además de informarle sobre el estado ruinoso de la fachada principal, argumentaba su proyecto de reedificación a la romana presentado ante el cabildo, en ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Ventura Rodríguez a Francisco Antonio Lorenzana (Madrid, 4-III-1773).
- ⁵⁰ ACCT, Actas capitulares, libro 80, fs. 221-222 v.º (27-II-1773).
- ⁵¹ ACCT, Actas capitulares, libro 80, f. 228 (6-III-1773).
- ⁵² No cabe duda que estas dos logias laterales y el frontón superior estaban contruidos antes de 1689, cuando aparecen en una estampa de la catedral en tiempos de Portocarrero. Para la reformas introducidas por el maestro mayor Lorenzo Fernández de Salazar, ver F. MARÍAS FRANCO, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. III, pp. 222-227; y D. SUÁREZ QUEVEDO, *Arquitectura barroca en Toledo: siglo XVII*, Toledo, 1990, t. I, pp. 260-261.
- ⁵³ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Ventura Rodríguez a Francisco Antonio Lorenzana (Madrid, 4-III-1773).
- ⁵⁴ *Ibidem*. No era la primera vez que el madrileño arremetía contra la arquitectura medieval en general y la gótica en particular. Poco tiempo antes de la reforma toledana, en un informe solicitado por el cabildo de la catedral de Valladolid, Rodríguez se explicaba de esta forma: *Solicita el famoso Arquitecto Juan de Herrera desterrar à estrechos, y rigurosos golpes del discurso, la barbarie de los edificios góticos, para fixar en nuestra España la romana arquitectura; y viene à conseguir del certamen bullicioso, que en su delicada idéa, forma subirla á lo más alto de sus vizarrías, y enagenar quanto fue en aquellas, barbaro y soberbio por lo regio y obstentoso.* RODRÍGUEZ TIZÓN, *Informe que hizo el Arquitecto op. cit.*, p. 2.
- ⁵⁵ El corintio, considerado por Vitruvio como el más delicado de los tres órdenes clásicos y el que recibía mayor profusión decorativa, disfrutó durante todo el siglo XVIII de cierta preeminencia sobre sus hermanos, sin duda facilitada por ser el lenguaje del Panteón de Roma y por haber sido utilizado por Miguel Ángel en el interior de la basílica de San Pedro, en E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 166-183.
- ⁵⁶ Este uso *goticista* del orden corintio no era inédito en su tiempo. Algunas variantes del capitel corintio-compuesto desarrolladas por Guarino Guarini (1624-1683) en este sentido, elaborador además de un orden gótico, son recogidas en FORSSMAN, *Op. cit.*, pp. 176-179.
- ⁵⁷ En esta consideración neoclásica, ver P. NAVASCUÉS, "Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez op. cit.*, p. 122. Por el contrario un análisis estilístico acertado, situando al arquitecto en la sintonía del barroco clasicista romano, en F. MARÍAS, "Ventura Rodríguez en Toledo", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985, pp. 70-71.
- ⁵⁸ Al día siguiente de la votación el obrero mayor en nombre del cabildo agradeció al arzobispo sus desvelos por la conservación del templo, dándose por enterado del diseño del arquitecto. A tenor del escueto texto parece que Lorenzana no fue informado en esta misiva del resultado negativo de la votación, en ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Andrés Javier Cano a Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 7-III-1773). La respuesta del arzobispo, ausente en Alcalá de Henares, en la que daba la orden de comenzar las obras según el proyecto de Ventura, pudo darse pues sin el conocimiento del resultado, en ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), copia de una carta de Francisco Antonio Lorenzana a Andrés Javier Cano (Alcalá de Henares, 11-III-1773). Tal vez el representante del cabildo prefirió esperar a la llegada del prelado para informarle personalmente.
- ⁵⁹ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), copia de una carta de Francisco Antonio Lorenzana a Andrés Javier Cano (Toledo, 23-VI-1773). Sin embargo parece que el obrero mayor Cano conocía la noticia de forma oficiosa desde días antes, pues el 19 de junio empezaba a contratar la piedra para esta obra, en MARÍAS, *Ventura Rodríguez en Toledo op. cit.*, p. 75. La noticia fue comunicada por el propio Lorenzana al arquitecto de esta manera: *En Alcalá manifesté a VM los justos recelos que tenía para que no emprehendiesemos hacer de nuevo la Fachada principal de esta mi Santa Iglesia según el Plan de el orden Romano, à causa de que estando toda la Fabrica de el Gothico disonaria la variedad. Ahora se han descubierto nuebas dificultades, que sabra Vm. quando venga à esta ciudad; y son de tanto peso que para evitarlas resuelbo se renuebe la Fachada según está sin añadir, ni quitar de ella cosa alguna.* ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), carta de Francisco Antonio Lorenzana a Ventura Rodríguez (sin fecha).
- ⁶⁰ ADAT, Fondo arzobispos, Lorenzana, catedral (1772-1800), copia de una carta de Francisco Antonio Lorenzana al deán Aurelio Beneito (Madrid, 26-XII-1773).
- ⁶¹ *Ibidem*.
- ⁶² En la documentación del siglo XVI esta operación de pintar las líneas negras se denominaba "canteado". Ni el *Diccionario de autoridades* ni el de la Academia de la Lengua recogen el significado que estamos dando a esta palabra. En el glosario confeccionado con la información de las noticias documentales que transcribe Jesusa Viver-Sánchez define el término "cantear" como pintar imitando el despiece de cantería, en J. VIVER-SÁNCHEZ MERINO-PÉREZ, *Documentos sobre arte y artistas en el Archivo de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo: 1500-1549*, Madrid, 1990 (tesis doctoral inédita), p. 2948. Por su parte Zarco transcribió algunos documentos, que recoge también esta autora, con los términos "cantrado" y "cantrar de oro", en lo que parece un error de transcripción, en M. R. ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916, t. I, pp. 175 y 181.
- ⁶³ ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 335 v.º-338 (2-VI-1775).
- ⁶⁴ El problema era denunciado en una reunión capitular previa al comienzo de las obras, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 73 v.º-74 (14-II-1774).
- ⁶⁵ ACT, Obra y Fábrica (varios), decreto de Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 18-V-1774).
- ⁶⁶ *Ibidem*.
- ⁶⁷ *Ibidem*. La normativa contra incendios se completaba con explícitas directrices en lo que respecta al encendido y apagado de la iluminación interior, en *Ibidem*, cap. 5º.
- ⁶⁸ El primero de los decretos fue dirigido al gobernador del Consejo de Castilla, Manuel Ventura de Figueroa, mientras que el segundo, fue remitido a las autoridades eclesiásticas de todo el país, en C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, pp. 378-383.

- ⁶⁹ Han llamado singularmente su religiosa y soberana atención las tristes y dolorosas experiencias que se repiten frecuentemente en los sagrados Templos, en que por lo frágil y combustible de las materias de que se componen los retablos, adornos y techumbre de los más de ellos, y por no adaptar exactamente su forma a las reglas del arte y del buen gusto, unos perecen lastimosamente entre las llamas, como acaba de suceder en el antiquísimo y precioso monumento de Santa María de Covadonga, y sucedió pocos años con la parroquia de la Cruz de Madrid, habiendo estado a riesgo de lo mismo la iglesia de Santo Tomás.
- J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, n.ºs 12-14, Madrid (1988), p. 43.
- ⁷⁰ J. L. BARRIO MOYA, "Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985, pp. 149-184.
- ⁷¹ Los decretos habían sido propiciados por una consulta previa redactada por los consiliarios de la Academia, entre los que llevó la voz cantante el secretario Antonio Ponz, en BÉDAT, *Op. cit.*, pp. 378-381. En el Archivo de la Academia se conservan algunas respuestas remitidas por autoridades eclesiásticas. En la carta de contestación que dirigió Lorenzana a Floridablanca reconocía que ya había puesto en práctica las medidas del decreto:
- (...) Quedo enterado de estas acertadas resoluciones, y aunque tengo la satisfacción de que en las obras de alguna entidad que he dispuesto hacer se han observado las Reglas del arte, y la seriedad debida a los templos, continuaré con mucho gusto en hacer observar puntualmente quanto V. E. se sirve prevenirme, a cuio efecto pasaré los correspondientes oficios a mi Cabildo, tribunal de la Governacion, y comunidades de mi cargo.
- En Archivo de la Academia de San Fernando, 32-7/2, carta de Francisco Antonio Lorenzana al conde de Floridablanca (Madrid, 5-XII-1777). Pocos días después de esta carta, el cabildo era informado sobre el contenido de los decretos, en ACCT, Actas capitulares, libro 83, f. 136 (12-XII-1777).
- ⁷² En concreto se preveía la retirada de todos los escombros acumulados sobre las bóvedas (cap. 2); el perfecto acondicionamiento de unos tinajes en las partes altas (cap. 3) y la prohibición de que los colegiales infantes anduvieran sobre las bóvedas para poner letreros, en ACT, Obra y Fábrica (varios), decreto de Francisco Antonio Lorenzana (Toledo, 18-V-1774).
- ⁷³ *Ibidem*, cap. 6.º. En estos primeros años del arzobispado de Lorenzana, las cuentas de la catedral son prolijas en datos sobre las reparaciones efectuadas en sus vidrieras. Además de los trabajos del pintor a fuego y del hojalatero, encargado del mantenimiento de los emplomados, se tiene constancia de los realizados por un oficial vidriero, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 145.
- ⁷⁴ ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 73 v.º-74 (14-II-1774).
- ⁷⁵ Las nóminas originales del año 1774 y de la primera semana de 1775, en ACT, Obra y Fábrica (varios). En ellas se recogen el tipo de trabajo realizado, los nombres de los oficiales y peones, las pagas que recibe cada uno según los días trabajados y la cantidad total liquidada en la nómina. No hemos hallado las correspondientes a los meses de enero, febrero, marzo y abril de 1775 con lo que nos contentaremos con saber lo gastado durante ese período con la ayuda de los apuntes de gasto menudo y granado contabilizados en los libros de Gasto de la Obra y Fábrica. Los que nos interesan en, ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, f. 162 v.º.
- ⁷⁶ Relacionadas con estas reparaciones habría que considerar los 6.245 reales cobrados en diciembre de 1774 por el herrero Gaspar Sánchez por los tornillos, gatillos de tocho para los Arcos de la Bobedas de la Capilla Mayor, en ACT, Obra y Fábrica, libro de Frutos de 1772 y Gasto de 1773, f. 150 v.º. Por gatillos de tocho entendemos que se refería a los tornillos apretadores de hierro tocho, forjado en barras. Tal vez sean los mismos que sirvieron para asegurar, mediante un sistema de grapas con sus extremos atornillados, el nervio crucero de la primera bóveda del coro, la más cercana a la cabecera, en la que Parro quiso ver una intervención de Juan de Herrera, en S. RAMÓN PARRO, *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo, 1857, t. I, pp. 67-68. Según la noticia recogida por Pérez Sedano el arquitecto montañés fue obsequiado con dos piezas de plata sobredorada por el trabajo que se tomó en venir a reconocer las bóvedas altas de la Iglesia y a tratar de los remedios del daño que se han descubierto en las aberturas de ellas, en F. PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 80.
- ⁷⁷ Con la palabra "estuco", utilizada de forma incorrecta, se refería a la mezcla de yeso. Según un justificante firmado por Durango para el tenedor de materiales se adquirieron dos tinajones para este menester, en ACT, Obra y Fábrica (varios).
- ⁷⁸ A falta de documentos que narren el trabajo de estos modestos artesanos, hemos seguido la descripción del mismo con la ayuda del *Arte de albañilería* de Juan de Villanueva. Aunque publicada tras su muerte por uno de sus discípulos, Pedro Zengoitia y Vengoa, la obra salió sin ninguna duda de la pluma del conocido arquitecto muchos años antes de su muerte (1811). Pocos días después de su publicación, la Academia de San Fernando denunciaba la apropiación de la autoría en la *Gaceta de Madrid*, obligando al usurpador a presentarse como mero editor. La obra original en P. ZENGOITIA Y VENGOA, *Arte de albañilería, ó instrucciones para los jóvenes que se dediquen á él, en que se trata de las herramientas necesarias al albañil, formación de andamios, y toda clase de fábricas que se puedan ofrecer*, Madrid, 1827. Hemos seguido el capítulo XVIII titulado *De los blanqueos y últimos pulimentos de las paredes interiores y exteriores* de la edición facsimilar, en J. VILLANUEVA, *Arte de Albañilería*, ed. preparada por A. L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Madrid, 1984, pp. 123-127. El asunto de la publicación quedó aclarado, en P. MOLEÓN GAVILANES, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1998, pp. 35-36.
- ⁷⁹ Toda la información referente a las características del viejo "canteado" y del despiece del XVIII proviene del estudio realizado por M.ª Ángeles Gómez Sánchez para la empresa GEOCISA, Geotecnia y Cimientos, S.A. Éste consistió en el análisis de las diferentes capas que forman el actual enlucido de las bóvedas mediante la apertura de varias calas en lugares estratégicos. Queremos agradecer a su autora que nos haya permitido la consulta del mismo, así como la colaboración prestada durante el trabajo de campo realizado en la catedral de Toledo.
- ⁸⁰ En los primeros meses de 1774 el andamio recorrió las alturas de la nave lateral exterior al mismo ritmo que los doradores y pintores hacían su trabajo en las portadas de las capillas. En julio de 1774 la cuadrilla de carpinteros de Eugenio Muñoz aserraba la madera del andamio que iba a colocarse en las naves intermedias, en ACT, Obra y Fábrica (varios), justificante del 23-VII-1774. Un mes después se presentaba en el cabildo una queja por las molestias que ocasionaban los ruidos y el polvo de la obra mientras se cantaban los oficios en el coro, lo que parece indicar que se trabajaba en los tramos de estas naves más cercanos a la cabecera, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, f. 149 (8-VIII-1774). A finales del verano se preparaba la intervención en la nave central de la catedral.
- ⁸¹ El andamio de la capilla mayor corrió a cargo de los carpinteros de Ramón Moreno. Durante el mes de octubre de 1774 más de cien carretas de madera alimentaron su construcción, que debió de terminarse a finales de noviembre, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸² Para suspender los andamios se aprovecharon los huecos de las bóvedas ya existentes, utilizados para colgar pendones y estandartes en Semana Santa, y se abrieron otros nuevos con barrenas compradas para la ocasión. El 19 de noviembre y el 15 de diciembre se adquirieron una barrena grande y un taladro respectivamente para este fin, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f. Casi al mismo tiempo Manuel Talavera y su cuadrilla de carpinteros se ocuparon de la construcción de los tornos, con rodillos de encina y banzos de álamo negro, y de los tableros de las

- plataformas. Recibió dos pagas de 300 y 230 reales el 24 de septiembre y el 1º de octubre a cuenta de lo que costó poner lo tornos y tableros en las bóvedas altas para el blanqueo, en *Ibidem*. Un grupo de peones a las órdenes de Vicente Rodríguez se encargó de mover los tornos de una bóveda a otra, armando y desarmándolos, y de elevar los andamios desde donde los albañiles y blanqueadores realizaban el enlucido. Las pagas a este Rodríguez (el 19 y 22 de octubre y el 3, 10 y 17 de diciembre) parecen marcar el movimiento de los andamios altos. Solamente sabemos con certeza que los haberes del 17 de diciembre se ajustaron por mudar los tornos y armarlos en la vobeda de entre coros, en *Ibidem*.
- ⁸³ En circunstancias semejantes acaecidas en otro tiempo los canónigos del coro se habían trasladado a la cercana capilla de San Ildefonso. En esta ocasión, tal vez porque ya estaban programadas las obras del nuevo retablo de Ventura Rodríguez, el cabildo optó por instalarse en la capilla de Nuestra Señora, en ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 165 v.º-166 (22-IX-1774).
- ⁸⁴ José Montero se encargó del cubierto de los organos, Monte tabor y sillería de coro, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸⁵ Dado que por este concepto se pagaron casi 4.000 reales en total, y teniendo en cuenta que la limpieza de cada pilar se recompensaba con 60 reales, la operación debió de alcanzar a todos los pilares exentos y adosados de la catedral. Algunas facturas de estos pagos en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f. El resto de apuntes en ACT, Obra y Fábrica, libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, fs. 141-142.
- ⁸⁶ Ya en los primeros meses de 1774 se registran las primeras compras de aguafuerte para los blanqueos de la piedra, en ACT, Obra y Fábrica, libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, f. 107.
- ⁸⁷ Aunque sin alterar su aspecto formal, también se sustituyeron algunas piezas de las basas góticas del resto de los pilares. De este modo, Agustín Olibares y sus compañeros cobraron 1.152 reales por la labra de un embasamiento de los machones que están arrimados a la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸⁸ Las nuevas basas fueron realizadas entre julio y octubre de 1774 por un grupo de canteros dirigidos por Luis de Cieza, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁸⁹ Cobró por ello el 5 de noviembre y el 3 de diciembre de 1774, en ACT, Obra y Fábrica (varios), s. f.
- ⁹⁰ El 28 de marzo de 1775 el deán anunciaba, en nombre del arzobispo, que la obra de la capilla mayor y del coro finalizarían antes de la Semana Santa, en ACCT, Actas Capitulares, libro 81, fs. 293 v.º-294. Para cumplir esta previsión el número de operarios y de horas trabajadas aumentó de manera ostensible en las últimas semanas del año anterior. Si durante el verano de 1774 se habían empleado en estos menesteres una media de 30 oficiales y 35 peones, la primera semana de 1774 se inauguró con 74 y 89 respectivamente, siendo entonces cuando se incorporó a las nóminas semanales un turno de velada.
- ⁹¹ ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1773 y Gasto de 1774, fs. 121 v.º-122.
- ⁹² El contador mayor Diego Fernández, su ayudante Juan Antonio de Menoyo y el receptor general Pedro Javier de Mendieta recibieron cada uno 3.000 reales; el agente general Mateo de Ulierte 750; el sobrestante de obras Manuel Eugenio Díaz 3.000; y Blas Martínez de Rianza, tenedor de materiales, 1800, en *Ibidem*.
- ⁹³ Algunas notas sobre la biografía y la trayectoria profesional de Roque López Durango, en NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, pp. 175-178.
- ⁹⁴ E. PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, p. 101. En la nómina semanal liquidada el 6 de junio de 1774 aparece por primera vez el nombre de Mariano Salvatierra. Nombrado escultor de la catedral en 1789, desarrolló una brillante carrera en las obras de reforma y decoración del período de Lorenzana. De su mano salieron las esculturas de la Puerta de los Leones, restaurada bajo la dirección de Eugenio López Durango, el grupo escultórico del nuevo retablo de la capilla de San Pedro, los ángeles que rematan los tres retablos de la sacristía mayor, los ocho santos que decoran los muros de la capilla de Santiago, la escultura de los retablos del trascoro y otras obras menores como un retrato del cardenal Lorenzana, en J. NICOLAU CASTRO, "Mariano Salvatierra Serrano, escultor de la catedral de Toledo" en *Goya*, n.º 204, Madrid (1988), pp. 337-342; J. L. MELENDERAS GIMENO, "Contribución al estudio de Mariano Salvatierra, escultor de la catedral primada", en *Anales Toledanos*, n.º 26, Toledo (1989), pp. 381-424; y NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana op. cit.*, pp. 179 y ss.
- ⁹⁵ Aunque la unión no llegó a materializarse merced a un desagradable incidente protagonizado por el escultor, la relación con la familia Durango debió de seguir siendo buena, en NICOLAU CASTRO, *Mariano Salvatierra, op. cit.*, pp. 337-338.
- ⁹⁶ El pago por los viajes, trabajo y manutención de estos arquitectos se efectuó el 10 de octubre de 1773, en ACT, Obra y Fábrica, Libro de Frutos de 1772 y de Gasto de 1773, f. 105. El viernes 3 de septiembre del mismo año el cabildo autorizó la realización de los planos con la condición expresa de que el plan de delineación quedaria en la misma Obra, en ACCT, Actas capitulares, libro 80, f. 356 (3-IX-1773).
- ⁹⁷ ACCT, Actas capitulares, libro 81, fs. 335 v.º-338 v.º (2-VI-1775). El acuerdo se tomó para responder a una carta del arzobispo Lorenzana en la que anunciaba la ejecución del nuevo retablo de San Ildefonso, del que se remitía el diseño de Ventura Rodríguez. El cabildo encomendó a su Junta de Ceremonias el estudio de los capítulos del decreto de Lorenzana (18-V-1774) referentes al culto de la catedral, en *Ibidem*, fs. 293 v.º-294 r.º (28-III-1775).
- ⁹⁸ Ver nota 46.
- ⁹⁹ H. GONZÁLEZ, "Las banderas de Lepanto en la Catedral de Toledo", en *Toledo revista de arte*, n.º 176, Toledo (1921), pp. 185-190. Hoy en día se conservan en el Museo de Santa Cruz, como depósito de la catedral de Toledo, en M. REVUELTA TUBINO, *Museo de Santa Cruz de Toledo*, Toledo, 1987, t. I, pp. 101-103.

La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX

Carlos Reyero

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

Cuando los críticos de arte españoles comentan las esculturas que se exhiben en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, citan nombres de grandes artistas (como Fidias, Miguel Ángel o Berruguete) y épocas gloriosas (Grecia clásica, Renacimiento italiano, especialmente). Este conocimiento histórico sirve para juzgar las obras contemporáneas: la historia del arte se convierte en teoría del arte. Este artículo se ocupa de las diferentes funciones que tuvo la erudición, con el fin de apreciar el gusto por el pasado en España durante la segunda mitad del siglo XIX.

ABSTRACT

When spanish art critics comment on sculptures that are showed in the national exhibitions of Fine Arts, they quote names of great artists (as Phidias, Michelangelo or Berruguete) and glorious epochs (Classical Greece or Italian Renaissance, specially). This historical knowledge serves to judge contemporary works: Art History becomes Art Theory. This article focuses on different functions that erudition has, in order to appreciate the taste for the past in Spain during the second half of the Nineteenth-Century.

La dimensión más importante de la teoría artística decimonónica es su preocupación constante por enlazar la creación contemporánea con una historia del arte codificada a partir de momentos y nombres gloriosos, de los que el presente se siente heredero. La necesidad de construir un discurso histórico-artístico coherente, en el que queden enlazados, sin solución de continuidad, los usos y necesidades modernas con las obras y los artistas del pasado, que son, a la vez, ejemplo y meta, exige ciertos esfuerzos de erudición para aprovechar los mínimos resquicios formales, en su mayor parte, pero no sólo que permitan justificar la pertenencia de unos y otros a un mismo proceso.

La ilustrada idea de progreso, que, trasladada a la esfera de lo estético, sobrevive a todos los vaivenes revolucio-

narios, hasta su sustitución definitiva por las prácticas sensoriales y experimentales en el fin de siglo, implica la consideración de la creación artística como una realidad mensurable y perfectible, resultado de la evolución de un discurso temporal, donde no es posible entender el presente sino como producto "mejorado" del pasado. A pesar de que este optimismo creativo, en el que se sustenta una gran parte de la valoración de la creación artística contemporánea, no hace más que aumentar, a la larga, el abismo real entre pasado y presente, de modo que la erudición histórico-artística, que se utiliza para argumentar, termina por revelarse como un arma que se vuelve en contra, el fenómeno en sí resulta esencial para comprender tanto los primeros pasos de la historia del arte como disciplina, que tanta influencia ejerce sobre la creación contemporánea,

como para encuadrar a ésta sobre los parámetros estéticos que le corresponden.

Por todo ello, las distintas perspectivas que la interpretación del pasado proporcionan a la formación del gusto decimonónico inevitablemente propio, por más que los contemporáneos lo asumieran como prestado han constituido un fecundo campo de análisis, aunque, sobre todo en España, hayan sido los problemas relacionados con la pintura los más tenidos en cuenta¹. La escultura, en cambio, cuyo estudio es, de por sí, más minoritario, aparece descolgada, como no sea para evidenciar su acusada dependencia de modelos greco-latinos, de todo este tejido historicista, que se nutre de fuentes diversas, además de la Antigüedad, y aun a pesar de que esta dependencia es mucho mayor que en cualquiera de las otras artes, hasta los albores del siglo XX, cuando, para entonces, apenas ningún crítico recurre ya a citas históricas para justificar o censurar ninguna creación contemporánea.

A los críticos españoles no les cupo nunca ninguna duda acerca de esta dependencia histórica. Baste recordar, por ejemplo, la reflexión de Carlos Groizard cuando comienza a analizar la Exposición Nacional de 1895, a pesar de que dicha exposición marcó un punto de inflexión decisivo hacia la introducción de un realismo no historicista en escultura, al concederse la medalla de honor a Benlliure por la estatua de *Trueba*: “en el procedimiento técnico, en la gramática de ese lenguaje que ha de emplear el artista para dar expresión a su idea, interpretación a su pensamiento, no es posible olvidar las enseñanzas del pasado, no se puede prescindir del ejemplo, de la trascendental eficacia que tiene en el progreso del arte la tradición clásica. El presente es hijo del pasado, y en nosotros y en nuestro espíritu vive adormecido todo el proceso del pensamiento humano que alentó a las generaciones pasadas en el curso de la historia”².

EL ARTISTA COMO CRÍTICO ERUDITO

Mientras la consideración artística del crítico, como una especie de intérprete preclaro del mundo, al mismo nivel que el artífice plástico, marca la actividad de éste en el mundo contemporáneo, en la tradición académica decimonónica podría hablarse, a la inversa, del artista como crítico, en tanto que éste recurre a las señas de identidad propias del aquél, fundamentalmente a la erudición, pero también a su capacidad de intuición interpretativa, para ampliar y prestigiar el horizonte de su propia condición.

En ese sentido, aunque la crítica de arte en la España de la segunda mitad del siglo XIX parece haber estado mucho más en manos de aficionados a las letras que a las artes, lo que explica los abundantes recursos literarios en su estrategia narrativa (por si las propias obras no se prestaban ya bastante), resulta equiparable la reflexión histó-

rico-artística que realizan los profesionales de la crítica, respecto la que realizan los artistas, que parecen usurpar la misión de aquellos, en la medida que sólo los diferencia la predisposición a la ejecución material de las piezas.

Por otra parte, la erudición es un medio tanto para dar validez a la crítica de arte como una labor prestigiosa y especializada (a pesar de las constantes reclamaciones para que las obras de arte contemporáneas susciten un placer generalizado, el saber erudito permite distinguir una conciencia de élite cultural), como para proporcionar a la imagen del artista una dimensión culta, basada en el estudio, y no meramente intuitiva o contemplativa.

Ello no obsta para que en los discursos de recepción en las academias, que suelen constituir el principal ejercicio crítico de los artistas, los escultores empiecen sistemáticamente confesando, incluso, su escasa inteligencia, en un acto de humildad impropia y, desde luego, injustificada, como José Pagniucci, en 1859³; o subrayen un inexistente divorcio entre la plástica y la oratoria, como Elías Martín en 1872, que confiesa: “más amigo del cincel que de la pluma, no poseo en modo alguno las galanas formas de otro arte no menos elevado, el arte de bien decir”⁴; o Jeroni Suñol en 1882, que dijo: “A mí, que no la ligera pluma, sino el pesado martillo he usado en mis obras; a mí, que antes bien que pulir con artificios retóricos la frase, sé tan solo desbastar el duro mármol a golpe de cincel, cúmpleme, no más, decir en llana prosa mi opinión sobre el arte que profeso”⁵.

En realidad, los escultores decimonónicos parecen resignados a fingir un papel de ejecutores materiales sin ideas estéticas (que, por otra parte, no terminan de creerse), con objeto de halagar la vanidad de los críticos, que no tienen otro arma que la erudición. Acaso por eso, Mariano Benlliure, que desprende en sus escritos una soberbia que no tuvieron sus antecesores en los sillones académicos, no vacila en proclamar en 1901, como si quisiera descorrer definitivamente el velo sobre una verdad asumida: “por punto general se nos considera cual seres aptos para ejecutar, pero incapaces o poco menos de tener ideal ¡Cómo si fuera posible producir cosas bellas sin sentir y sin comprender de belleza!”. No obstante, más adelante, para curarse en salud, añade, como los demás: “entro en materia como quien soy: un obrero del Arte, que apenas si alcanza a desceñirse la blusa, sin intentar, que fuera vano intento, pergeñarse con mayores galas que dejaría de transparentar al rudo trabajador a quien le tiembla la mano al coger la pluma, emblema de crítica y de saber de que carece... A un artista pedidle un obra, pero no le pidáis un discurso”⁶.

Pero fue precisamente entonces, en el momento en que la crítica más reaccionaria con Benlliure a la cabeza daba su más enérgico combate contra las nuevas tendencias, ya muy visibles, cuando se plantea, con toda su crudeza, el verdadero sentido que tiene teorizar sobre arte. Paradóji-

camente, el pensamiento académico, que se había sostenido sobre la erudición, reclama entonces más práctica: “Para combatir el impresionismo anárquico, ya verdaderamente intolerable, hay que librar una batalla opinando a tan peligroso enemigo un ejército joven e instruido por medio de una sabia enseñanza, que reduzca a sus justos límites el afán inmoderado de que la teoría sea elemento más esencial que la práctica. Tal creencia introduce en el mundo artístico, por la facilidad de hablar que tenemos, multitud de factores que lo perturban. Se induce a la juventud a imaginar que el arte está en las bibliotecas, sin pensar que antes que hubiese libros hubo estatuas y cuadros, y que la crítica siguió a la creación. El primer artista que cogió un buril o un pincel, de seguro que no tenía ninguna doctrina de Estética. En arte, como en todo, la humanidad adelanta a fuerza de hechos. La cultura y la erudición abrillantan los meritos de un artista, hasta pueden darle mayor categoría; pero no lo crean, ni le infunden ese *quid divinum* sin el cual no sentiría ni produciría belleza”⁷.

EL PRESTIGIO DEL ARTE GRIEGO

El discurso cíclico de la historia del arte, con momentos de esplendor y momentos de decadencia, tiene su primera cumbre en el arte clásico griego. Todo lo que sucede con anterioridad carece de importancia para los críticos de arte que comentan las exposiciones, en tanto que referencia formal, porque sólo se asume del pasado aquello que tiene interés estético en relación con una categoría ideal de buen gusto.

La erudición de los artistas, en cambio, les obliga a considerar la civilización egipcia como un momento, cuando menos, digno de reflexionar sobre él, aunque, siempre, en función de un después clásico. En ese sentido, Jeroni Suñol deja bien claro que “las estatuas egipcias eran como crisálidas de la mariposa griega”⁸. Unos años antes, en 1872, el escultor Elías Martín argumentaba que, entre los egipcios, las esculturas “gozaban de muy poca consideración, porque no profesaban el arte por el arte y como elocuente manera de demostrar el poder creador del genio, sino que obligados a reproducir lo concerniente al culto esterilizador de sus falsos dioses, o a la ilustración nacional, estaba la escultura ligada a formalidades simbólicas o a ceremonias groseras que impedían su libre desarrollo... sus estatuas revelan la carencia de este estudio, poca gracia en el movimiento, líneas siempre rígidamente rectas, y falta de precisión en la forma... tan oscuras como sus nociones sobre Dios, eran pocas bellas las manifestaciones de este en la esfera del arte”⁹. Los referentes de juicio son, pues, por una parte, de carácter moral, y, por otra parte, de carácter formal, en función de una evolución conocida y sacralizada de antemano.

Esta prevención moral o, más explícitamente, religiosa hacia las manifestaciones artísticas no cristianas, también

se constata, algunas veces, en relación con el arte griego, pero siempre acaba rodeada de formalismo. En tal sentido, el crítico Juan de Dios Mora escribía, a propósito de las esculturas expuestas en la Exposición Nacional en 1860: “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; ... La escultura antigua, representando la idea general, ignorando la libre individualización, carece de movimiento y de flexibilidad, y permanece tenazmente asida al tipo... ¿Y que es un tipo? Es la disciplina del arte, la librea de la inspiración, el uniforme del pensamiento. La escultura griega sabe de antemano las proporciones de Venus, el talante de Diana cazadora, el talle de Juno. Pasa del cuadrante en el ángulo facial de Júpiter, toma del mancebo dórico las ocho cabezas, proporción de Apolo, prolonga los pies y las manos y disminuye la cabeza de Hércules, sin alterar nunca las proporciones prestablecidas por el canon artístico, que es una especie de almotacén a que se sujetan las varias medidas, un lecho de Procusto para el genio, una cadena para la libertad, una monotonía para la inspiración, una barreira insuperable para la originalidad”¹⁰.

De todas formas, este pensamiento, que, contra lo que pudiera parecer, podríamos considerar extraordinariamente moderno por sus implicaciones románticas, no es el que perdura a lo largo del siglo XIX, sobre todo entre los artistas, muy dependientes de la tradición winckelmanniana, cuyas explicaciones siguen, casi al pie de la letra, para justificar la belleza y articulación histórica del arte griego. Es el caso de los citados Suñol o Martín. Este último dice, expresamente: “La frecuente vista de aquella desnudez, de aquellas airosas actitudes, y el tema que modelar, las figuras de los atletas vencedores... condujo a estudiar la naturaleza con mayor atención”; y, más adelante, con objeto de conciliar la sensibilidad de su tiempo con la tradición clásica defiende que “la escultura fue siempre entre los griegos, en sus mejores tiempos, popular y religiosa, y que todo el poder del arte fue empleado en la idealización del hombre, único fin de la escultura helénica”¹¹.

FIDIAS Y EL USO DEL NOMBRE DE UN DIOS

Cuando en la rememoración del arte griego se abandona el discurso general, referido al talante de la civilización, para centrarse en nombres o en obras, el entusiasmo de los críticos hacia ellos es absoluto, aunque no faltan ocasiones en las que las figuras de los artistas se tratan de justificar en medio de un contexto histórico, fruto de las corrientes deterministas de la época: “Los pueblos sin

cultura artística, devorados por la miseria y desquiciados por intestinas luchas, no pueden aspirar a tener un arte estatuario. / Grecia ha podido legarnos las joyas de su arte plástico, porque Pericles derrochó cuantiosas fortunas en el embellecimiento de Atenas y del Pireo, de Corobos y de Eleusis. Sólo teniendo el Partenón por pedestal pudo brillar Fidias entre aquella falange de artistas”¹².

En todo caso, la figura mítica es, sin lugar a dudas, Fidias. Su nombre se utiliza como sinónimo del arte de esculpir, el primero que viene a la mente de una persona culta: “Arrástrase entre nosotros, el bello arte de Fidias..., por el camino de la más enojosa e infecunda imitación”, escribe Tubino, que después justifica el prestigio del escultor griego en virtud del respaldo popular: “Labrando Fidias mármoles peregrinos para el Partenon, acordábase de las necesidades y exigencias del Agora: adornaba el pueblo griego con estatuas las plazas, los pórticos, los jardines, los edificios del procomún, los muelles y los caminos, y el artista recibía el galardón, no de un Senado académico, sino de la muchedumbre, que le alentaba con sus aplausos”¹³.

Elías Martín, fuertemente condicionado por justificar el academicismo que profesa, frente al realismo que ya se intuía, atribuye “a Fidias la gloria de haber desviado el primero la Escultura de la simple imitación de la naturaleza, dirigiendo aquella al culto de la belleza”, de manera que el nombre del escultor griego encabeza una larga retahíla de figuras de la Antigüedad¹⁴. Curiosamente, unos años más tarde, cuando el realismo ya era una corriente asumida, en el marco de las exposiciones, un crítico utiliza el nombre de Fidias para dar otro sesgo a sus argumentos: “Fidias, el primer escultor de los siglos, pedía datos y verdades a la naturaleza, y Vinkelman sic, el primer crítico de las artes, ha adivinado en los restos del Parthenon que el artista inmortal no labraba la piedra hasta que la meditación engrandecía sus recuerdos y los elevaba”¹⁵.

Entonces se recurre a Fidias como ejemplo de la sencillez en la ejecución de relieves. Así se expresa el crítico Luis Alfonso, en 1890: “Los maestros en los relieves, los únicos que los modelaron en buena ley... fueron los griegos; nadie puede motejarles de meros realistas, y sin embargo, ni por asomo se metían en quintas esencias al plasmar; elegían un acto o una agrupación, los reproducían con verdad y belleza, y nada más. Nada más; pero han transcurrido más de dos mil años desde que por tan sencillo procedimiento labraba Fidias sus relieves, y todavía no le ha superado nadie”¹⁶. Igualmente, Ceferino Araujo, en las mismas fechas, aunque sin citar expresamente a Fidias, habla de “los relieves del Partenón, que son escultura pura de la mas elevada”¹⁷.

También se utiliza el nombre de Fidias para exaltar la figura de un escultor moderno. Al referirse a Querol, Vicente de la Cruz confiesa sentir “profundo orgullo patrio al ver... un artista de la gran raza de Fidias”¹⁸.

Hacia el fin de siglo, la utilización del nombre de Fidias, como de la de otros nombres míticos de la escultura de todos los tiempos, va ligada a la defensa de las corrientes del gusto moderno, con objeto de que determinadas figuras históricas, que resultan incuestionables, lo avalen. El objetivo más sorprendente es la ya mencionada defensa del Realismo, así como de las tipologías escultóricas propias del siglo XIX: “El artista griego, después de haber creado a los dioses, quiere escalar también el pedestal y encerrar en la estatua la expresión de la vida humana. Los dioses desaparecen. Los hombres imperan. El arte pierde la severa austeridad, la grandiosa calma, el soberano reposo que supo dar a sus obras el cincel de Phidias”¹⁹.

Como tal referencia al nombre de Fidias supone, obviamente, una inversión de los argumentos académicos tradicionales, no queda más remedio que justificar su uso en una mejor comprensión del pasado, en el “modernísimo y exacto conocimiento del arte griego, fuente perpetua de belleza escultórica, antes tan incompletamente comprendido”, donde “la escultura hallaba toda la realidad, toda la belleza, todo el calor y excelencia que perseguía en el gran realista helénico, en Fidias, al cabo conocido y estudiado por todas las escuelas europeas”, de manera que “la escultura moderna... retrocedió hasta el maestro del Partenón, para emprender desde él sus nuevos caminos. A esto debemos todo el nuevo estilo”²⁰.

A fuerza de exaltar el Realismo moderno, en relación con el supuesto realismo fidíaco, algún crítico, como el prestigioso Federico Balart, se ve empujado nada menos que a censurar la Antigüedad y a defender los vaciados, en una inusitada pérdida de referencias de la misión que ha de cumplir la crítica de arte a la hora de juzgar el objeto artístico. Cuando habla del grupo de Miquel Blay, *Los primeros fríos* (Madrid, Museo del Prado), que califica de “la obra capital del arte contemporáneo” no encontró mejor manera de ensalzarla que decir: “En vano se buscaría cosa más real en el Museo de escultura y aun en el de reproducciones: el Hércules de Fidias y el Hermes de Praxíteles son maniqués de sastrería junto a aquellas dos figuras descarnadas y feas, pero capaces de competir en exactitud con los mejores vaciados de la mejor colección anatómica”²¹.

El nombre de Fidias sobrevive a las transformaciones del cambio de siglo, en una defensa de los ideales contemporáneos: “Dicen los que no saben que es realidad ni arte que si viniera hoy un Fidias no sabría hacer una estatua con levita y pantalón. Un Fidias sabría sentir y haría cosas que revelasen su sentimiento de la realidad; no se empeñaría absurdamente en ir a las escuelas muertas en busca de lo que no pueden dar, procuraría para ser escultor de su tiempo olvidarse del pasado, pues toda obra antigua es una infección incurable para el que quiera vivir de veras su tiempo”²².

LA MEMORIA VISUAL DE LAS PIEZAS ANTIGUAS

Aunque tanto la historiografía como la crítica del siglo XIX es mucho más proclive a reconocer la figura del artista que a interpretar la obra, es ésta la que tiene una repercusión o constituye una referencia formal para el escultor contemporáneo. Además, en el caso de la Antigüedad, la desconocida autoría de la mayor parte de las más conocidas esculturas, obliga a tenerlas en cuenta en cuanto tales, cuando se trata de mostrar erudición histórica.

Por lo que se refiere al parecido, en relación con la obra de Agapito Vallmitjana titulada *Adán en el momento de ver a Eva*, presentada por su autor a la Exposición Nacional de 1864 un crítico la relaciona con el bien conocido *Torso Belvedere* (Roma, Musei Vaticani): “Aquel sublime torso del Vaticano, al cual Miguel Angel llamaba maestro suyo, es tal vez la obra humana que mejor pudiera pretender representarnos al padre y progenitor de la humana raza”²³. Al hablar de la figura de *Marte*, obra de José Alcoverro presentada a la Nacional de 1890, otro crítico reconoce que “trae a la memoria la estatua del *Gallo morente*, del Museo Capitolino de Roma”²⁴.

Como encarnación de “la belleza escultórica abstracta y absoluta”, que se relaciona con el arte antiguo y con los modelos clásicos de todos los tiempos, Tubino enumera diversas piezas: “Descúbrese aquella preciosa cualidad... en el *Apolo* de Belvedere; ... como se halla en *Toro Farnesio*, en *Laoconte*”²⁵. Las tres obras aparecen citadas en distintas ocasiones con fines diversos: por ejemplo, estas dos últimas, en relación con la necesidad de dotar de unidad a las esculturas compuestas por varias figuras. En tal sentido, escribe Carlos Groizard: “A esa unidad estética de todo grupo escultórico responden desde todos sus puntos de vista ‘El toro’, ‘Farnesio’ *sic*, ‘El Laoconte’, ‘Los luchadores’, ‘El rapto de las sabinas’”²⁶.

También aparece elegida al azar la *Venus de Milo* (París, Louvre), en tanto que modelo de unas proporciones ideales, como ejemplo de la inconveniencia de modificar tales proporciones cuando la pieza ha de verse de lejos. Así, en relación con la figura del *Genio* de Querol, expuesta en 1897 y con destino al frontón de la Biblioteca Nacional de Madrid, un crítico escribe: “Figúrese el Sr. Querol que se decidiese colocar la ‘Venus de Milo’ en el sitio que ha de ocupar la estatua del ‘Genio’, ¿qué se haría? Sencillamente ampliar la figura, sin alterar lo más mínimo sus líneas y el efecto sería grandioso”²⁷. Aunque probablemente el crítico entusiasta del clasicismo no pensó en la incongruencia de colocar una reproducción de la *Venus de Milo* en lo alto del edificio de la Biblioteca Nacional, no cabe duda de su fe en la autonomía de la forma artística, por encima del objeto real y de su uso.

Como elemento de juicio para la obtención de premios, los miembros del jurado de las exposiciones manejan el

nombre de algunas piezas. En concreto, en el preámbulo, recogido en el acta de premios, de la primera sesión del Jurado de la Sección de Escultura de la Exposición Nacional de 1876 se citan, además de obras de otras épocas, varias de época clásica. Así, se nombran la “*Venus Calipigia* y *Narciso* del Museo de Nápoles, la *Cabeza de Júpiter* y el *Juno* de Villa Ludovisi”²⁸, que sirven como pretexto para considerar que “el premio de honor, de adjudicarlo a alguna obra, debiera esta reunir las cualidades generales de algunas de las apuntadas o de otras que estuvieran en igual caso, de lo contrario no daría resultado a estimar la adjudicación de una distinción tan celebrada”²⁹.

DE ROMA A LA EDAD MEDIA, UNA ACEPTACIÓN AMBIGUA

En general, el prestigio de la cultura romana, según avanza el siglo XIX y se difunden las ideas románticas sobre Grecia, que mezclan pasado y presente, es mucho menor que la helénica. Lo mismo sucede con el arte, asociado con unos valores que no son los del siglo. En ese sentido, en el discurso de recepción en la Academia de San Fernando del escultor José Pagniucci se dice: “El espíritu del mundo romano era el dominio de la letra muerta, la destrucción de la belleza, la falta de serenidad en las costumbres, la antipatía a los efectos domésticos y naturales, y en general el sacrificio de la individualidad en aras del Estado, la dignidad impasible en la obediencia a la ley”³⁰.

Por eso, únicamente los académicos reflexionan sobre lo que consideran una etapa histórica que no puede ser pasada por alto. Pero la escultura no tiene valores estéticos significativos para los críticos. Tubino se justifica en su dependencia de Grecia: “Es la escultura romana una crisis: su fondo procede de Grecia... No es Roma una raza, ni un pueblo, ni una civilización, sino un sincretismo gigantesco, que tiene un nombre y un símbolo; Roma, como ciudad”; y cita algunas obras concretas, como ejemplo de las funciones docentes que cumple: “Los relieves del arco de Tito y de la columna de Trajano, ejemplares y enseñanzas son que los magistrados propinan diariamente a las muchedumbres. ... Abundan las estatuas icónicas, los bustos de los hombres notables por su poderío, saber y virtudes... Tan realista y naturalista es el arte como en Grecia”³¹.

En parecidos términos se expresa el escultor Elias Martín: “los romanos no tuvieron arte propio, sobre todo en los primeros tiempos de su escultura. Limitados a copiar y a tomar lo que veían en los países conquistados... No podía suceder de otro modo, cuando les faltaba libertad política y afectos domésticos y naturales, y cuando sin creencias religiosas propias, admitían con punible indiferentismo las de todos los países subyugados al filo de su espada”³².

Esta prevención moral, más que propiamente estética, hacia la escultura romana se invierte en el caso de la Edad Media. Por una parte, la exaltación del espíritu cristiano que llevaron a cabo los románticos, invita a mirar con simpatía un periodo histórico que resulta, además, misteriosamente atractivo; pero, por otra parte, el eclecticismo clásico-naturalista por el que camina la escultura se encuentra en las antípodas del arte medieval. Por eso, sólo en las grandes reflexiones históricas se hace referencia a ella.

Un ejemplo típico de esta dualidad crítica hacia la escultura medieval se encuentra en la reflexión, que realiza sobre este periodo histórico, el escultor Elías Martín, quien reconoce con satisfacción, en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando: "Apareció por dicha la gloriosa era del Cristianismo. Este que había divinizado el orden moral, debía producir también en el estético una general transformación, imperando su espiritualismo en la idea fundamental del arte, no destruyéndola sino completándola". Pero finalmente admite que "desde la caída del Imperio Romano hasta el siglo XIII, la escultura no tuvo ni proporciones, ni dibujo, ni movimiento en las figuras, porque las esculturas de aquellos tiempos no se proponían el halago de los sentidos, sino la espiritualidad del culto"³³.

Sin meterse en juicios estéticos había resuelto el problema Pagnucci: "Con la Edad Media nació la Escultura cristiana, que al principio se limitó a ser ornamento a la arquitectura, colocando a los santos en nichos o torrecillas"³⁴. Tubino, en cambio, con una mentalidad más positivista y mucho menos prejuicios, trata de explicar las causas de la escasa importancia de la escultura, "en los primeros siglos del Cristianismo", en el hecho de que cambiara "la religión el derrotero de las corrientes de la vida, sustituyendo al sentimiento de la personalidad humana, el de la unidad y omnipotencia divinas"³⁵. Una década después, en 1882, en plena exaltación del eclecticismo clasicista, Suñol es expeditivo al calificar la Edad Media como: "paréntesis de letras y artes"³⁶.

LOS GRANDES ESCULTORES DEL RENACIMIENTO

Dentro de esa concepción cíclica que caracteriza el discurso historiográfico decimonónico, el Renacimiento constituye, ante todo, un nuevo momento álgido, fruto de un nuevo rumbo: "Afortunadamente en el... siglo XIII el arte se corrigió de... severas exageraciones. Nicolás de Pisa, Jacobo Quercia, y otros, fueron los primeros en volver a estudiar antiguas bellezas artísticas", explica Elías Martín que cita en su discurso a Ghiberti, Donatello, Pollaiuolo, Sansovino, Luca della Robbia, Berruguete, Borguina, Becerra, Montañés y Alonso Cano, como herederos

de aquel impulso³⁷. De "efervescencia magnífica" califica Suñol aquel momento³⁸.

Pero el Renacimiento no significa solamente la recuperación de un esplendor perdido, eventualmente comparable a Grecia, sino que, ante todo, para la escultura, es el referente esencial para la formación del gusto moderno. En ese sentido, Tubino justifica, a partir de su análisis del Renacimiento, un elemento fundamental del academicismo decimonónico, como es la diferenciación cualitativa de las artes, sin la cual no puede juzgarse la pieza escultórica como una realidad autónoma, merecedora de ser contemplada: "A medida que avanza el Renacimiento, crece la distancia que separa a la arquitectura de la escultura, hasta que al cabo toman por derroteros diferentes"³⁹. Por eso, los escultores y las piezas que se citan tienen un carácter de modelos a seguir.

El nombre que más repiten artistas y críticos es, sin duda, el de Miguel Ángel, pero, por supuesto, no es el único. Otros artistas del Renacimiento aparecen citados con fines muy diversos. Por ejemplo, Benvenuto Cellini es utilizado por un crítico, en 1864, como ejemplo de la fe del artista en su obra, que ha de ser reconocida por todos: "el artista... ha de procurar que ese pensamiento artístico sea comprensible y fácil al mayor número de inteligencias. / ... así, el violento Cellini, cuando a despecho de su soberbia y de la amenazadora inscripción grabada en el pedestal de su Perseo: *Te, fili, quis loeseri, ulter ero* (Hijo, yo te vengaré, si alguno te ofendiere) exponía al pueblo florentino su gallarda estatua"⁴⁰. Pero, otras veces, el mismo escultor es referente de la habilidad técnica. Carlos Groizard, hablando de Susillo, sugiere, en 1895, que sus "bajo relieves encantadores... piden el cincel de Benvenuto para reproducirlos en plata"⁴¹.

Como toda la escultura europea finisecular, también la española se interesa por las formas gráciles y delicadas, relacionadas con Donatello, que se convierte entonces en una figura insoslayable del gusto finisecular moderno, aunque siempre subyace su inserción en un proceso que desemboca en Miguel Ángel. Cánovas y Vallejo escribe en 1892: "Sin conocer personalmente al señor D. Baldomero Cabré, juraría que es admirador del precursor de Miguel Ángel, del florentino Donatello. La expresión dulce y sencilla de su lindísima figura de niño, que titula *En la orilla*, me obliga a creerlo así"⁴². En la exposición nacional siguiente, la de 1895, Narciso Sentenach escribe, a propósito del *Afilador árabe* de José Viciano: "las extremidades... nos transportan al recuerdo de aquellos trozos florentinos que Donatello, Verrochio y los otros naturalistas presentaban en sus estatuas, antes que el titán del Renacimiento acentuara tanto en su escuela el sabor clásico de sus concepciones"⁴³. En 1899 es Balsa de la Vega: "el retrato de la niña Piedad de Iturbe de Blay... parece modelada por Donatello"⁴⁴.

Aunque la memoria de la forma es el pretexto más habitual para sacar a colación los nombres de los determinados artistas, no faltan críticos que se atreven a comparar el “renacimiento de la escultura española moderna” y su culto al desnudo corporal, con la coyuntura histórica de la península italiana durante los siglos XV y XVI, que produjo tal eclosión de genios: “Mientras Cosme de Medicis evoca en Florencia a Pericles, y los Leones y Julios en Roma el siglo de Octavio y Augusto, y Rafael pinta *Gala-teas*, y *Venus* y *Ledas* Correggio y Ticiano, y Sansovino, Cellini y Juan de Bolonia esculpen *Perseos* y *Mercurios*, y desde los días de Donatello hasta los de Thorwaldsen, el amor a la forma humana dejando esta de ser mirada como pecado, para ser admirada como bella hace que el arte escultórico adquiera ese desarrollo y esa grandeza en Italia primero y más tarde en Francia y en Alemania, aquí, en esta tierra de artistas, solamente al impulso de las revoluciones políticas del siglo, debemos que la escultura haya despertado del estéril sueño del idealismo místico del que le despertaran las fiestas paganas de los papas y de los príncipes italianos en aquellos días en que Savonarola tronaba contra Magdalena, bella como Aspasia, o contra Jesus, lindo como Cupido”⁴⁵.

Muy rara vez, sin embargo, la técnica de un escultor español contemporáneo es ensalzada por encima de la de los escultores italianos. Tal honor le merece Susillo, de quien el crítico Luis Alfonso dice, en 1890: “El Renacimiento tampoco soñó con las sutilezas que imagina Susillo; representaba escenas religiosas por medio de los relieves de La Robbia o Sansovino, o composiciones mitológicas o decorativas, por medio de los relieves de Cellini o Berruete; pero si se aplaba a lo fantástico entiéndase bien, era en la forma. Esculpían, pues, monstruos y diablos, y grifos, bichos y quimeras, más de ninguna manera glosas de la teología ni comentarios de la metafísica”⁴⁶.

MIGUEL ÁNGEL, MODELO DE ESCULTOR MODERNO

Junto con Fidias, Miguel Ángel es el nombre más citado a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX por la crítica española. Su figura es el punto culminante de todo el movimiento renacentista, convertido en modelo para la modernidad, como afirma un cronista a propósito de la Exposición Nacional de 1860: “al Renacimiento le estaba reservada la gloria de levantar el arte de su postración, y levantarla a una altura tal que aun hoy es nuestra admiración, y entonces fue cuando la escultura volvió a presentarse en todo el esplendor de su belleza. Miguel Angel, Cellini y otros artistas italianos, supieron dar al mármol las puras formas del antiguo, y bien pronto la escultura cristiana se apoderó como si dijéramos del ritmo antiguo, y lo aplicó a las nuevas creencias”⁴⁷.

Ese mismo pensamiento se encuentra treinta años después, lo que prueba su vigencia. Cuando Balsa de la Vega comenta, a propósito de la escultura expuesta en la Nacional de 1899, escribe: “esta evolución hacia la representación y expresión de la vida moral cúmplase en el *Renacimiento*, al desarrollarse en todo su esplendor el arte bello psicológico por excelencia, *la pintura*, y al acomodar, desde Donatello hasta Miguel Angel, a la forma y al concepto de la belleza antropomórfica, en su más puro naturalismo, como lo imaginaron los griegos, esa otra belleza, por su carácter inconcreto más sugestiva, que llamamos *expresión moral*... Creedme que si la testa del *Apolo* de Belvedere me admira, la del *Moisés* de Miguel Angel me asombra y conmueve. / Y el *Apolo* responde al sentir de una sociedad, y el *Moisés* al de otra mucho más avanzada y más compleja”⁴⁸.

La admiración hacia Miguel Ángel es tanta que, desde las críticas que se realizan de las primeras exposiciones nacionales, sus obras constituyen lugares comunes, cuyas valoraciones son esenciales para comprender el gusto de la época. Incluso, en 1860, Juan de Dios Mora le atribuye obras que no son de su autoría, junto a otras bien conocidas, que analiza pormenorizadamente: “La estatua de Moisés, por Miguel Ángel en Roma, el Cristo muerto, el sepulcro del conde de Nassau en Breda, son obras tan admirables que asombran a la imaginación. La escultura colosal del Moisés puede considerarse como la obra maestra de la escultura en los tiempos modernos... la figura está llena de fuerza y dignidad la expresión es mucho más espiritual que las de todas las estatuas antiguas, y en cuanto a la ejecución bien puede asegurarse que compite con el Laocoonte. La misma fuerza de concepción y la misma energía y felicidad en la ejecución se advierten en el Cristo muerto. Más compleja por su composición y numerosas figuras es la obra del sepulcro del conde de Nassau. Este, de tamaño natural, está extendido sobre una mesa de mármol negro. A un lado está la esposa del conde, y en los cuatro ángulos se ven a Régul, Annibal, Cesar y un guerrero romano, que sostienen en alto otra mesa de mármol semejante a la de abajo, y que sirve como de bóveda al funerario monumento. Nada hay más interesante que ver un carácter como el de Cesar, ese Titan de la historia representado por Miguel Angel, ese Titan el Arte. / Tratándose de asuntos religiosos, se necesitaba nada menos que el genio, la fuerza de la imaginación, la energía, la profundidad, el atrevimiento y la habilidad de un Miguel Angel para poder combinar, desplegando tan grande originalidad creador, el principio clásico de los antiguos con la animación que caracteriza el arte romántico”⁴⁹.

Como ejemplo de “la belleza escultórica abstracta y absoluta”, Tubino, que, según ya se ha señalado, cita piezas de épocas diversas, también se refiere, en 1871, al “*Moisés* de Buonarroti” *sic* y al “*Cristo* de Benvenuto Cellini *sic*”⁵⁰. En la también mencionada acta del jurado

de la Exposición de 1876 se citan como patrones formales los sepulcros de los Medici⁵¹.

Se llega a argumentar que la mera posibilidad de contemplar directamente su obra, resulta un caldo de cultivo ideal para la formación de un artista genial. A propósito de Mariano Benlliure, Comas y Blanco comenta que “viviendo como vive en Italia, estas tendencias, naturales y espontáneas en él, toman cuerpo y realidad al contemplar el arte estatuario de los discípulos e imitadores de Miguel Ángel”⁵².

Todavía en 1895, Narciso Sentenach recuerda a “Miguel Ángel, siempre el coloso del Renacimiento”⁵³; y Carlos Groizard reconoce sus formas en la obra de Alvarez Blanco, *David desafía a Goliath*: “no dice nada que no sepa ya el que le contempla. Recuerda su cabeza la hermosa cabeza del David de Miguel Ángel, sin tener la grandiosidad de líneas y la soberana elegancia de la estatua florentina... Son las piernas cortas, delgadas: no acusan la robusta complexión del retador de Goliath, con que dió realce a la expresión del personaje el cincel de Buonarroti”⁵⁴. Pero, en general, la imitación de formas miguelangelescas no sólo no es motivo de crítica, sino de justificación: “¿Se puede sacar en la mascarilla de yeso la expresión del rostro de la *Pietà*? Pues el vaciador que tal haga se parecerá muchísimo a Miguel Ángel”, escribe Navarro Ledesma en 1897, que en dos obras de Querol reconoce “un aire de ferocidad *miguelangelesca* que pasa los límites de la simple valentía”⁵⁵.

De todos modos, hacia el fin de siglo, el nombre de Miguel Ángel empieza a ser utilizado, más bien, para aludir a la encarnación de un espíritu genial, que insufla vida en la materia, dentro de la tradición romántica, escapando así a la mera admiración por las formas concretas. Así se expresa Balsa de la Vega: “Cuando Miguel Ángel se vió precisado a esculpir las simbólicas figuras de mujer que ornaban el sepulcro de los Médicis en Florencia, creó dos tipos cuyas formas debían expresar el pensamiento que los inspirara; dejó el equilibrado y soberano molde pagano; y buscó en su propio corazón y en su agitado espíritu otra turquesa en que moldear su ideal, amasado con las luchas, con las ideas, con las aspiraciones de su tiempo. Y esto que realizó el gran florentino, cumpliendo la ley de la producción de la obra de arte, vino realizando el artista de todos los tiempos”⁵⁶.

En ese mismo sentido, también se opone el arte de Miguel Ángel a las modas realistas que, según algunos críticos, se limitan a “copiar” el natural. Así argumenta Rodrigo Soriano: “Cuando el divino Miguel Ángel, considerándose impotente para retratar con el cincel la faz hermosa de su amada Vittoria Colonna, exclamaba, presa de desesperación: ‘E finger no saprei / con ferro la pietra, in carte con pennello / divin semblante’ / y empuñaba su pluma de poeta, trocando la innoble piedra por el metro y abandonando el tosco *ferro* como instrumento rudo e inservible

para expresar las idealidades de su amor, no podría suponer que, andando el tiempo, escultores y pintores, saliendo de los respectivos límites de su arte, habían de intentar convertir mármoles y colores en blando molde que transparentara el espíritu con todos sus refinamientos y sublimidades y pretendieran copiar la materia a lo vivo en una colosal fotografía de piedra”⁵⁷.

Sin embargo, Benlliure, enérgico defensor de un Realismo basado en la enseñanza histórica, no tiene reparo en utilizar el nombre de Miguel Ángel en un sentido opuesto: “No, impresionistas, no. No basta la impresión personal: se necesita la verdad, el estudio de la Naturaleza tal y como ella es. Y he ahí por que los maestros del Renacimiento estudian detenidamente el cuerpo humano. He ahí por qué Miguel Ángel disecó durante doce años. El detalle exterior del cuerpo humano es el tesoro del escultor y del pintor, como el alma es el tesoro del dramaturgo y del novelista”⁵⁸.

En cualquier caso, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, es muy difícil encontrar una alusión a Miguel Ángel como un camino que no deba seguirse. Únicamente en el discurso académico de Elías Martín se encuentra esta referencia: “En tal decadencia influyeron dos grandes escultores... Miguel Ángel y Juan Bologna... Especialmente Miguel Ángel, que con su imaginación fecunda y genio fogoso, sólo consideraba obligatorios los tipos históricos, porque era esclavo de la verdad real... no reconoce la idea cristiana... cayó para él en el olvido... entregado con todo el poder de su genio y de su amor propio al cautivo del ideal pagano y de la Anatomía”⁵⁹.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA Y EL NACIONALISMO ARTÍSTICO

Teniendo en cuenta que toda percepción del fenómeno artístico en el siglo XIX está condicionada por la óptica nacionalista, como si se experimentase mayor disfrute estético por el hecho de que un artista o unas formas determinadas queden asociadas, más allá del tiempo, a una comunidad de la que uno se considera miembro, el crítico se ve obligado a recurrir a nombres de escultores españoles de los siglos anteriores con la intención de demostrar una tradición gloriosa en esta especialidad artística. Así, en la popular revista *El Museo Universal* se puede leer, en 1860, que “Becerra, Berruguete, Cano, Hernández, fueron los que en nuestra patria conocieron el divino secreto de animar el duro mármol”⁶⁰, en un ejercicio de erudición poco afortunado, pues tales escultores no se caracterizan precisamente por haber empleado el mármol en sus obras, lo que prueba que la preocupación del crítico es arropar el gusto contemporáneo, y no realizar una investigación histórica, que hubiera demostrado la enorme distancia entre unos y otros.

También en 1860, Juan de Dios Mora utiliza nombres de artistas y obras españolas con la intención de conciliar no sólo escultura y españolidad, sino también cristianismo y modernidad, de manera que después de citar grandes obras de artistas extranjeros, a los que ya se ha hecho referencia en los párrafos precedentes, concluye con las siguientes piezas: “y en nuestra patria, el magnífico sepulcro del condestable D. Alvaro de Luna en la catedral de Toledo, por Pablo Ortiz; el bellissimo grupo de la Transfiguración, por Alonso de Berruguete; la estatua de San Gerónimo, por Gaspar Becerra, en la catedral de Salamanca, y otros muchos y muy notables monumentos que sería prolijo enumerar, prueban hartó evidentemente que la moderna escultura, bien que muy distante y muy distinta de la antigua, no es contraria al espíritu del cristianismo. Por lo demás, excusado parece decir que nuestros artistas, además de los asuntos propios de nuestra civilización, tienen por suyos todos los asuntos mitológicos”⁶¹.

Sobre esta perspectiva nacionalista se insiste en 1867, en relación con la posibilidad de haber “competido” en la Exposición Universal de ese año: “¿Y cual no sería el regocijo de la nación entera, habiendo visto en la decadente exposición de este año producciones de los maestros..., que no solo sirviesen para *ilustrar y alentar*, sino que también para mostrar hoy al mundo entero en París que éramos dignos descendientes de los Berrugetes, Canos, Velázquez, Murillos y Herreras?”⁶². Y un poco después, en 1871, cuando Tubino presiente que Rossend Nobas “un digno émulo de los Becerras y Berrugetes”⁶³, está pensando en español.

La mayor evidencia de que la cita de escultores españoles no tiene más misión que la exaltación nacionalista es el hecho de que sólo Berruguete sea en una ocasión utilizado, junto a Fidias, como sinónimo del arte de la escultura⁶⁴; y entre las piezas que menciona Tubino donde se descubre “aquella preciosa cualidad” que es “la belleza escultórica abstracta y absoluta” únicamente recuerda una obra conservada en España, por lo demás de autor italiano, “el *San Jerónimo* de Torregiano”⁶⁵.

La profundización en los estudios históricos sobre la escultura española de los siglos XVI y XVII, que revelan una producción tan alejada de los ideales del siglo XIX, obliga a realizar curiosos engarces entre pasado y presente. Alfredo Vicenti, por ejemplo, opta por decir que, en realidad, no hubo una “escuela española”: “Gil de Siloe fue entre nosotros el último representante del espíritu medioeval, sencillo, *impresionado*, característico y propio. A contar con su siglo el XVI arrastráronnos las italianas corrientes y convertidos al gusto dramático que, por aquel entonces, comenzaba a alterar, por vía de adelanto y de mejora, los eternos tipos griegos, ya nunca más pudimos librarnos ni de la imitación ni del tributo. No se entienda que al decir tal ponemos en duda el mérito sobresaliente de nuestros Berruguete, Alonso Cano, Zarcillo *sic*, por

Salcillo, Gregorio Hernández, Montañés, ni Felipe de Castro; lo que queremos significar es que ni entre todos ni ninguno, pese a la vigorosa originalidad de los tres primeros, alcanzaron a constituir una verdadera y legítima escuela española. A bien que en idéntico caso se hallan las demás naciones de Europa, excepción hecha, si acaso de Inglaterra, como que se trata de un achaque, del cual adolecerá siempre por su naturaleza misma la escultura”⁶⁶.

De hecho, en los años finales del siglo, cuando la pintura se ha revelado ya como la especialidad que había renovado el gusto del XIX, pero, también, cuando una destacada generación de escultores españoles empieza a cosechar triunfos dentro y fuera de nuestras fronteras, se insiste en la idea de la escasa importancia de la escultura española: “Aunque no de tan brillante historia en España la escultura como la pintura, durante este siglo no deja de notarse cada día más movimiento en el arte que Berruguete, Gaspar Becerra, Montañés y Alonso Cano, más tantos otros imagineros, ilustraron en los pasados”⁶⁷. Lo mismo reconoce Carlos Groizard “No tiene la Escultura patria la gloriosa tradición de la Pintura, que reina soberana en el mundo”, escribe lo que le da pie para justificar dicha “decadencia” en el exclusivo interés hacia la imaginería devocional, de carácter ascético, al igual que ya antes había hecho Tubino⁶⁸: “La escultura en España nació al calor del fervor religioso en los respaldos de las sillerías de nuestras catedrales, emulando las obras del renacimiento italiano y siguiendo a los maestros de la talla florentina, en la facilidad y gracia de la ejecución y en la esplendorosa inventiva de su acertada composición. Trepó de allí a los retablos de los altares, y pudo vanagloriarse de haber llegado, en la imaginería religiosa, adonde pocos alcanzaron. Pero no acometió nunca las formas clásicas de la estatuaría griega, y no pudo imperar, por tanto, en la plaza pública. Encerrada en la iglesia vivió modesta, sin grandes arranques originales, ni triunfos ruidosos. La imitación le llevó al amaneramiento y al barroco, y si brilló un día con luz propia, en Montañés, en Berruguete, pronto se eclipsó su estrella, entrando en una lamentable y absoluta decadencia. Desaparecida la escuela de nuestros imagineiros y nuestros tallistas, no hemos tenido, y casi no tenemos escuela escultórica”⁶⁹.

En el mismo sentido insiste Balsa de la Vega, que sostiene: “No fue España patria de muchos escultores insignes, por más que a los nombres de aquellos admirables imagineros que ilustraron con sus atrevidas y a la par místicas esculturas, los principales monumentos de la Edad Media, hayan sucedido en el libro de la historia de nuestro arte nacional, los de Berruguete, Becerra, Montañés y Alonso Cano. Y las obras de estos insignes escultores, dentro siempre del más riguroso ascetismo cristiano, si bellísimas, significan el estacionamiento del arte del cincel, así en lo plástico como en lo intelectual; y ese mismo ideal, que no pude borrar ennada aquel Renacimiento que

rompió los tupidos velos que envolvían la pasión humana como la humana belleza, es el que las postrimerías del siglo pasado sigue inspirando a Zarcillo en Murcia y a Ferreira en Galicia”⁷⁰.

El más prolijo en nombres y consideraciones es Augusto Comas y Blanco, quien con motivo de la crónica de la Exposición Nacional de 1890, hace todo un repaso de autores y obras de la escultura española, hasta terminar enlazando con el siglo XIX. Empieza por reconocer, como los demás, que “España no tiene historia en el arte estatuario” y selecciona aquellas figuras que le parecen más significativas: “Martínez Montañés con su *Cristo* y su *Santo Domingo*, Alonso Cano con su *San Francisco*, Zarcillo *sic* con su *Descendimiento* y Berruguete con la sillería del coro de la catedral de Toledo, no constituyen un arte nacional, sino esfuerzos aislados sin unidad de escuela”. Explica la recepción del Renacimiento, a través de “los italianos Felipe de Borgoña y Pompeyo Leoni, más puro y más ideal que saliera de manos de Miguel Ángel. Mientras Berruguete, esculpiendo la mitad de la sillería del coro de la catedral de Toledo, aparece como un discípulo servil del buonaroti *sic*, Felipe de Borgoña resulta más sencillo, más personal y más inspirado que el gran coloso”⁷¹.

A pesar de la generalizada idea de que no existe un arte escultórico nacional, la inercia de reclamar “espíritu patriótico” a los artistas, lleva a los críticos a recomendar la imitación de las tradiciones autóctonas, seguramente sin ser conscientes de las consecuencias que ello hubiera supuesto. Así, del mismo modo que, en muchos comentarios de cuadros, se invita a los pintores a que estudien a los antiguos maestros españoles, con objeto de forjar una especie de “estilo nacional”, algunos críticos sugieren que también los escultores deben estudiar las grandes figuras del pasado español. Tal desiderátum aparece en una fecha tan relativamente temprana como 1864, cuando, a propósito de una *Virgen* de Vallmitjana y del grupo de *La tentación de Jesús*, de Suñol, un crítico comenta “las maravillosas disposiciones que en nuestros artistas se encuentran para seguir la tradición de los grandes escultores en madera, de los Roldanes y Montañeses, tradición nacional, gloriosa, que los escultores españoles no debían desdeñar tanto, abandonándola, como lo hacen, casi por completo a las ignotas manos de oscuros artífices”⁷², pero se detecta, sobre todo, en los años finales del siglo, cuando el debate sobre un arte nacional está en su punto álgido. Así, en 1897, puede leerse en *El Imparcial*: “son muy pocos aquellos que han puesto empeño en estudiar el estilo de nuestros grandes maestros, como Gaspar Becerra y Berruguete. Se dirá que estos estaban formados en el gusto italiano, pero no es menos cierto que supieron muy pronto amoldarse y plegarse a expresar en sus obras el carácter, las ideas y la índole de nuestro pueblo, y esto es lo que hay que perder a los escultores españoles”⁷³. También

Balsa de la Vega dice: “en la técnica no atisbo la más pequeña reminiscencia del carácter de la escultura española; la de los Becerra, Montañés, Cano, etc.”⁷⁴. Groizard se pregunta, a propósito de la falta de sentido religioso del Cristo de Susillo: “¿Será preciso recordar para ello a nuestro Alonso Cano?”⁷⁵. Y, finalmente, para reivindicar el realismo moderno, Francisco Alcántara concluye, en este caso como un elogio: “Obras de jóvenes que desde los primeros pasos han vuelto espaldas a todo convencionalismo y miran cara a cara a la realidad con el sereno amor que dió a nuestras artes del siglo XVII la sencillez y libertad soberanas que son como su alma”⁷⁶.

OTROS ESCULTORES DE LA EDAD MODERNA

Salvo en el caso de la española, a causa las razones nacionalistas antes expuestas, la percepción que el siglo XIX tuvo de la escultura posterior a Miguel Ángel, no debió de ser muy entusiasta, a juzgar por los escasos ejemplos que se mencionan. Juan de Dios Mora nos proporciona, entre “muchas obras de extraordinario mérito”, un galimatías de piezas y autores diversos: “Adán y Eva, por Baccio, en Florencia; el grupo del juramento de Luis XIII, por Coustou, en París; el monumento de Colbert, ejecutado por los dibujos de Le Brun; el Cristo, la Virgen de la Misericordia y los ocho apóstoles de Bouchardon”⁷⁷, de los que nada dice, por lo que cabe pensar que se trata de una erudición alcanzada a través de libros o reproducciones, y no el resultado de un conocimiento directo.

Ningún crítico menciona expresamente al más grande escultor de la época barroca, Gianlorenzo Bernini, aunque es posible detectar su influencia en algunas piezas españolas del siglo XIX, como en el *San Juan en el desierto*⁷⁸, de Agapito Vallmitjana Abarca, que presenta un evidente parecido con el *San Juan Bautista* (Roma, San Andrea della Valle), de 1614-15, del genial escultor.

Que el escultor era bien conocido, en todo caso, lo demuestra la referencia que Elías Martín hace en su discurso: “Ya en el siglo XVII... aparece Bernini. Véase en él la fantasía en las creaciones, facilidad de ejecución, contraste de líneas que encontró sin ser convencional, buen conjunto de paños, aunque no plegados con sencillez. Sus obras no sólo son todas hermosas por la forma, sino algunas de ellas por el sentimiento... el Velázquez de la escultura”⁷⁹. Este último elogio era, sin duda, el mayor que un español podía hacer de un escultor extranjero, aunque sus alabanzas se detienen en él, porque termina recriminando “la anarquía barroca”.

El descrédito del Barroco parece, en efecto, muy extendido, gracias a la vigencia del pensamiento académico, aunque empiezan a levantarse opiniones que tratan de recuperarlo. En ese sentido, Ceferino Araujo confiesa que

halla “mucho que admirar en los denigrados barrocos, de los que no estaba el gran Miguel Angel tan lejos como se cree”⁸⁰; y Comas y Blanco, tras repetir que “nosotros no tenemos tradición propia en escultura; pero nos apropiamos las tradiciones ajenas, tomando de los griegos el clasicismo y de los italianos el barroquismo”, no utiliza este último con sentido peyorativo, cuando se refiere a Venancio Vallmitjana, aunque los escultores que cita son todavía del siglo XVI y no del XVII: “Vallmitjana es de los que prefieren la estatuaría hinchada y ampulosa de Miguel Angel a la sencilla y simple de Phidias, y por esto, Vallmitjana es un barroco, pero un barroco injerto en catalán, lo cual quiere decir que Vallmitjana deja muy atrás a Jerónimo Campagna, a Guillermo de la Porta, a Juan de Bolonia y casi todos los que quisieron imitar al genial autor del *Moisés*”⁸¹.

No obstante, una buena parte del pensamiento académico decimonónico se considera heredero del gusto neoclásico, forjado durante el siglo XVIII, con el que se cierra el ciclo de la memoria histórica. En tal sentido es significativo que el discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Tubino en 1877, que versó sobre la escultura contemporánea, cite a Caylus o Winckelmann, entre quienes contribuyeron a recuperar la Antigüedad, y los nombres de Houdon, Flaxman, Sergel, Thorwaldsen, Canova, Alvarez Cubero y Rauch, entre los de escultores que sentaron las bases del renacimiento moderno⁸².

Los críticos, sin embargo, no suelen recurrir a nombres del siglo anterior, sino es para referirse a una época ya pasada, a “aquella corriente neoclásica representada en su más alto grado por Canova, Thorwaldsen y Flaxman, tan

imitadores del antiguo por ellos conocido, que vestían a sus héroes contemporáneos con la clámide y la toga, y cuyo gusto se refleja entre nosotros”⁸³. El gusto neoclásico sólo se presenta próximo cuando se cita el nombre del escultor español José Alvarez Cubero, que se pone a la altura de Canova. Así se habla de él en 1860: “después se levantó un nombre, Alvarez, rival afortunado de Canova, y luego en estos últimos tiempos, algunos artistas, dignos de este nombre, abrieron de nuevo las puertas del templo en donde no sabemos aun quiénes seran los sacerdotes”⁸⁴.

La historia del arte o, más exactamente, determinados artistas y obras del pasado resultan, pues, para los críticos españoles del siglo XIX, los puntos de referencia de un juicio certero sobre el arte moderno. La consecuencia de una dependencia tan sumisa resultó ser que, después de un siglo de esfuerzos denodados por enlazar la creación contemporánea con la tradición histórico-artística, el pensamiento académico se encontraba, en los albores del siglo XX, incapacitado estéticamente para comprender lo sucedido, y, en virtud de una lectura tan sesgada, se generaba una definitiva escisión entre pasado y presente. Todavía el escultor Miguel Ángel Trilles hacía una propuesta que revela cuán incongruente podía llegar a ser la defensa a ultranza de una planteamiento improcedente: “Si posible fuera que en nuestras Exposiciones de Bellas Artes se introdujere la costumbre que en cada sala..., y como presidiéndola, se colocara... una reproducción de una estatua de los tiempos pasados, se vería claramente entonces la enorme distancia que media entre lo que es Arte puro y verdadero y lo que no es más que un pretexto para pasar el rato y para ir viviendo”⁸⁵. *Donatello parmi les fauves*, pero a la inversa.

NOTAS

¹ Véanse, sobre todo, las obras de HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1990; y HASKELL, F., *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994. Sobre la fortuna crítica de la pintura española en el siglo XIX véanse los numerosos trabajos de GARCÍA FELGUERA, M. S., *La fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1989; *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991; y ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco*. Madrid, FUE, 1987, entre otros.

² GROIZARD, C., “Exposición de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1895.

³ Al comienzo de su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dijo: “Poco versado en la oratoria y careciendo de los conocimientos literarios con que muchos, más felices que yo, saben realzar sus méritos en las artes, no exornaré este mi breve discurso con las galas, los pensamientos profundos, el estilo severo o agradable, de que han dado tan relevantes muestras distinguidos académicos. No siempre la mano que emplea el lápiz, el buril o el cincel, es igualmente hábil y diestra en manejar la pluma. Requiere para esto dotes singulares, que se me oculta fueron negadas a mi escasa inteligencia”. Véase: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública a D. José Pagnucci y Zumel*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1859, p. 6.

⁴ *Discursos leídos ante la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Elías Martín el día 1 de diciembre de 1872*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1872, pp. 5-6.

⁵ *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*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1882, p. 5.

⁶ *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. 7, 8 y 9.

⁷ *Discursos... Benlliure*, 1901, p. 12.

- ⁸ *Discursos... Suñol*, 1882, p. 7.
- ⁹ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 8-9.
- ¹⁰ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860
- ¹¹ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 10 y 12.
- ¹² COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 92.
- ¹³ TUBINO, F. M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, pp. 263-265. A lo largo del discurso hay alguna referencia a otros nombres de escultores griegos: "Conociéndose la historia griega y el teatro en que se representa, explícase el crítico fácilmente las maravillas producidas por el cincel de los Fidias, Polycletes y Myrones" (p. 38).
- ¹⁴ *Discursos... Martín*, 1872, p. 10.
- ¹⁵ SOLSONA, C., "En la exposición de Bellas Artes. Las esculturas", *La Correspondencia de España*, 14 de mayo de 1890.
- ¹⁶ LUIS ALFONSO, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- ¹⁷ ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 29 de mayo de 1890
- ¹⁸ CRUZ, V. de la, *Historia general de la pintura y catálogo crítico completo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 36.
- ¹⁹ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 12 de junio de 1895.
- ²⁰ SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- ²¹ BALART, F., "Exposición de Bellas Artes, XI", *El Imparcial*, 17 de enero de 1893.
- ²² ALCÁNTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1904.
- ²³ J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- ²⁴ ROBERTO, "Exposición de Bellas Artes. Cartas a un amigo. XVI", *La Iberia*, 2 de junio de 1890. El *Gladiator moribundo* (Roma, Musei Capitolini) es un mito del patetismo masculino. Véase: HASKELL, 1991, 247-251.
- ²⁵ TUBINO, 1871, p. 33. El *Apolo Belvedere* (Roma, Musei Vaticani) conserva el prestigio que le había proporcionado el influyente panegírico de Winckelmann; El *Toro Farnesio* (Nápoles, Museo Nazionale) estaba expuesto, desde 1828, en el entonces llamado Museo Borbonico de Nápoles, además de extraordinariamente reproducido, aunque siempre en menor tamaño, y grabado; el *Laoconte* recobra un interés en el siglo XIX a causa de su capacidad expresiva. Véase: HASKELL-PENNY, 1990, 166-169, 339-342 y 266-270.
- ²⁶ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895. Un error, acaso del tipógrafo, lleva a entremillar, por un lado "El toro", y, por otro, "Farnesio". Respecto a las otras dos figuras citadas, el grupo de *Los luchadores* (Florencia, Uffizi) conservaron, en el siglo XIX, la fama que tenían desde su redescubrimiento en el Renacimiento (Véase: HASKELL-PENNY, 1990, 277-279); y en cuanto al *Rapto de las Sabinas*, ha de tratarse, con toda seguridad, de la pieza de Giambologna (Florencia, Loggia dei Lanzi), terminado en 1583.
- ²⁷ NAVARRO LEDESMA, F., "Exposición de Bellas Artes (Notas de un aficionado)", *El Globo*, 31 de mayo de 1897.
- ²⁸ La *Venus Calipigia* (Nápoles, Museo Nazionale) era, entonces, obra apreciada, a pesar de las prevenciones morales que suscitaba; el *Narciso* (Nápoles, Museo Nazionale) había sido descubierto poco antes, en 1862, y aclamado como obra maestra; el busto colosal de *Juno* (Roma, Museo Nazionale), procedente de la colección Ludovisi, vió impulsado su prestigio gracias a la obra de Winckelmann. Véase: HASKELL-PENNY, 1990, 348-350, 300-301 y 15. El Júpiter citado debe ser la estatua de Zeus en el Partenón.
- ²⁹ Archivo General de la Administración: Caja 6821.
- ³⁰ *Discursos... Pagniucci*, 1859, p. 12
- ³¹ TUBINO, 1871, pp. 39-40.
- ³² *Discursos... Martín*, 1872, pp. 12-13.
- ³³ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 14-15.
- ³⁴ *Discursos... Pagniucci*, 1859, p. 13.
- ³⁵ TUBINO, 1871, p. 40.
- ³⁶ *Discursos... Suñol*, 1882, p. 16.
- ³⁷ *Discursos... Martín*, 1872, pp. 15-16.
- ³⁸ *Discursos... Suñol*, 1882, p. 17.
- ³⁹ TUBINO, 1871, p. 46.
- ⁴⁰ J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- ⁴¹ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- ⁴² CÁNOVAS Y VALLEJO, A., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 29 de octubre de 1892.
- ⁴³ SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- ⁴⁴ Balsa de la Vega, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 10 de mayo de 1899.
- ⁴⁵ Balsa de la Vega, R., "Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- ⁴⁶ LUIS ALFONSO, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 10 de mayo de 1890.
- ⁴⁷ "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.
- ⁴⁸ Balsa de la Vega, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 9 de mayo de 1899

- 49 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860. Se refiere al mausoleo del Engelbrecht von Nassau, situado en la izquierda de la cabecera de la Grote Kerk de Breda (Países Bajos), que fue realizado entre 1533 y 1538 por Thomas Vincidor de Bologna, seguidor de Rafael (Agradezco a Aurelio Barrón su ayuda para identificar esta cita).
- 50 TUBINO, 1871, p. 33.
- 51 Archivo General de la Administración: Caja 6821
- 52 COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 103.
- 53 SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- 54 GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- 55 NAVARRO LEDESMA, F., "Exposición de Bellas Artes (Notas de un aficionado)", *El Globo*, 31 de mayo de 1897.
- 56 Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 29 de mayo de 1897.
- 57 SORIANO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1897.
- 58 *Discursos... Benlliure*, 1901, p. 30.
- 59 *Discursos... Martín*, 1872, pp. 16-17.
- 60 "Exposición de Bellas Artes, XII", *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410.
- 61 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860. El sepulcro de Don Alvaro de Luna, de 1489, está situado en el centro de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, junto a la de su esposa Juana Pimentel. La Transfiguración de Berruguete se encuentra en la parte superior del trascoro de la catedral de Toledo. El San Jerónimo, que el crítico cita como de Becerra, tal vez se refiera a una figura del santo que hoy se conserva en el Museo Diocesano de Salamanca o, más probablemente, exista una confusión de nombres o ciudades.
- 62 DOMENECH, J. M., "Exposición de Bellas Artes de 1867. VIII", *La Esperanza*, 28 de marzo de 1867.
- 63 TUBINO, 1871, p. 272.
- 64 Véase nota 13.
- 65 TUBINO, 1871, p. 33. Se trata del *San Jerónimo penitente* (Sevilla, Museo de Bellas Artes), realizado por el florentino Pedro Torrigiano, que perteneció al desaparecido convento de Buenavista, muy elogiado por su estudio anatómico.
- 66 VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes, XIV", *El Globo*, 29 de junio de 1881.
- 67 SENTENACH, N., "Exposición nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- 68 "Montañés, Duque Cornejo, La Roldana cobraron renombre, como escultores de tipos litúrgicos. Sus estatuas y figuritas, aun dentro de la estrechez que el misticismo los encerró, realizaron en mucho lo bello; más al señalarse la decadencia, la escultura religiosa, sin artistas encumbrados que la sostuviera, vino al suelo con toda la pesadumbre del énfasis, de la exageración y del mal gusto". Véase: TUBINO, 1871, p. 264.
- 69 GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895.
- 70 Balsa de la Vega, R., "Visitas a la Exposición de Bellas Artes. La Escultura, I", *El Liberal*, 8 de mayo de 1890.
- 71 COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 95. Se refiere al *Cristo de la clemencia* (Sevilla, Catedral), encargado en 1603 a Juan Martínez Montañés. El *San Francisco* de Alonso Cano bien pudiera referirse al *San Juan de Dios* (Granada, Museo de Bellas Artes), a él atribuido, o, más posiblemente, al *San Francisco* (Toledo, Catedral), de Pedro de Mena, también atribuido a Cano. El supuesto *Descendimiento* de Salzillo muy probablemente se esté refiriendo al celeberrimo paso del *Prendimiento* (Murcia, Museo Salzillo).
- 72 J. GARCÍA, "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente, II", *La Época*, 21 de diciembre de 1864.
- 73 "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de julio de 1897
- 74 Balsa de la Vega, R., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1904, n.º XXII, pp. 354-355.
- 75 GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1895.
- 76 ALCÁNTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes, Los lunes de *El Imparcial*", 3 de junio de 1895.
- 77 MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 22 de noviembre de 1860. El grupo *Adán y Eva*, de Baccio Bandinelli, firmado y fechado (1551) en la peana no es hoy la obra más popular del escultor florentino. La cronología del escultor Nicolás Coustou (1658-1733) no coincide con la de Luis XIII, que había muerto en 1643: tal vez se refiera la *Alegoría de Francia* en la *Chambre du Roi*, en Versalles, de 1701, obra de Coustou. Lo que el crítico denomina "monumento de Colbert" debe de ser la *Tumba de Colbert* (París, Iglesia de Saint Eustache), obra de Antoine Coysevox, efectivamente amigo de Lebrun, realizada entre 1685 y 1687. El escultor Edme Bouchardon (1698-1762) es sobre todo conocido por la *Fuente de las estaciones*, en la calle Grénelles. Todo esto refuerza la idea de que las citas eruditas de Juan de Dios Mora son indirectas.
- 78 Yeso, 1,30 x 0,70 m. Inv. Prado 87. Premiada con medalla de tercera clase en la Exposición de 1887, fue adquirida por el Estado en 2.000 pesetas por R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositada en el Museo de Bellas Artes de La Coruña (*Boletín del Museo del Prado*, VIII, 1987, n.º 3, pp. 55-56. Véase también: SUBIRACHS I BURGAYA, J., *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 144.
- 79 *Discursos... Martín*, 1872, p. 17.
- 80 ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 29 de mayo de 1890
- 81 COMAS Y BLANCO, A., *La Exposición de Bellas Artes de Madrid*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, p. 95. Al citar a estos últimos se está refiriendo a Guglielmo della Porta, autor de la *Tumba de Pablo III* en el Vaticano; y a Jean Boulogne, llamado Giambologna.

- ⁸² *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Francisco Maria Tubino*, Madrid, 1877. El propio Tubino, unos años antes, había reflexionado sobre las convenciones del ideal y había concluido que “se ajusta a la experiencia, a la educación y a la realidad. De hecho difieren las proporciones de la Venus de Milo de las que esculpieron Thorwaldsen y Salger Sergerl” (Véase: TUBINO, 1871. p. 32); y también había considerado que, entre las piezas que encierran una “belleza escultórica abstracta y absoluta”, se encontraba el *Perseo* de Canova (*Ibidem*).
- ⁸³ SENTENACH, N., “Exposición nacional de Bellas Artes de 1895”, *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1895, p. 375.
- ⁸⁴ “Exposición de Bellas Artes, XII”, *El Museo Universal*, 23 de diciembre de 1860, p. 410. En el acta del jurado de la Exposición de 1876, mencionada con anterioridad, donde se citan varias obras como elemento de juicio, aparece también el *Ganimedes* de Alvarez (Véase: Archivo General de la Administración: Caja 6821).
- ⁸⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Don Miguel Angel Trilles el día 30 de marzo de 1913*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913, pp. 18-19.

La adopción literaria del “nuevo cine español”

Laura Bravo

Becaria de F.P.U. (U.A.M.)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

Las adaptaciones literarias que realizan los directores del Nuevo Cine Español de los años 60, que se presentaba como un movimiento joven y renovador, reflejan una vista atrás hacia obras neorrealistas de los 50 y hacia consagradas figuras de la “Generación del 98”. Sin embargo, estas adaptaciones, que pretendían adecuarse a la política de ayudas del Régimen franquista para el cine a través del prestigio literario, consiguen trasladar sibilamente obras de concretas referencias históricas en nítidos retratos de las condiciones sociales y culturales que se vivían en la década de los 60.

Por otro lado, contra la línea tradicional que sigue esta rama del Nuevo Cine, la de la Escuela de Barcelona, representada por Gonzalo Suárez escritor o director de sus adaptaciones, va a mostrar un cine de carácter más innovador, casi revolucionario, aunque menos apoyado políticamente y sin el respaldo del público.

ABSTRACT

The literary adaptations performed by the directors of the 60's New Spanish Cinema, presented as a fresh and renovated tendency, reflect a setback towards neo-realistic works from the 50's and to consecrated figures from the “Generation of '98”. Nevertheless, this adaptations, pretending to comply with Franco's regime for political support towards the cinema through literary prestige, maliciously achieve adaptations of historical references into clear pictures of the social and cultural conditions of the 60' decade.

On the other hand, opposing the traditional guidelines followed by the New Cinema tendency, the School of Barcelona, represented by Gonzalo Suarez, writer or director of his own adaptations, accomplishes a type of cinematographic work that exhibits a more innovating character, almost revolutionary, but lacking political help and without the public support.

1. LA NARRATIVA Y EL CINE ESPAÑOLES DE LOS AÑOS 60

De todas las películas que se acogieron bajo el enunciado de “Nuevo Cine Español”, incluyendo aquí las de la Escuela de Barcelona, catorce de ellas derivan directamente de textos literarios, ya sean novelas o cuentos, de escritores españoles, ya fueran contemporáneos a sus directores o parte de un pasado cercano. El primero que pareció de-

cidirse con las adaptaciones literarias fue Julio Diamante, con *Los que no fuimos a la guerra*, de Wenceslao F. Flórez, en 1962, seguido de Mario Camus, que hacia sus inicios, en 1963, se aventura con dos cuentos, uno de Daniel Sueiro, *Los farsantes*, y *Young Sánchez* (1959), de Ignacio Aldecoa, que formaba parte del libro *El corazón y otros frutos amargos*. En ese mismo año, Ramón Comas dirige *Nuevas Amistades*, desde una novela que obtiene el premio Biblioteca Breve en 1959, de Juan García Horte-

lano; y una larga obra de Juan Antonio Zunzunegui publicada en 1960, *El mundo sigue*, es trasladada al lenguaje cinematográfico por Fernando Fernán Gómez. Otro escritor, Jesús Fernández Santos, que en estos años simultaneaba esta labor con el cine, dirige *Llegar a más*, con guión propio, aunque sin constituir una obra literaria.

En 1964, Miguel Picazo debuta con *La tía Tula*, lo que se denominó una libre adaptación de la homónima obra de Miguel de Unamuno, publicada en 1921, rompiendo la tónica de acudir a escritores contemporáneos; y un año después, de nuevo Mario Camus acude a la literatura, y por segunda vez con una obra de Aldecoa, *Con el viento solano* (1956). Por su parte, Antón Eceiza recurre al entonces joven escritor y latente director Gonzalo Suárez, adaptando su novela *De cuerpo presente*, publicada en 1963, mientras que Vicente Aranda lo haría con un capítulo de su novela *Rocabrundo bate a Ditirambo* (1964), convirtiéndola en *Fata Morgana*, punto de referencia para la Escuela de Barcelona, y dentro de cuyo seno el propio Suárez se atrevería a trasladar él mismo dicha novela, con el título de *Ditirambo* en 1967.

También en 1966, Angelino Fons realiza su primera película, *La busca*, adaptada de la novela de Pío Baroja, otro puntal de la Generación del 98 junto con Unamuno, que fue publicada en 1904. Finalmente, era un cuento corto de Juan Cesarabea, *Smashing up!*, publicado y premiado en 1964, el que se trasladaba al cine de la mano de Francisco Regueiro, pero bajo el título de *Si volvemos a vernos*, y en 1967.

Así, tras esta neutra pero necesaria numeración previa, parece confirmarse el hecho de que, por lo común, cualquier movimiento artístico forma parte de un contexto sociocultural, como sucede en el Nuevo Cine Español particularmente, aunque no sea éste parte programada o consciente de renovación cultural¹. Sin embargo, en el caso del cine español, parece volverse los ojos a un tipo de literatura más propia de los años 50, que marcaría una nueva etapa en dicha década, pero que en el siguiente decenio constituyó más bien una continuación por inercia, que sobrevivía paralelamente al desarrollo de la experimentación². Incluso las novelas clave de escritores de la Generación del 98, como Unamuno y Pío Baroja constituían inspiración para directores noveles, aquéllos que debían representar el germen de la novedad y la renovación cinematográfica. Pero no sólo en el coto del “nuevo cine” propiamente dicho se recuperan obras literarias de corte decimonónico. El propio Bardem (citando sólo las adaptaciones más cercanas a los 60) marchaba a México para rodar *Sonatas* en 1959, inspiradas en la prosa de Ramón del Valle-Inclán, y también Benito Pérez Galdós iba a ser fruto de adaptaciones del mismo Buñuel, con *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970), además de convertirlas en escándalos acorde con la propia personalidad de aquél³. También lo haría Angelino Fons (recuperador de *La*

busca) con *Fortunata y Jacinta* en 1970 y *Marianela* en 1972, y Gonzalo Suárez con *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, rompiendo con parte de su revolucionaria línea de inspiraciones literarias y cinematográficas anteriores⁴.

Ante este panorama, representativo del salto cronológico de diversos directores españoles en sus inspiraciones literarias, cabe señalar que en el contexto europeo también los nuevos cines italiano, inglés, alemán y de los países del Este decidieron recuperar obras clásicas de su literatura, aunque no en sentido historicista ni de prestigio (aunque éste último con reticencias), sino como búsqueda de referencias sobre modelos del pasado pero aún operativos⁵. Sin embargo, el caso francés se despegaría casi totalmente de esta práctica, ya que éste se muestra enconadamente reactivo al llamado “cine de calidad” de los 50, apoyado con firmeza en adaptaciones literarias y en el prestigio que éstas ofrecían para el público⁶. En realidad, el Nuevo Cine Francés fue testigo de un movimiento literario paralelo, el Nouveau Roman, cuya apuesta de renovación se dirigía más hacia la experimentación lingüística y no al tratamiento de la temática ni a la psicología de los personajes⁷.

¿Qué sucede, por tanto, en el caso del cine y la literatura españoles? La década de los años 60 supone en el panorama literario la salida a prácticas experimentales para la novela, más, como se anunció, la supervivencia de un realismo crítico que comienza a decaer tras un auge en la década anterior, en proceso de disolución tras el impacto de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos en 1962⁸. Así, comienzan a alzarse voces contra aquellas formas de realismo, al que acusan de falta de imaginación y de anquilosamiento, y escritores consagrados y con una amplia trayectoria dentro de aquella postura se adscriben a las nuevas corrientes, como sucede con Camilo José Cela, Miguel Delibes o Gonzalo Torrente Ballester, o bien otros más jóvenes, que comenzaron su camino también con el realismo, se adaptan definitivamente a la nueva etapa, como sucede con Juan Marsé, Juan Goytisolo o J. M. Caballero Bonald⁹. Sin embargo, ninguno de estos nombres figuran entre los autores de las novelas o cuentos fruto de las adaptaciones que realiza el Nuevo Cine Español (de nuevo con la excepción de Gonzalo Suárez, que se comentará en otro apartado), y el estilo de literatura que los nuevos directores eligen dista mucho de referirse a la novela dialéctica¹⁰ o fantástica, representada por Álvaro Cunqueiro, ni el realismo mágico que cultivó el boom latinoamericano.

De tal modo, la novela de los 50, fundamentada en el realismo social o neorrealismo¹¹, será la que sirva en su mayoría de inspiración para el llamado Nuevo Cine Español, y serán los temas, más que la técnica o el lenguaje, aquello que absorba y realmente aporte influencias a este cine¹². Así, la novela neorrealista ofrece un testimonio



Fig. 1. Cartel de "La Busca", de Angelino Fons, 1966.

acerca de los aspectos negativos de la sociedad, remitiendo a aspectos como la dura vida del campo, el trabajo, la ciudad como foco de inmundicia, los suburbios, la abulia o la mezquindad de la juventud burguesa y, en general, el desarraigo y la frustración de la sociedad que rodea al autor, más sus sueños y esperanzas a veces inútiles, pero siempre con un necesario propósito de denuncia o crítica al estado del mundo que les rodea¹³.

2. UN POSIBLE SÍNTOMA DE LETARGO DE LOS "NUEVOS DIRECTORES"

Acotando este escenario hacia los autores concretos en que los directores del Nuevo Cine Español se fijan, éstos se inscriben dentro de aquel neorrealismo literario o realismo crítico que se anunció, pero sin llegar a tocar las figuras descolantes de esta corriente, como Cela, Luis Romero o Sánchez Ferlosio¹⁴, e incluso no eligiendo las obras capitales de aquellos mismos autores. Así, comenzando cronológicamente por los textos que interesan a los directores, el primero que parece caer en la atracción de la literatura contemporánea es Julio Diamante, con *Los que no fuimos a la guerra*, de Wenceslao Fernández Flórez, un escritor representativo del realismo de la preguerra o de la



Fig. 2. Carlos Estrada y Aurora Bautista en "La tía Tula", de Mario Picazo, 1964.

llamada "Generación del 14", con una visión escéptica del mundo, mas por medio de procedimientos humorísticos y satíricos. Sin embargo, este autor no ejercería fecundo magisterio entre los nuevos narradores, y finalmente se deja dominar por el uso propagandístico de la novela¹⁵, aunque sus obras han llegado a ser fruto de abundantes adaptaciones a la pantalla por su "interés cinematográfico"¹⁶.

Por su parte, Daniel Sueiro, con un cuento adaptado por Camus, se inscribe dentro de las preocupaciones testimoniales del realismo social¹⁷. Sus relatos breves cuentan, a partir de una observación costumbrista, el reflejo del padecimiento de los marginados, las frustraciones y el desencanto social, denunciando el pluriempleo forzoso, la intransigencia política hacia los exiliados o, en el caso concreto de *Los farsantes*, las andanzas de una compañía de cómicos ambulantes que sufren las consecuencias del hambre, la falta de trabajo y la desesperanza.

En cuanto a Aldecoa, objeto de dos adaptaciones también por parte de Camus, es un escritor de la llamada "Generación puente"¹⁸, la de aquéllos que no hicieron la guerra, pero padecieron sus consecuencias desde niños, al igual que la mayoría de los directores del Nuevo Cine Español. Su obra, que sí creó escuela, está inclinada al retrato del pueblo y a la captación de la humanidad de personajes humildes, y es fiel reflejo de uno de los neorrealistas más representativos de los 50, ya que incide en el testimonio de la sociedad que le rodea, mas decantándose hacia los personajes marginados, como el gitano de *Con el viento solano*, o aquéllos que buscan la oportunidad de salir de esa marginalidad para abrir camino a los suyos, como sucede con el boxeador *Young Sánchez*¹⁹.

Por otra parte, Juan García Hortelano es representante de otra tendencia en la literatura de los 50, la del reflejo de la sociedad burguesa y sus costumbres, al igual que lo hicieron Sánchez Ferlosio o Juan Goytisolo. De carácter

objetivista, pasa también a inclinarse hacia el testimonio del cinismo y la falta de vitalidad de la juventud universitaria de su época (a la cual perteneció), reflejado en los diálogos que transcribe, que denotan, también en cierto modo, la intención testimonial del autor.

En cuanto a Zunzunegui, que atrae el interés de Fernando Fernán Gómez con *El mundo sigue*, es el escritor más leído y premiado de la década de los 60. Autor de unas extensísimas novelas de un realismo tradicional casi decimonónico²⁰, se dedica principalmente al retrato pintoresco y picaresco de la sociedad, en especial la madrileña, pero finalmente cayendo presa de la amargura y el pesimismo hacia las clases más humildes, así como de la baja moral y sexual de la sociedad en general.

Finalmente, el cuento de Cesarabea, adaptado por Francisco Regueiro, cuyo título era *Smashing up!*, se traslada a problemas de carácter más internacional, como la angustia del posible estallido de una bomba nuclear en 1962, desde la perspectiva de un matrimonio formado por un militar negroamericano y una española. Este cuento, que acude a un esperanzador final feliz, se apartaría así de la tónica general de la novela social de los 50.

Han quedado para el final, precisamente por su divergencia de la sintonía de autores con obras escritas en la década de los 50, dos de las adaptaciones más importantes del Nuevo Cine Español, referentes a dos excelsos escritores de la Generación del 98, Unamuno y Baroja, que también desarrollaron su producción a lo largo de principios del siglo XX. Centrándonos en estas dos individualidades más que en el carácter general del grupo, enmarcado dentro de la crisis política, social y moral de 1898, la recuperación de éstos parece suponer, en cierto modo, un retroceso, no ya histórico, sino en cuanto a la problemática social coetánea a los directores, así como a su testimonio y empeño crítico. Además, aunque pertenecientes en principio al mismo grupo ideológico y literario, Pío Baroja, que curiosamente fue un referente claro e influencia clave en la producción del realismo crítico literario de los 50²¹, parece centrarse más en la observación profunda y analítica del mundo que le rodea, más deudora de la tradición realista, como sucede en el caso de Madrid en *La busca*²². Unamuno, por su parte, se interesa en mayor medida por la plasmación de ideas y planteamientos filosóficos, ya sean sobre problemas íntimos, psicológicos y hasta existenciales²³. Así, llega éste a materializar un apartamiento de la novela tradicional, descriptiva de detalles y de paisajes exteriores para centrarse en su auténtico concepto de realismo, el análisis de la intimidad del ser humano, sus preocupaciones e inquietudes.

Así, las dos obras adaptadas de sendos autores, *La busca* y *La tía Tula* respectivamente, parecen, en principio, apartarse de esa vía de reflejar los problemas de la sociedad coetánea a los directores. A su vez, esta misma práctica puede suponer un dudoso avance en lo que se da

en calificar de “nuevo cine”, ya que entronca directamente con la técnica y la ideología neorrealista y, más aún, recupera dos valores consagrados de unas novelas lejanas a estos directores en decenios. ¿Qué sucedió, pues, con la novedad que anunciaba buscar y encontrar el Nuevo Cine Español en los 60?

3. UNA SIMBÓLICA PRUEBA DE AVANCE DE LAS “NUEVAS ADAPTACIONES LITERARIAS”

En primer lugar, habría que mencionar que el Nuevo Cine Español fue más una creación estatal que un movimiento nacido de inquietudes de los propios cineastas, en un intento de emular la política de ayudas que se desarrollaba en Europa, más por la necesidad de impulsar un tipo de films que pudiesen hacer más que oscura sombra a los que se presentaban en los festivales internacionales²⁴. Sin embargo, lo que también se pretendía mediante esta nueva política era, a pesar de que se establece en 1963 el primer “código de censura”, controlar la realización cinematográfica española y así evitar escándalos como el que inquietó al gobierno con *Viridiana*²⁵. Este fin, además de por otros medios diversos, se conseguía mediante la declaración de “interés especial” para determinadas películas producidas en estos años, es decir, las que ofrecían “garantías de calidad y contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos”²⁶. A éstas se destinarían las mayores subvenciones y se impulsarían de cara al extranjero, en contra de otras que contaban con una fuerte comercialidad pero que mostraban una baja calidad artística²⁷. Este panorama, reforzado por el hecho de que incluso en 1962 una obtusa mentalidad hispana todavía creía necesario realizar encuestas entre la intelectualidad para examinar la legitimidad artística del cine (habitualmente negada), da muestras del desolador páramo en que el Nuevo Cine debía florecer²⁸.

Ante esta situación, lo que debió incitar a los directores del Nuevo Cine Español fue el respaldo cultural y el prestigio que podía prestarles la literatura como medio para conseguir el impulso del “interés especial”, lo cual puede explicar la proliferación de adaptaciones de novelas de renombrados escritores²⁹. Sin embargo, dicha calificación podía entrañar también una notable restricción de libertad creadora, y suponía un hábil método censor, ya que así el Estado controlaba la producción del tipo de cine que le interesaba, más que se presentaría en el extranjero y que permanecería ausente de las pantallas españolas³⁰.

Ahora bien, llegados a este punto, lo cierto es que lo que pretendía ilustrar el “interés nacional” del Nuevo Cine Español distaba enormemente de representar lo que el Estado desearía que se conociese de él en el extranjero, como ocurrió con *Los golfos* de Saura en 1959, adaptada desde un artículo de Daniel Sueiro y seleccionada en Can-

nes, pero considerada de mediocre calidad desde el gobierno. Es más, incluso aquellos escritores recuperados de la Generación del 98, un referente cultural indudable para el país, representaban dos personajes antipáticos para el Régimen por su oposición a ideologías conservadoras³¹, e incluso sufrieron ellos mismos la censura de sus obras en vida por la Falange³², con lo cual, conseguir adaptar sus novelas constituía todo un reto que de hecho fue materializado. Además, puede constituir una mera casualidad, pero resulta curioso que, habiéndose calificado despectivamente en ocasiones de “mesetario”³³ al Nuevo Cine que se impulsó desde Madrid, por su centralismo y reflejo de la vida de provincias cercanas a la capital, sean precisamente de renombrado origen vasco tanto Pío Baroja como Unamuno, además de escritores adaptados que se comentaron como Aldecoa, Zunzunegui, o gallegos como Wenceslao Fernández Flórez y Daniel Sueiro.

Así, el cine que pretende representar la liberalidad, el bienestar y la calidad de las producciones en España se convierte en el reflejo del desarraigo, la amargura, el pesimismo, la abulia y la frustración de la vida cotidiana de sus habitantes. Si *La tía Tula* servía para mostrar la represión sexual y moral que padeció la población femenina durante el Franquismo, *La busca* lo hacía para ilustrar la dificultosa tarea de ganarse la vida de un muchacho llegado del pueblo y su contacto con la marginalidad, situación frecuentísima durante estas décadas. Lo mismo sucedía con el joven boxeador *Young Sánchez*, que pretendía salvar de la miseria a su familia por medio de un deporte violento, similar a la situación de *Los golfos* con el toreo. También el penoso rodaje de un grupo de cómicos ridiculizados por la burguesía en *Los farsantes*, la discriminación racial y el destino fatal de los gitanos en *Con el viento solano*, o el refugio esperanzador pero inútil de las quinielas futbolísticas como vía de escape a la pobreza en *El mundo sigue* servían para ilustrar imágenes típicas de los años 60. Sin duda alguna, no parecen ser precisamente aquel interés temático ni los valores morales que buscaría el Franquismo en esta década.

Este repertorio nada alentador sí estaba en sintonía, a diferencia de la innovación lingüística en algunos casos, con el abanico temático de los Nuevos Cines europeos³⁴. La dialéctica entre lo rural y lo urbano, la ciudad y la provincia, los jóvenes proletarios que intentaban ascender socialmente o los marginados que no tienen posibilidad de remisión, el peso de la tradición amorosa por medio del matrimonio o el despertar del amor adolescente, el ahogo ante las normas de una sociedad injusta, así como la figura del antihéroe, son también algunas tónicas generales de este cine en Europa, todo ello enmarcado en ámbitos represivos y asfixiantes que impiden a los protagonistas alcanzar la libertad deseada.

También habría, sin embargo, rasgos temáticos que los directores españoles se atrevían a rozar, pero que sufrían



Fig. 3. Teresa Gimpera en “*Fata Morgana*”, de Vicente Aranda, 1966.

una inmediata censura que les obligaba a desviar la línea original o incluso les condenaba a un ostracismo absoluto. Así sucedió con el aborto y el suicidio, dos temas comunes en Europa, aun con ciertas reticencias³⁵, pero que en España eran objeto de estricta condena cinematográfica³⁶. Así ocurre en *Nuevas amistades*, calificada en 1963 con cuatro puntos, es decir, gravemente peligrosa³⁷, donde a través de un joven que se traslada a Madrid a estudiar se ofrece un retrato de la burguesía de la capital. A una de las parejas del grupo se les plantea el embarazo de una chica, decidiendo recurrir al aborto pero que, finalmente, acabará con el descubrimiento del engaño que han sufrido, ya que la terrible operación que le habían practicado no era un aborto, ni ella estaba embarazada. Esta historia, que consiguió con el libro el Premio de Biblioteca Breve en 1959, sufre serios cortes y cambios obligados en el final de la película, a pesar de que se considera éste frío y poco expresivo³⁸. Así, en la novela, el médico que descubre el engaño culpa a Gregorio (“jefe” del grupo) de carecer de escrúpulos y de cordura, a lo que aquél responde dándole una tremenda paliza. En la película, por el contrario, es el médico el que abofetea a Gregorio delante del grupo, en un símbolo del asentamiento del orden y moral establecidos, acorde con los valores que buscaban guardarse mediante la censura.

Por su parte, en *El mundo sigue*, Fernando Fernán Gómez buscó un retrato esperpéntico de la sociedad española, evitando el humor de la novela de Zunzunegui, aunque respetando considerablemente la novela³⁹, y atreviéndose a subrayar el hecho de que de las dos hermanas protagonistas, la prostituta sea quien encarne la voluntad positiva de vivir y quien finalmente triunfe económicamente, mientras que la hermana casada acabe entregándose desesperadamente al suicidio. Este aspecto, que aterrorizaba a las convicciones de los censores, acabó conde- nando a la película a severas medidas, y obligándola a ser

distribuida por salas minoritarias. El director debió esperar años para la comprensión total de su película y su consagración, contrariamente al galardonado y leídísimo Zunzunegui, debiendo dedicarse a adaptar títulos como *La venganza de don Mendo* por encargo, u obras de teatro de Miguel Mihura, más acordes con el gusto del público y de la censura⁴⁰.

Sin embargo, muchos directores sí consiguieron saltar por encima de aquellos recortes con cambios por voluntad propia en sus películas desde las novelas o cuentos que adaptaban, dándole un sentido final más cargado de tragedia, pesimismo y desolación. Así, parecían concordar con ese simbolismo que se ha señalado tienen los Nuevos Cines, ya que solían acudir a metáforas de carácter socio-político⁴¹, y que se encrudecían en el caso español por la opresión del Franquismo, aportando sus directores una definitiva huella personal a lo que podría presentarse como una mera adaptación literaria.

Así, si bien el Nuevo Cine Español adopta la literatura neorrealista de los 50, además de los temas que también desarrolló el cine de esa década y que utilizaron Berlanga y Bardem⁴² (la represión sexual femenina en *Calle Mayor*, adaptada de una obra de Arniches; el obstáculo económico para la felicidad personal; los sucesos imprevistos que truncan ese camino hacia el bienestar), lo cierto es que el tratamiento es tremendamente más crudo, exentos de ese humor con que aquéllos suavizaban la tragedia cotidiana de sus personajes (recuérdese el caso de *El mundo sigue*) y eliminando el halo de sentimentalismo que también les arropaba⁴³.

Esto sucede con el *Young Sánchez* de Camus, que descubre la desgarrada realidad de las esperanzas frustradas y del fracaso, por lo que entroncaría directamente con el caso de *Los golfos*. En ambas películas, sus personajes se entregan a un común trampolín para los jóvenes españoles que buscaban fortuna, los toros y el boxeo (también el fútbol, representado por las quinielas que constantemente rellena la protagonista de *El mundo sigue*), pero que acabará en fracaso en *Los golfos*, y en la entrada resignada a la mafia amañadora en *Young Sánchez*. El joven boxeador del cuento de Aldecoa (que se sitúa dentro del capítulo “Los condenados” en la edición que Josefina Rodríguez de Aldecoa prologa de sus *Cuentos*⁴⁴) busca ganar el combate “para mi padre y su orgullo, para mi hermana y su esperanza, para mi madre y su tranquilidad”⁴⁵, pero el lector no conoce cuál es el resultado de esta joven promesa, pues Aldecoa decide acabar ahí el cuento, ofreciendo un típicamente neorrealista final abierto. Sin embargo, Camus le hace presa de las garras del soborno pugilístico de los chantajistas⁴⁶ como única vía para el triunfo económico, debiendo además “traicionar” a su entrenador y a su compañero, convirtiéndose asimismo en preludio de lo que fue éste último, el caso de la caída en picado de un joven valor del boxeo.

Lo mismo sucedería con otra adaptación de Camus, *Con el viento solano*, por el cual el asesinato, en cierto modo involuntario, de un guardia civil por el gitano protagonista, le supone el arresto de su novia y el rechazo de todos sus conocidos y familiares por miedo a represalias, con lo que finalmente se resigna entregándose desesperado en comisaría, y respetando un final que de por sí ya era trágico y fatal.

Esa misma línea sigue Fons con *La busca* (figura 1), pero aquí con un determinante cambio en el final de la novela de Baroja. Si bien ésta ofrecía igualmente un final abierto, que dejaba presagiar el eterno devenir del protagonista Manuel por empleos rudimentarios, víctima de la desigualdad con la burguesía, y manteniéndose en contacto pero lejos de dedicarse a la delincuencia como última opción, en la película se le condena a un desgraciado final. Manuel mata por accidente en una pelea al “Bizzo”, y espera angustiada y amargamente la llegada de la policía. Así, y a pesar de que se le ha acusado de ser un resumen de la novela barojiana⁴⁷ y que ciertamente retiene los personajes y ambientes con fidelidad, tanto este desenlace como la introducción de correcciones ideológicas que acercasen al espectador a su propio ambiente coetáneo⁴⁸, convierten a la película en una versión actualizada de lo que Baroja pretendía con su retrato de Madrid. Éste, que se apartaba de la visión casticista y amanerada de una capital de sainete y zarzuela⁴⁹, corría paralelamente a la intención de Fons de trasladar este hecho al cine de los 60, con la imagen de la ciudad que deseaba que también se visionase en los festivales internacionales, y contra una proyección cinematográfica de señorismo como la que ofrecía el cine de Sáenz de Heredia y de Lazaga⁵⁰. Además, también contra el cartel de estrellas del folklore y la farándula que representaba el cine de género del Franquismo, películas como *Los farfantes* ofrecían el envés de la moneda del mundo de la comedia y del espectáculo⁵¹.

Finalmente, el caso de *La tía Tula* es también paradigmático (figura 2), ya que la idea central inicial de Unamuno era la dicotomía de la unión de virginidad y maternidad, aquello que la protagonista deseaba y de hecho logra finalmente conseguir con la convivencia pero no matrimonio con su cuñado Ramiro y con la crianza de todos los hijos de éste⁵². Por el contrario, Picazo corta de un tajo con el inicio de la novela, y da comienzo con el traslado de Ramiro y sus hijos a la casa de Tula tras la muerte de la hermana de ésta, centrándose la historia principalmente en las relaciones personales entre ellos dos⁵³, y en el rechazo no del todo satisfactorio de Tula a casarse con él. Así, el final de la obra condena definitivamente a Tula a la soledad, fruto consecuente de su negativa a unirse en matrimonio a un hombre, en una escena tremendamente similar a la de la solterona de *Calle Mayor* de Bardem, donde ambas pierden el tren (metafórico y real) de la feli-

cidad, y son condenadas a continuar una vida de clausura en un opresivo ambiente de provincias, un *leit motif* dentro del panorama de los Nuevos Cines.

En definitiva, a pesar de las concesiones que algunos directores del Nuevo Cine Español debieron hacer en favor a la protección y la ayuda del Estado, como la contratación de actores famosos (así sucede en *La tía Tula*, *La busca*, *Con el viento solano* al elegir al bailarín Antonio Gades, etc.) o la adaptación de clásicos o premiadas obras literarias (que sí conseguían ver la luz a pesar de sus fricciones con la moralidad oficial) lo cierto es que también se apartaban sibilinamente, según se ha estado comentando, de estos dictámenes y de la tradición neorrealista del anterior cine y de la literatura en que se fijaban. Aunque los temas llegaban a menudo a coincidir, y a pesar de que no supuso el Nuevo Cine Español una evolución en cuanto a procedimientos técnicos o lingüísticos, sí es innegable que en el tratamiento de personajes, argumentos y especialmente el final de las obras adaptadas, este cine conseguía lanzar veladas críticas y exámenes morales contra el Régimen, siempre alerta a la hora de cortar alas a estas licencias.

A su vez, los directores conseguían la calificación de “interés nacional” para películas de tratamiento más amargo, pesimista, sin sentimentalismo ni humor como las neorrealistas, además de su presentación en el extranjero. Sin embargo, no alcanzaban el éxito de público que sí tuvieron aquellas películas o algunas obras literarias adaptadas⁵⁴. El cambio, más que revolucionario, era una renovación, ya que debía desarrollarse bajo ciertos límites, conformándose con el tratamiento de temas viejos, como los que presentaba la literatura de los 50, desde un punto de vista nuevo, es decir, ahondando en las profundidades de la crítica y el malestar, hasta llegar a un simbólico final pleno de frustración.

4. LA EXCEPCIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA DE GONZALO SUÁREZ

Hasta aquí no se ha hecho mención alguna de las obras de Gonzalo Suárez adaptadas al cine, salvo para señalar que constituyen una anomalía dentro de la línea de neorrealismo literario y cinematográfico que se fue siguiendo durante los años 60 en España⁵⁵. Representando la propia intención de Suárez de no hacer ni literatura ni cine realista, en su convicción de la imposibilidad de captar la realidad que rodea al ser humano⁵⁶, sus textos adaptados a la pantalla (señalando sólo los largometrajes), que son *De cuerpo presente* (1964), *Fata Morgana* (1964) y *Ditirambo* (1967), suponen un acercamiento total al desarrollo que adaptó la Escuela de Barcelona, a pesar de que él refiriera que rechazaba su adhesión a este grupo, incluso admitiendo tener puntos en común con ellos⁵⁷.

Así, su primera novela y primera adaptación de una obra suya, *De cuerpo presente*, a manos de Antón Eceiza, rechaza el encuadramiento en la realidad de la sociedad española y su ambiente, trasladando la obra al escenario de lo que se intuye como una ciudad norteamericana y recogiendo influencias de la novela policiaca y de gánsters. Aquí se presentaba el principal ingrediente del humor y la parodia, sobre todo con las situaciones más inverosímiles y rocambolescas que pudiesen encontrarse en la literatura de ese momento, y entroncando directamente con el lenguaje y la técnica de la novela experimental de los 60⁵⁸. A la par que los personajes de estas novelas eran extranjeros, también Eceiza introduce algunos actores del exterior, aunque el plantel básico es nacional, y los somete al mismo argumento complejo y enrevesadas pericias de la novela. Sin embargo, el final, que presenta la muerte del protagonista por envenenamiento, se convierte en la película en una persecución por parte de sus enemigos, de la que no parece sacarse, aunque puede intuirse su apresamiento, nítida conclusión. Sin embargo, el estreno de la película resultó ser un fracaso, a pesar de la fresca disonancia que suponía dentro del panorama del Nuevo Cine Español, y de su novedosa experimentación e intelectualidad (lo que parece de otra forma explicar el rechazo popular de un público acostumbrado al cine costumbrista y jocoso), y que aún hoy es fruto de divergencia de opiniones por parte de la crítica⁵⁹.

En cuanto a *Fata Morgana* (figura 3), extraída de un capítulo de su novela *Rocabrundo bate a Ditirambo*, realizada por Vicente Aranda en 1964 (algo que no aciertan a referir las fuentes que señalan la exacta procedencia literaria de esta película⁶⁰), constituye un punto de referencia estilística, estética y lingüística para el cine de la Escuela de Barcelona, estrenándose en esta ciudad por primera vez en 1967, y logrando una excelente acogida en el Festival de Cannes, aunque no así en el ámbito nacional.

La innovación dentro del panorama del Nuevo Cine Español de *Fata Morgana* la hace, por tanto, ser referida como comienzo inaugural de algo que cristalizaría en Barcelona⁶¹, en su decisión de apartarse de aquel “cine mesetario”, como así se calificaba al que se desarrollaba en la capital⁶². De hecho, tanto ésta como las otras películas adaptadas desde la literatura de Suárez suponen el entroncamiento directo con los planteamientos que la Escuela de Barcelona adaptaba, como la preocupación principal por la estructura de la imagen y de la narración, su carácter experimental y vanguardista, unas situaciones y personajes ajenos a Madrid⁶³, además de su aperturismo a influencias extranjeras⁶⁴. La base de su argumento, una hecatombe nuclear que se augura destruirá la ciudad de Barcelona, con la consiguiente evacuación de casi todos sus habitantes, más el escenario dentro del mundo de la publicidad, la estética del comic de vanguardia y la ciencia ficción, parecen así confirmar su rechazo al provincia-

nismo de los ambientes reflejados por el Nuevo Cine Español. Aún así, Suárez mantuvo serias discrepancias con el director del film, por lo que el escritor desistió finalmente de su voluntad de codirigirlo y decidió desde entonces adaptar él mismo sus propios textos⁶⁵, algo que podría venir corroborado por la opinión de parte de la crítica acerca de los fallos e imprecisiones de la película⁶⁶.

Finalmente, la última película que se adapta de una obra de Gonzalo Suárez en los 60, y el primer largometraje que él dirige, es *Ditirambo*, que además también protagoniza. Tomada de la anteriormente nombrada *Rocabrundo bate a Ditirambo*, es una novela que también dará la clave de *Epílogo*, dirigida por él en 1984. De nuevo se mantienen en la película las características de la novela negra, la fantasía desbordante de las pericias del protagonista (un periodista en la misión de descubrir la verdad de inverosímiles situaciones) y con una acción rápida acorde con los esquemas expresivos del comic⁶⁷. En definitiva, recoge los mismos rasgos de

renovación y alejamiento de los rasgos del cine de los directores salidos de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, a pesar de que su protagonista, de características típicas del cine negro norteamericano, se españolizó, según los críticos, de modo negativo⁶⁸.

De cualquier modo, este cine no contaría nunca con el respaldo oficial del Estado, también debido a que el tipo de literatura que adaptaba no respondía al "interés nacional", espejo de los valores didácticos y formadores que el Franquismo pretendía sembrar. Es latente, en suma, que las películas que adaptan las novelas de Gonzalo Suárez ofrecen un planteamiento diferente al de la tónica del Nuevo Cine Español. En suma, estas obras suponen un tipo de cine y de literatura de carácter menos realista, más experimental e innovador, pero también más marginal y antioficial, y que, si bien no lograría el respaldo del realizado en Madrid, fundamentaría la nota diferencial en cuanto al estilo del cine de los 60 adaptado desde la literatura.

NOTAS

- ¹ José Enrique MONTERDE, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO, *Los "Nuevos Cines" europeos, 1955-1970*, Lerna, Madrid, 1987, p. 181.
- ² Domingo INDURÁIN, *Historia y crítica de la literatura española, Época contemporánea: 1939-1980*, vol. VIII, Crítica, Barcelona, 1980, p. 347.
- ³ Con respecto a Buñuel, las causas de la elección de Galdós que él fundamentaba parecen tener también la clave de la inclinación del Nuevo Cine Español hacia la novela de carácter realista, y que después será manejada, como hizo Buñuel, según los intereses del director. Rafael UTRERA MACÍAS, "La novela de Pérez Galdós en la pantalla", en *Galdós en la pantalla*, Filmoteca Canaria, 1989, p. 13.
- ⁴ Luis QUESADA, *La novela española y el cine*, JC, Madrid, 1986, p. 105.
- ⁵ Véase la obra de MONTERDE, RIAMBAU y TORREIRO, *op. cit.*, pp. 184-192.
- ⁶ *Ibidem*, p. 10.
- ⁷ *Ibidem*, p. 186.
- ⁸ Juan Ignacio FERRERAS, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, *Historia crítica de la Literatura Hispánica*-23, Taurus, Madrid, 1988, p. 80.
- ⁹ María Dolores de ASÍS GARROTE, *Última hora de la novela en España*, Biblioteca Eudema, Ediciones Pirámide, Madrid, 1996, p. 86.
- ¹⁰ Esta novela, llamada "dialéctica", en contraposición con la "neorrealista" en España, se ha definido como una nueva visión del mundo del escritor, que de una postura "no intervencionista" u "objetiva", pasa a utilizar su propia voz para mostrar su particular concepción del mundo y hasta para destruirlo. Véase la obra de Domingo INDURÁIN, *op. cit.*, p. 416. Esta postura, más que en el caso del cine español, se adecuaría en mayor medida al nuevo cine que se desarrolla en Francia, y que vendría en consonancia con el llamado "cine de autor", rompiendo con el objetivismo o conductivismo.
- ¹¹ Algunos autores, como Santos SANZ VILLANUEVA, distinguen entre una tendencia "neorrealista", de carácter comprometido y de narración objetivista, pero descubriendo la injusticia social y la frustración de la persona, más la "novela social", que busca un testimonio directo que denuncie la desigualdad en sentido colectivo y que plantea como grandes temas el del mundo obrero y el de la vida burguesa. Véase *Historia de la literatura española 6/2, Literatura actual*, Ariel, Barcelona, 1994, pp. 107 y 119.
- ¹² Como señalan MONTERDE, Riambau y TORREIRO, la aportación de los Nuevos Cines sería más en el ámbito de lo temático y de la ampliación de lucha contra censuras y tabúes, como ocurre plenamente en el caso español, y no tanto en su evolución estética, *op. cit.*, pp. 198-199. Además es sintomático que la crítica culpase a la literatura neorrealista, aquella en la que se fija el Nuevo Cine Español, precisamente de simplismo o de escasez técnica renovadora, María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, p. 39.
- ¹³ Domingo INDURÁIN, *op. cit.*, pp. 419-420.
- ¹⁴ Cela es precisamente el considerado inaugurador del neorrealismo literario, con *La colmena* en 1951, y también Luis Romero, con *La noria* en ese mismo año, y Rafael Sánchez Ferlosio, con *El Jarama*, de 1955. María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, pp. 34-41; y Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 154.
- ¹⁵ Santos SANZ VILLANUEVA, *idem*, pp. 52-57. Resulta descriptivo de este panorama el hecho de que algunas novelas de Fernández Flórez de carácter fantástico, como *El bosque animado*, deban esperar décadas a ser adaptadas ante el escaso interés que despertó esta literatura entre el Nuevo Cine Español.

- 16 Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 236.
- 17 Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 140.
- 18 María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, p. 144.
- 19 Un estudio de los temas que este escritos trata en sus obras pueden comprobarse en el prólogo de Josefina RODRÍGUEZ DE ALDECOA a la edición de *Cuentos* de Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1995, pp. 24-32.
- 20 Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 69.
- 21 María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, pp. 29 y 129.
- 22 Véase el prólogo de Julio CARO BAROJA a la edición de *La busca* de Caro Raggio, Madrid, 1997, p. IX.
- 23 Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 154. Véanse también estas características en la misma obra *La tía Tula*, en la edición prologada de Carlos A. LONGHURST, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1999, pp. 13-59.
- 24 Ésta es la opinión unánime de todos los historiadores. Véanse, a modo de ilustración, los comentarios de J. M. CAPARRÓS LERA en *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Ariel Historia, Barcelona, 1999, pp. 125-130, que describe este hecho como "despotismo ilustrado", donde se incluyen también las condiciones de la política cinematográfica de García escudero, al mando de la Dirección General de Cinematografía desde 1962 y verdadero impulsor de este movimiento.
- 25 Augusto MARTÍNEZ TORRES y Manuel PÉREZ ESTREMER, "Revisión crítica del llamado Nuevo Cine Español", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234, junio de 1969, p. 752.
- 26 *Ídem*, p. 754.
- 27 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60*, Anagrama, Barcelona, 1973, p. 34.
- 28 Una de estas encuestas fue referida en el diario madrileño *Pueblo*, entre los que se encontraba el consagrado poeta José Hierro y otros intelectuales con cargos relevantes, que negarían el valor artístico del cine, a excepción del ensayista cinematográfico Manuel Villegas. Véase esta cita en el capítulo de Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", en *Historia del cine español*, Cátedra Signo e imagen, Madrid, 1995, p. 300.
- 29 El prestigio cultural de reconocidas obras literarias es una de las principales causas de la práctica de la adaptación, la que aquí parecen seguir estos cineastas españoles, aunque también lo serán, como se verá a continuación, la de del éxito comercial que aportan conocidos relatos y escritores. Véase la obra de José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2000, pp. 50-53, donde pueden encontrarse las razones y consecuencias de estas determinadas prácticas.
- 30 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60*, *op. cit.*, pp. 34-35.
- 31 Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, pp. 314-316.
- 32 Santos SANZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 21.
- 33 J. M. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 133.
- 34 Véase el capítulo de José Enrique MONTERDE, "La renovación temática", en *Nuevos Cines (años 60)*, *Historia general del cine*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1995, pp. 158-171; y la obra de MONTERDE, RIAMBAU y TORREIRO, *op. cit.*, pp. 227-247.
- 35 MONTERDE, RIAMBAU y TORREIRO, *idem*, pp. 153 y 164.
- 36 Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, p. 302.
- 37 Norberto MÍNGUEZ ARRANZ, "Análisis comparado de dos discursos narrativos", *La novela y el cine*, Contraluz Críticas de cine, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1998, p. 153.
- 38 Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 429.
- 39 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *El cine español en 119 películas*, Alianza, Madrid, 1997, p. 227.
- 40 Antonio CASTRO, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres editor, Valencia, 1974, pp. 153 y 156.
- 41 José Enrique MONTERDE, "La renovación temática", *op. cit.*, p. 153.
- 42 Véase la obra de Jean-Claude SEGUIN, *Historia del Cine español*, Acento, Madrid, 1995, p. 46.
- 43 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60*, *op. cit.*, p. 22.
- 44 Josefina RODRÍGUEZ DE ALDECOA, prólogo a *Cuentos*, de Ignacio ALDECOA, *op. cit.*, p. 38.
- 45 *Ídem*, p. 181.
- 46 Resulta curioso que una novela de Zunzunegui, *El premio*, publicada un año antes de que Camus ruede esta película, trate también de pícaros embaucadores y rufianes que se enriquecen a costa de jóvenes incautos, pero trasladada al ámbito editorial, dando así un panorama general de prácticas comunes en España. Véase la obra de María Dolores de ASÍS GARROTE, *op. cit.*, p. 128.
- 47 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *El cine español en 119 películas*, *op. cit.*, p. 257.
- 48 Esta intención es señalada por J. Cesarabea, novelista adaptado por en Nuevo Cine Español, y guionista en *La busca*. Citado por Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 173.
- 49 Julio CARO BAROJA, prólogo a *La busca*, *op. cit.*, p. X.
- 50 Augusto MARTÍNEZ TORRES, *Cine español, años 60*, *op. cit.*, pp. 55-56.
- 51 Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, pp. 333-334.
- 52 Carlos A. LONGHURST, prólogo a *La tía Tula*, *op. cit.*, p. 22.
- 53 Véase el *Diccionario de Cine español*, de Augusto MARTÍNEZ TORRES, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 248.

- 54 Augusto MARTÍNEZ TORRES y Manuel PÉREZ ESTREMER, "Revisión crítica del llamado Nuevo Cine Español", *op. cit.*, p. 753. Véase también la lista de recaudación en taquilla desde 1965, aunque ya no entren aquí aquellas que se estrenaron antes y sí tuvieron éxito de público, como *La tía Tula*. Esta lista puede encontrarse en la obra de Augusto MARTÍNEZ TORRES en *Cine español, años 60*, *op. cit.*, pp. 119-122.
- 55 Gonzalo Suárez es uno de los ejemplos españoles más paradigmáticos en el caso de los autores que utilizan el medio escrito y el fílmico indistintamente, tanto como adaptador de textos de otros escritores como de sus propias obras. Pueden encontrarse todas ellas referidas en la obra de José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, p. 30.
- 56 Antonio CASTRO, *op. cit.*, p. 415.
- 57 *Ídem*, pp. 121-122.
- 58 Este hecho, que es así referido por María Dolores de Asís GARROTE, *op. cit.*, p. 87, sin embargo no le merece aquí más que una breve cita, inmerecida en mi opinión a la novedad que presentaba Suárez en el panorama literario de los años 60.
- 59 Las dos opiniones opuestas quedarían representadas, la más positiva, por Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, p. 319, que incluso señala cómo es la mejor película de la filmografía de Eceiza; y la más escéptica, la de Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 446, que critica su defectuosa planificación y su exagerado empeño en buscar fórmulas nuevas, un comentario algo paradójico dentro de la voluntad de renovación estilística que sí materializó aquí Eceiza en la película y Suárez en el libro.
- 60 Así, Luis QUESADA, *ídem*, p. 47, se refiere a un cuento corto de Suárez; o Augusto MARTÍNEZ TORRES en *El cine español en 119 películas*, *op. cit.*, p. 402, indica que procede de un cuento de *Los once y uno*, cuando el argumento de la película, los personajes e incluso el guión se corresponde sorprendentemente con el capítulo "La caperucita rubia" de esta novela. Véase *Rocabrundo bate a Ditirambo*, Colección Ave Fénix, Plaza & Janés, Barcelona, 1997, pp. 57-89.
- 61 Román GUBERN, *Historia del cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, p. 419.
- 62 J. M. CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 133.
- 63 Ver las características que plantea J. M. CAPARRÓS, *ídem*, pp. 131-132.
- 64 Casimiro TORREIRO, "¿Una dictadura liberal? 1962-1969", *op. cit.*, p. 322.
- 65 Antonio CASTRO, *op. cit.*, p. 414. Esta insatisfacción que provoca para los escritores las adaptaciones cinematográficas de sus obras resulta ser una tónica general, que comienza con la cesión de los derechos de autor de sus obras. Véanse algunos de los casos más relevantes en la obra de José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, pp. 28-29.
- 66 Augusto MARTÍNEZ TORRES y Manuel PÉREZ ESTREMER, *op. cit.*, p. 759.
- 67 Luis QUESADA, *op. cit.*, p. 447.
- 68 Así lo consideran TORRES y ESTREMER, que indican que Gonzalo Suárez creó un "personaje reprimido, quijotesco, tímido, falto de habilidad y típicamente hispánico", separándose de la idea central del libro, *op. cit.*, p. 760.

1960: Arte español en Nueva York.

Un modelo de promoción institucional de la vanguardia

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

La exposición New Spanish Painting and Sculpture, celebrada en 1960 en Nueva York, e itinerante por Estados Unidos, fue un importante hito en la promoción internacional del arte español durante el franquismo. Promovida por el MOMA de Nueva York, contó con la colaboración activa de las autoridades españolas, que mostraron un gran interés en ella y la leyeron como un éxito diplomático de un régimen que, un año antes, había recibido la visita del Presidente de los Estados Unidos. El trabajo analiza algunos avatares de la organización de dicha muestra y aporta, como apéndices, el texto del catálogo de la exposición y un escrito de Vicente Aguilera Cerni, con el mismo destino, que no llegó a publicarse.

ABSTRACT

The exposition New Spanish Painting and Sculpture, celebrated in 1960s in New York, and roving for the United States, it was an important milestone in the international promotion of the Spanish art during the Franco years. Promoted by the MOMA of New York, counted on the collaboration active of the Spanish authorities, that showed a great interest in her, considering it a diplomatic success of a regime that, a year before, had received the visit of the President of the United States. The work analyzes some vicissitudes of the organization of such sample and provides, as appendices, the text of the catalogue of the exposition and a written of Vicente Aguilera Cerni, with the same destination, that it did not arrive to be published.

La exposición *New Spanish Painting and Sculpture* se inauguró en julio de 1960 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La integraban obras de Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Jorge de Oteiza, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats y Manuel Viola¹; de la mayoría de los artistas se presentaban cuatro obras; de Pablo Serrano y Viola se exponían dos, de Farreras, Feito, Lucio Muñoz, Antonio Suárez y Tharrats, tres y de Antonio Saura, cinco. Una gran parte de las obras se fechaba en 1959 y

1960. La exposición mostraba, por lo tanto, una gran unidad grupal —ningún artista destacaba especialmente en número de obras sobre los demás—, generacional (salvo en los casos de Pablo Serrano y Jorge de Oteiza, los de mayor edad) y estilística: se exhibía exclusivamente arte abstracto.

En este último sentido la exposición recordaba la muy premiada participación española en la Bienal de Venecia de 1958, en la que Luis González Robles había seleccionado a quince artistas abstractos (la mayoría de los cuales estarán representados en Nueva York en 1960), clasificados según criterios de abstracción “dramática”, “románti-

ca” y “geométrica”, frente a tres representantes del “realismo español” (Gutierrez Cossío, Ortega Muñoz y Guinovart)²; sin embargo *New Spanish Paintings* daba un paso más al excluir toda manifestación figurativa. La exposición de Nueva York, una mirada al arte abstracto español de postguerra, podría asociarse a la colección permanente que albergará, desde 1966, el Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca, que tuvo en cuenta los modos expositivos americanos, y del que la exposición que comentamos ha de considerarse un claro precedente.

En el momento en que se exhibió la muestra citada, la presencia del arte español en Nueva York era realmente significativa: en marzo y abril de ese mismo año, la Galería Pierre Matisse presentó obras de Canogar, Millares, Rivera y Saura en un conjunto titulado *Cuatro pintores españoles*; entre junio y octubre de 1960, en el edificio Frank Lloyd Wright del Solomon R. Guggenheim, pudo verse la exposición titulada *Before Picasso, After Miró*, que mostraba obras de Isidre Nonell, Eduardo Alcoy, Rafael Canogar, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Juana Francés, Lucio Muñoz, Manuel Millares, Juan Hernández Pijuan, Carlos Planell, Manuel Rivera, Antonio Saura, Antonio Suárez, Antoni Tàpies, Vicente Vela, Juan Vilá Casas, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

Robert S. Lubar³ ha mostrado cómo esta explosión repentina de arte español en Nueva York abrió un debate importante sobre las relaciones entre Informalismo y franquismo, en un momento en el que algunos artistas comenzaban a sentirse incómodos con la promoción oficial del arte abstracto, y, en general sobre la naturaleza de la vanguardia española de postguerra. En las páginas que siguen nos interesa, sobre todo, mostrar cual fue la participación institucional española en la primera de las exposiciones citadas, que supuso un paso importante en la promoción del Informalismo, en la que la administración española estaba seriamente empeñada desde, al menos, 1955.

LA GÉNESIS DE LA EXPOSICIÓN Y LA PARTICIPACIÓN INSTITUCIONAL ESPAÑOLA

A pesar de las reticencias de algunos de los artistas convocados⁴, la participación institucional española fue activa y decidida, la exposición se interpretó desde aquí como un nuevo éxito internacional del arte de nuestro país. En agosto de 1959 el Ministro Consejero de la Embajada de España en Washington dará noticia de las gestiones realizadas en torno a la preparación de la muestra por su agregado cultural, Enrique Suárez de Puga. El documento relata una entrevista entre este último y Porter McCraig, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien tenía un gran interés en que participaran sólo

pintores abstractos, ya consagrados, con obras no necesariamente realizadas para la exposición, que tendría por ello un sentido más bien antológico. Como posible fecha para la inauguración se proponía la de abril de 1960, que se retrasó como hemos visto. En todo caso, la carta deja claro el interés de las autoridades españolas en la exposición:

“Mr. McCraig estuvo amable y más humano que la primera vez que tuve ocasión de visitarlo, cuando negó casi de plano la posibilidad de realizar la exposición española. En todo caso, me comunicará cuál era la resolución del Comité de exposiciones, lo que haré llegar prontamente a conocimiento de V. E.”⁵

El texto sugiere la existencia de una iniciativa española y, sobre todo, no deja lugar a dudas sobre el interés de las autoridades de nuestro país. Porter McCraig, además, había sido tajante respecto a la selección de obras, que se haría directamente por el Museo de Nueva York, sin admitir ningún tipo de mediaciones (“insistió en el punto de la libertad completa de elección de las obras”), algo que, según se indica en el documento, Porter McCraig había manifestado a Luis González Robles en París, con ocasión de la exposición de arte español contemporáneo *Trece pintores españoles*, organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales. El día 11 de noviembre del mismo año escribía González Robles a José Miguel Ruiz Morales, Director General de Relaciones Culturales, una carta en la que manifestaba cierta alarma por el contenido del documento citado anteriormente⁶. González Robles acababa de montar la exposición “Espacio y color” en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en la que no participaron Tàpies ni Saura, tampoco Millares (“Me he encontrado con la desagradable sorpresa de que no vienen obras suyas para la exposición de Río”), en resumen, González Robles solicitaba permiso para hacer una gestión personal en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

“Y además también le agradecería indicase a Suárez de Puga que me acompañara al Museo, en fin para dar la impresión de que mi misión allí es oficial y no de franco tirador, como podría parecer si Suárez de Puga y yo no andamos de común acuerdo o conectados”⁷.

González Robles acudió a Nueva York y las gestiones de ese viaje las comunicaba por conducto oficial Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales el día 11 de diciembre de 1959⁸; la exposición, bajo el título provisional de *The New Spaniards*, se exhibiría entre el 27 de junio de 1960 (el destinatario de la carta escribió la palabra “verano” entre admiraciones) y el 25 de septiembre, “en esa fecha comenzará a recorrer los mejores Museos de Estados Unidos durante un año, empezando por la Corcoran Gallery de Washington donde abrirá nuestra Exposición, probablemente entre el 3 y el 6 de octubre”; se daba cuenta igualmente de la designación, por el MOMA,

del comisario de la exposición, Frank O'Hara, y de una próxima visita de éste a España, "en Febrero o Marzo". La misiva de Suárez de Puga dejaba entrever un escollo, el mismo al que había aludido González Robles:

"Tú bien sabes que el problema con el que nos enfrentábamos era el de la postura disidente, ridícula y desagradecida de aquellos pintores a los que España había presentado al mundo y actualmente hacen pinitos de independencia artística y de otras clases. ¿Hasta qué punto esto estaba en el conocimiento de Porter McCray y en qué manera ello iba a obstaculizar la colaboración entre el Museo de Arte Moderno y nosotros?, eran los temas de nuestras cábalas"⁹

Pintores entre los que se encontraba, lo sabemos por Robert S. Lubar, Manuel Millares¹⁰; no era el caso de Modest Cuixart, que acompañó a González Robles a Nueva York y que, según Suárez de Puga, "tiene una postura muy honrosa y se muestra en todo momento muy agradecido a lo que por él habeis hecho para su aparición en el mundo artístico. No deja de criticar duramente la postura de los otros que simplemente por haber recibido favores, se muestran poco agradecidos"¹¹. En el año 1958, a raíz de la Bienal de Venecia, Saura y Tàpies decidieron, al parecer, "no participar más en exposiciones montadas por el régimen franquista"¹². Veremos que, a pesar de todo esto, la exposición contó con obras de los artistas "disidentes".

En todo caso, la última parte de la carta de Suárez de Puga deja muy clara la estrategia de las autoridades españolas: "Dado que España no tenía pintores como candidatos oficiales (según Luis González Robles afirmó enfáticamente) el hecho de que Franz O'Hara sea responsable último no nos perjudicaba dado que existe entre él y Luis una relación de amistad grande. Además, F. O'Hara me pareció una persona muy discreta, recta, que mirará por los intereses del Museo siguiendo las instrucciones de sus superiores, pero que no atendería a los manejos a los que le quieran someter algunos artistas españoles... Habíamos eludido el peligro de que algunos artistas no se quieran presentar en una exposición en la que colabore el Gobierno español, dado que la negativa no nos la daba a nosotros, sino que se la dan directamente al propio Museo de Arte Moderno"¹³. El Gobierno español intervenía en la exposición a un alto nivel, y así se manifestó claramente en el capítulo de agradecimientos del catálogo, pero lo hacía desde la sombra, tras la pantalla del Museo de Arte Moderno.

Suárez de Puga subraya el buen trato que Porter McCray dispensó a González Robles, que en ese momento podía exhibir el reciente triunfo de la pintura española en la Bienal de Venecia de 1958; un evento que, al parecer, se colocó sobre esa improvisada mesa de negociación: "Se bromeó acerca de cuantos grandes premios se llevaría España en la próxima Bienale de Venecia y Luis dijo que no,

que ya era la hora de los Estados Unidos y, lanzándole un cable, le auguró a Porter McCray un próximo triunfo".

La muestra, sigue explicando el documento citado, "seguirá las líneas de colaboración que ha tenido con otros gobiernos con los cuales ha hecho exposiciones... Porter McCray afirmó que ellos estarían muy gustosos de aceptar del Gobierno español la misma colaboración que recibieron del Gobierno alemán o del Gobierno Inglés... La colaboración española consistiría en la ayuda y consejo que que prestaría González Robles a Franz O'Hara, el pago del embalaje de los cuadros y transporte de los mismos hasta Nueva York y regreso".

El archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores conserva una carta, de igual fecha que la anterior, 11 de diciembre de 1959, manuscrita, de Luis González Robles a José Luis Litago¹⁴, encargado de exposiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales. La carta aconseja cautela ("los 'otros' se moverán mucho") a pesar de que se reconocen razones para el optimismo.

El 19 de marzo de 1960, Suárez de Puga anuncia, un tanto alarmado, la llegada de Frank O'Hara a España para el día 22 del mismo mes¹⁵, la preocupación se debía al hecho de que Suárez de Puga había conocido la fecha de la visita por casualidad: "me enteré el miércoles pdo. En una Galería aquí, que O'Hara salía inmediatamente para España y por otro lado, yo tenía tu carta y noticias de Robles, que indicaban que el Museo, no había dicho nada. Sospeché que podían dejarnos algo de lado... Pregunté a O'Hara que cuando pensaba irte a ver y me contestó que cualquier día de los de su estancia en Madrid. No sabía a qué hotel iría hospedado. Por ello lo mejor es contactar a la llegada"¹⁶. La visita de O'Hara a Madrid y Barcelona, según vemos, era algo muy diferente al encuentro oficial en que pensaba la Dirección General de Bellas Artes. De hecho, O'Hara no mantuvo en España contacto oficial alguno, seguramente para mantener la ficción, de cara a algunos artistas, de que la exposición era un asunto exclusivo del Museo de Arte Moderno; no por otros motivos, ya que para esas fechas había tenido lugar el celebrado apretón de manos entre los generales Eisenhower y Franco. José Luis Litago, no obstante, mostró al Consejero Cultural de la Embajada de España en Washington, Antonio Espinosa, su desacuerdo con esta visita semiclandestina:

"Lo que es inexplicable en la perfecta organización de este Museo es... La ausencia de la visita del señor O'Hara a este Departamento durante su estancia en Madrid, a pesar de haberle puesto una persona a su disposición para que le acompañara en sus visitas a los estudios de los pintores"¹⁷

El autor de la carta manifiesta su extrañeza ante la falta, en la relación de obras enviada por el Museo de Arte Moderno, de cuadros de Tàpies y Saura, "¿No serán causa estas dilaciones de la falta de éxito y crítica de estos pintores en su presentación en la Galería Matisse?. Esto ha demostrado una vez más nuestro punto de vista de pre-

sentar en esta exposición pintores que ya han triunfado en Europa y que no son todavía conocidos en los Estados Unidos. Ellos dicen que no quieren seguir la pauta de París, entonces ¿por qué se fijan solamente en aquellos que disponen de marchante en la capital francesa”¹⁸. José Luis Litago no terminaba de entender la estrategia de fondo y los niveles de colaboración planteados. En realidad, las obras de Tàpies y Saura, como algunas otras de la exposición, habían sido proporcionadas por galerías y coleccionistas privados, al margen de los artistas.

El planteamiento de una exposición simultánea en el Museo Guggenheim de Nueva York, la ya citada *Before Picasso after Miró*, tuvo la virtud, probablemente, de acelerar los trámites de ésta que comentamos, la iniciativa, según entendía José Luis Litago, “nos ha servido muy favorablemente para dar una lección indirecta a estos ‘resbaladizos’ señores”¹⁹. En otro orden de cosas, la disposición a cumplir las condiciones negociadas era bastante relativa: “Por lo que respecta al seguro, nunca la Dirección ha asegurado las obras de artistas vivos y no vamos a hacer una excepción en este caso particular. Ello no tiene por qué saberlo Porter McCray”²⁰.

Una vez articulada la exposición y establecida la colaboración entre la Dirección General de Relaciones Culturales y el Museo de Arte Moderno, se manifestaron, desde Madrid, algunas significativas inquietudes que, al final, resultaron no tener demasiado fundamento. José Luis Litago escribía, el 23 de abril de 1960, al Consejero Cultural de la Embajada, Antonio Espinosa, para darle instrucciones en nombre del Director General y, especialmente, para advertirle contra posibles incidentes, en primer lugar relativos a la publicitación de la colaboración española: “En el catálogo debe figurar claramente que esta Exposición se realiza bajo el patrocinio o en colaboración con esta Dirección General de Relaciones Culturales”²¹. Tal como puede comprobarse, el papel de la Administración española quedó muy claro en el catálogo de la exposición, donde se explicaba el carácter privado de la misma, pero se subrayaba la cooperación cordial y generosa de los representantes del Gobierno español²². Pero Litago manifestaba una inquietud ciertamente significativa: “Forzosamente habrá que evitar en el texto o textos que el catálogo pueda llevar cualquiera alusión más o menos velada de carácter político que sea ofensiva para España, incluso en los curricula vitae de los artistas que integran esta Exposición para que no nos encontremos a última hora con sorpresas. Lo mejor será que de una manera u otra le indique diplomáticamente que te gustaría ver dicho catálogo antes de que entre en prensa”²³. No sólo no hubo alusiones directas a la política española en el catálogo, sino que las autoridades españolas quedaron muy satisfechas del resultado final.

Desde la Dirección General se quiso introducir un texto en el catálogo, José Luis Litago solicitó a Vicente

Aguilera Cerni “algún comentario sobre la pintura informalista española con el fin de ver si se puede introducir en el catálogo de presentación de la Exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ellos se quieren ocupar de esta tarea, pero no estaría de más que nuestro consejero tuviera un texto corto a su disposición con el fin de tratar de meterlo en el catálogo”²⁴.

UN TEXTO ALTERNATIVO PARA EL CATÁLOGO

El texto de Aguilera Cerni no llegó a publicarse en el catálogo, pero se conserva una copia del mismo en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España; es un escrito muy corto pero significativo, de dos páginas, sin título²⁵; su contenido no se aleja excesivamente de lo que escribiría Frank O’Hara en el texto definitivo. Cuando se escribió no se conocía la relación definitiva de participantes en la exposición, así lo hizo saber José Luis Litago a Aguilera Cerni, ésta es la razón, probablemente, de que en el ensayo no aparezca un solo nombre, y de que el planteamiento sea absolutamente general. El texto no mereció ninguna crítica, que sepamos, de las autoridades españolas. Por lo demás, el escrito recoge algunos de los tópicos historiográficos más conocidos con respecto al Informalismo, algunos se habían enunciado con anterioridad²⁶, otros se desarrollarán a lo largo de las dos décadas siguientes.

El crítico valenciano empieza por seleccionar las tres promociones artísticas más importantes del siglo: los grandes maestros (Gris, Picasso, Miró y Julio González), los informalistas, triunfadores en Venecia y en Sao Paulo pocos años antes, y unas emergentes tendencias normativas en las que el propio Aguilera Cerni habría de estar, como se sabe, muy implicado. El establecimiento de continuidad entre los grandes maestros de la vanguardia clásica y los informalistas es un mensaje muy claro para el público norteamericano, ya que en Estados Unidos la vanguardia se reclamaba de los mismos orígenes (sobre todo en lo que se refiere a Picasso y Miró), pero es también una primera inserción de los informalistas en las tradiciones artísticas españolas. Por otro lado, se atribuye al Informalismo un papel en los desarrollos posteriores de la vanguardia española, de esta manera, el movimiento informalista queda canonizado; como tendremos ocasión de ver, el Informalismo se veía, en la España de 1960, como un movimiento agotado.

El propio Aguilera Cerni escribió, dos años después, que la XXX Bienal de Venecia, celebrada en 1960, había supuesto “la expresión cenital del Informalismo”; se había manifestado, para este autor, una nueva coyuntura artística internacional que “puso virtualmente el punto final a los aspectos polémicos del arte informal, los convirtió en historia y de hecho dejó cerrado el ciclo”²⁷.

La generación informalista, a la que se dedica, por razones obvias, el grueso del comentario, tiene una marca de fábrica muy clara, representa a los “hijos del 36”²⁸. Es una denominación que tiene un mal encaje historiográfico, pero uno de sus efectos inmediatos es el de anular la presencia de la generación del 27 (o, como prefieren algunos autores, de la República). Aguilera Cerni aclara el sentido último de su razonamiento cuando establece una línea de continuidad entre los “hijos del 36” y la Generación del 98, “y su revisión de las esencias nacionales”. Esta generación había sido reivindicada en los años 40 por Pedro Laín Entralgo²⁹. La inserción del Informalismo en las tradiciones españolas se concretaba, de este modo, algo más; era la presencia de estas tradiciones la que posibilitaba a los informalistas “un acento profundamente original que se debe principalmente al distante y silencioso trasfondo de un pueblo impregnado de esencias absolutas dramáticamente contradictorias”.

Español y universal, el grupo exhibe un alto nivel de violencia expresiva, un elemento netamente español, que le convierte en “cercano pariente de la ‘action painting’ norteamericana”, pero nunca en una consecuencia: el arte español llegará a una identificación con lo occidental, pero desde un desarrollo de lo nacional, porque, como había escrito José María Moreno Galván, lo español “es una condición participativa para un hacer universal que lo trasciende”³⁰.

No es sólo expresión, hay un cuidadoso equilibrio entre ésta y la materia, entre el grito y la búsqueda de lo eterno, pero esto no responde sólo al signo de los tiempos, resucita “viejas leyendas de individualidades anárquicas”; la historia autárquica que se practicó con profusión en el franquismo tiene aquí una manifestación importante. La homologación del arte español viene de las esencias propias. Lo que resulta curioso es que el argumento no fue solo para consumo interno, fuera de España se razonaba de modo parecido: “Si el Generalísimo Franco hubiese seguido el guión que otros dictadores modernos han escrito, habría tachado de degenerados a casi todos los artistas con vida y prohibido sus obras, pero las raíces de España son profundas”³¹.

La disociación que, en la práctica se sugiere entre vanguardia y dictadura debió satisfacer a las autoridades españolas, puede servir para complementar el razonamiento de Aguilera Cerni y, como veremos, tiene una gran importancia en el texto que escribió Frank O’Hara. La afirmación no parece excesivamente hostil al dictador. En todo caso, el Agregado Cultural de la Embajada de España en Washington decidió enviar una reproducción del texto a su ministerio en Madrid, lo hizo sin acompañar ningún comentario negativo a una crítica que, por lo demás, era muy elogiosa con respecto a la exposición de arte español del Museo de Arte Moderno. Recordemos, de pasada, que en este mismo periódico se había publicado, ocho años

antes, un conocido trabajo de Alfred Barr jr. en el que se desvinculaba el comunismo y el arte abstracto³².

La mención, por Aguilera Cerni, de las tendencias artísticas que, ya en 1960, empezaban a verse como alternativas al Informalismo tiene, para el autor, un sentido igualmente españolista; la existencia de un arte normativo es una muestra de que “Don Quijote... También es capaz de apretar tuercas en el edificio tecnológico llamado siglo XX”.

El texto de Vicente Aguilera Cerni recrea la lectura oficial del Informalismo español al ensayar una historia del arte de sentido autárquico que descarta las influencias exteriores para el arte y ve en el mismo, casi exclusivamente, una manifestación de las esencias nacionales. Al mismo tiempo, dirige significativos guiños al público norteamericano al presentar a los artistas en un contexto al que ese público ha sido siempre muy sensible. Lleno de ambigüedades, el texto intenta satisfacer a todas las partes implicadas: las alusiones a 1936 gustarán a las autoridades españolas en la medida en que prescinden de la historia inmediatamente anterior (se enlaza con el 98), pero interesarán al público norteamericano en cuánto que evocan el drama español. Una doble lectura que jugará un importante papel en la promoción, desde España, del arte abstracto.

LOS ARGUMENTOS DEL CATÁLOGO

Frank O’Hara, Director de Exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, poeta y crítico, editor de la revista *Art News*, conoció bien la vanguardia americana y asistió con atención a sus estertores, entre otras cosas por su amistad con Jaspers Johns, cuya obra *Pintura con dos pelotas* data, precisamente, del mismo 1960³³. En sus críticas, O’Hara buscaba en los artistas abstractos el peso de la tradición; así lo hizo, al menos, en 1959 al referirse a Jackson Pollock como un artista que poseía “la sorprendente habilidad de aliviar una línea haciéndola más fina, de volverla más lenta inundándola, de elaborar ese elemento tan simple –la línea–, cambiarla, vigorizarla, prolongarla y construir un desconcierto de riquezas en la materia sólo por medio del dibujo”³⁴.

En el texto que comentamos³⁵, O’Hara hizo una lectura del Informalismo español que tenía en cuenta la tradición, enfocó la historia de un modo que no defraudó a las autoridades españolas, que distribuyeron el catálogo con gran interés en nuestro país. En realidad, el Director de Exposiciones del Museo de Arte Moderno leyó el Informalismo como se hacía en España y sus razonamientos no están demasiado lejos de los que hemos visto en el texto de Vicente Aguilera Cerni.

En el capítulo de agradecimientos, Porter McCraig, director del MOMA, recuerda la exposición *Modern Art in the United States*, exhibida en Barcelona en 1955. Una

muestra que se había presentado en el contexto de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona, y había servido para que, por vez primera, el arte norteamericano estuviera presente en la Bienal, un hecho que debe vincularse con el de que, ese mismo año, un representante del Gobierno español fuera admitido en la Asamblea de Naciones Unidas; todo esto puede explicar el que Frank O'Hara sitúe en 1955 el punto de partida de su historia ("the number of Spanish artists to attract an international following in the past five years has steadily increased"); aunque hay otra razón que apunta Robert S. Lubar: en 1955 había tenido lugar, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, una exposición sobre arte europeo en la que Adrew Canduff Ritchie, su comisario, había excluido el arte español argumentando que "no todos los países europeos han gestado nuevos artistas notables"³⁶.

La exposición de arte americano en España había sido presentada por el Presidente del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella, como una "armoniosa unidad expresiva de lo diverso"³⁷ y, en general, según puede deducirse de la lectura del texto, como un modelo de desarrollo artístico para España. Todo ello en el contexto de un evento, la III Bienal Hispanoamericana de Arte, en el que se insistía en la diversidad del arte español y en la vigencia de sus tradiciones³⁸.

La Bienal sirvió para reivindicar la modernidad catalana y establecer la existencia de dos núcleos de desarrollo artístico en la España del siglo XX, uno en Madrid y otro en Barcelona³⁹. Frank O'Hara se hará eco de esta clasificación y sugerirá un cierto paralelismo con las escuelas americanas de Nueva York y del Pacífico.

O'Hara sugiere, en su escrito, una desvinculación entre los cambios sociales y el arte, algo que, en cierta medida, forma parte de la política oficial del museo de Arte Moderno⁴⁰. El aislamiento sufrido por España entre la Guerra Civil y el final de la II Guerra Mundial, decía O'Hara, es conocido, pero este aislamiento, el exilio de los artistas españoles no es nuevo. Sin embargo, esto nunca había impedido una proyección de los artistas españoles en el mundo ni, lo que es más importante, una identificación de estos artistas con la cultura española; el ejemplo que proponía O'Hara no podía ser más significativo: Picasso ("France may claim Picasso, but Spain, in a sense, owns him").

El arte se desarrolla, por tanto, al margen de coyunturas políticas; es una buena forma de desvincular Informalismo y franquismo. Es más, a pesar de la situación política (cuyo análisis queda, por otro lado, muy diluido), los artistas han conseguido superar el aislamiento y suministrar a la sociedad valores contemporáneos; como diría Shelley, la conciencia de una nación está en sus artistas. Un mensaje dirigido a los artistas, pero útil para los promotores. Que Frank O'Hara diga que el arte abstracto no es algo especialmente aceptado en España resulta muy

útil a su razonamiento: da carta de naturaleza a la exposición, ahonda en el carácter exótico de la misma, el problema es que la afirmación no es cierta; en la España de 1960 el arte abstracto, sin ser decididamente popular, no era en absoluto marginal⁴¹.

Como se hacía en España, O'Hara lee la pintura abstracta desde las tradiciones españolas, determinantes sobre las influencias extranjeras, ha de reconocerse, no obstante, que el autor resuelve este asunto con gran finura: a pesar del enorme estímulo que han recibido los artistas españoles por parte de las tendencias del arte internacional, en el que se encuentran plenamente reconocidos, conservan su carácter diferente, aristocrático e intransigente. El autor subraya el nivel de compromiso de los artistas con la tradición desde la modernidad, visible en asuntos como la presencia de Goya en Saura o Viola, la de Zurbarán en Chirino, o la elegancia del torero en la pintura de Millares (j); como escribió el crítico de *New York Time Magazine* "las raíces de España son profundas".

El texto de O'Hara satisfizo enormemente en la Embajada de España en Estados Unidos; el 21 de julio de 1960 el Consejero Cultural de la Embajada, Jaime Alba, daba cuenta de la inauguración de la exposición que, según decía, había alcanzado una "favorable resonancia"⁴², la carta se deshace en elogios al texto de O'Hara, "De especial importancia es su afirmación de que los artistas españoles tienen un pasado glorioso que les lleva a un 'entente' entre la tradición y la innovación contemporánea... El Sr O'Hara quiere ver en las formas artísticas modernas, la influencia de la pintura catalana medieval, de Velázquez, de Goya, de las ruinas romanas, y hasta de las cuevas de Atamira. Las 'raíces' de hierro forjado de Chirino son evocadoras, en su opinión, 'de la nobleza alicortada de los santos de Zurbarán'... Me complazco en señalar a V. E. Las palabras de agradecimiento que el director del Museo, Mr McCray inserta en el catálogo y en el que se hace detallada referencia a la colaboración oficial española de esa Dirección General de relaciones Culturales, del Sr. González Robles, del director del Museo de Barcelona Sr. Lasarte y de la Oficina Cultural de esta Embajada"⁴³. El texto había sido lo suficientemente ambiguo como para colmar todas las aspiraciones de los interesados.

LA EXPOSICIÓN VISTA DESDE ESPAÑA

La galería Biosca de Madrid celebró, en junio de 1960, una exposición de los artistas seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue una ocasión para que algunos críticos manifestaran sus posiciones frente a esta pintura; la exposición se consideró también la despedida del grupo *El Paso*, que había escenificado su disolución un año antes. En general, los críticos mostraron su disconformidad, en forma de ironía en algunas ocasiones,

con el hecho de que la exposición de Nueva York se nutría en exclusiva de obras abstractas, una actitud que habían compartido las autoridades, según hemos visto. Se entendía, en general, en la España de 1960 que el momento informalista había pasado ya. Santiago Arbós ironizaba con la disolución del grupo El Paso, “El objetivo está conquistado, sin duda”⁴⁴, y consideraba que la exposición no era más que una repetición de otras anteriores que no aportaba nada nuevo: “la noria de exposiciones en Madrid lleva desde hace dos o tres años los mismos nombres y las mismas obras”.

En términos parecidos se expresó Antonio G. Pericás, un crítico vinculado a la izquierda política que a lo largo de los años 60 colaboró en la revista *Realidad* defendiendo el realismo crítico, unas ideas que se anticipan en el artículo reseñado: “Yo espero el manifiesto de renuncia a la batahola organizada, escrupulosamente organizada, por los devotos de las teorías de Michel Tapiés (sic)”⁴⁵; era, para Pericás, una pintura repetitiva y académica a esas alturas, aunque pudieran salvarse algunos nombres, como el de Tapiés, pero los argumentos se corroboraban por hechos como “la valiente proclamación figurativa de Antonio Saura”. Para el autor, la abstracción española tenía su punto de partida en la expresión, “el dramático estilo español de hacer pintura”, y esta fue la aportación española al debate occidental de la postguerra (europea), aunque desde motivaciones distintas, los argumentos de Pericás no estaban lejos de los de Santiago Arbós, que caracterizaba a Viola como “un Goya abstracto”⁴⁶.

Por su parte, Venancio Sánchez Marín lamentaba la imagen fragmentaria que se ofrecía del momento artístico español⁴⁷. Preocupaba al autor que no quedase claro que “en el transcurso de las pasadas décadas hasta los reductos más conservadores se han abierto a la saludable invasión de las últimas experiencias artísticas”, le parecía, además, artificiosa la división entre figurativo y abstracto y, sobre todo, la idea de que el figurativismo fuera, por definición, conservador, porque esto suponía la existencia de reductos exclusivistas. Se extrañaba de que la selección incluyera a los artistas más conocidos en el extranjero, y no hubiera sido un instrumento de promoción de otros artistas, algo que, según hemos visto, pensaron también las autoridades españolas. Sugería que la aceptación de los principios del Grupo El Paso, que ahora se disolvía, por “minorías crecientes” no se debía solo a la acción del grupo, sino a otros factores.

Ramón Faraldo⁴⁸ invalidaba, precisamente por su alto nivel de aceptación, la pintura informalista: “Estos pintores han tenido mala pata. Lo normal en hombres así, protagonistas de una gran subversión era negarles el pan y la sal. Debí hacérseles este favor, dejarles sufrir como ellos pedían... Yo hice algo por echarles una mano en este sentido, pero, naturalmente, fue inútil. He de confesar mi derrota”. La crónica de Faraldo era una diatriba frente a la

abstracción y, en general el arte y la cultura modernos, el modo de hablar del arte abstracto, consistenete en la acumulación de adjetivos, recordaba a Faraldo “el que qtribuye Huxley a Proust, cuya literatura le parecía comerse el jabón y el agua en la que uno se ha bañado”, para terminar confesando “el aburrimiento que me inspira esta pintura”.

Sin considerar excesivamente la animadversión de que hace gala el último de los críticos citados, parece unánime la idea de que el final del informalismo está muy cercano, y de que se acerca un futuro figurativo. Los críticos, además, reivindican la diversidad que había sido habitual en las Bienales Hispanoamericanas y en los envíos a Venecia. En general, los críticos dan por supuesto la idea de que las autoridades españolas tienen un papel en la exposición, de ahí la reivindicación última.

CONCLUSIÓN

New Spanish Painting and Sculpture supuso el desembarco oficial del arte español en Nueva York, un importante paso para un estado que promocionaba el arte abstracto desde los primeros años de la década y que había conseguido importantes triunfos en Sao Paulo y Venecia. Por tanto, la exposición no debe verse como un episodio aislado, sino inserta en al proceso, largo y complejo, de oficialización de la vanguardia artística española que, a la larga, rendirá importantes beneficios de imagen al Régimen franquista.

La exposición no sería explicable sin tener en cuenta una coyuntura internacional, definida por la guerra fría, que tuvo como resultado el hecho de que Estados Unidos se volviese extraordinariamente tolerante con el Régimen del general Franco; en última instancia, fue esto lo que permitió que el Museo de Arte Moderno de Nueva York colaborase con las autoridades españolas al nivel en que solía hacerlo con los gobiernos de la Europa democrática.

Los diversos frentes que actuaron en la exposición, que la hicieron posible, consiguieron un curioso equilibrio de fuerzas. Algunos pintores informalistas se oponían, ya en esa época, a participar en exposiciones organizadas por el Estado español, un asunto que se resolvió por el hecho de que, nominalmente, la exposición la organizaba el Museo de Nueva York. La Administración española consiguió que la exposición no fuera una plataforma de oposición política, para lo que fue muy útil la desvinculación entre Informalismo y dictadura, por un lado, y el análisis del arte español en términos nacionalistas, por otro; esto último se ensayaba en España desde hacía muchos años con gran éxito. Durante la década siguiente la promoción del arte abstracto, siguiendo modelos similares al establecido en Nueva York, se confirmará como un importante instrumento político para la Administración española.

1. Texto de Vicente Aguilera Cerni para el catálogo

Es evidente que la pujanza del nuevo arte español ha constituido uno de los acontecimientos más inesperados registrados en los últimos tiempos. El fenómeno ha sorprendido, no sólo por su potencia, sino también por su repentina madurez y su extensión. Hasta ayer mismo, el mundo creía que las últimas aportaciones españolas terminaban con los grandes maestros de la anteguerra: Gris, Picasso, Miró, Julio González, e incluso con los que injustamente han alcanzado menos renombre internacional, como Angel Ferrant o Jorge de Oteiza, este último representando a una promoción intermedia.

Principalmente a partir de los envíos a la IV Bial de Sao Paulo y la XXIX Bial de Venecia, los ámbitos artísticos internacionales se vieron conmovidos por la irrupción de un arte joven, original, lleno de sentido, valorado por altas calidades específicas. ¿Qué había sucedido? ¿Cómo explicar algo tan insólito? ¿Cuáles son las características de este resurgimiento? Aunque tal vez sea prematuro el intentarlo, procuramos esbozar unas respuestas.

En primer lugar, habremos de considerar la presencia latente de una raíz histórica que empalma directamente con las grandes tradiciones del arte español por cuanto tales tradiciones implican elevadas exigencias. Pero hay otro factor temporal y próximo, consistente en el acceso a la madurez espiritual de unas generaciones inéditas, tensas, rabiosamente vivas y dispuestas a dejar constancia de su voluntad de ser. Por lo tanto, la primera aclaración proviene de un hecho generacional en cierto modo equiparable al de 1898 —Unamuno, Baroja, Maeztu...— y su revisión de las esencias nacionales, pero esta vez con el hito sangriento de la guerra civil iniciada en 1936. Los que ahora hacen acto de presencia, firmando con el futuro un pacto de intervención, son los “hijos del 36”, los que sienten los efectos de la contienda sin haberla vivido, los herederos de la muerte.

Sin pretender renunciar a lo peculiarmente nacional, el arte de los “hijos del 36” es rotundamente universalista, busca lenguajes supranacionales para transmitir su mensaje. Sin embargo, hay una tónica innovadora, un acento profundamente original que se debe principalmente al distante y silencioso trasfondo de un pueblo impregnado de esencias absolutas, dramáticamente contradictorio.

Como si reflejaran tales contradicciones, las corrientes de la nueva pintura española tienen un sector de violencia expresiva, de gesticulación brutalmente inmediata, que es cercano pariente de la “action painting” norteamericana. Más el núcleo hoy preponderante cultiva la alianza entre expresión y materia, adentrándose por zonas donde se busca un contacto espiritual con la presencia cósmica del mundo material, con el tiempo de los envejecimientos,

con las rasgaduras de lo orgánico que palpita y con lo petrificado que perdió su latido en los abismos del pasado. De ese modo, se une la querencia hacia el submundo con búsquedas experimentales asistemáticas, resucitando viejas leyendas de individualidades anárquicas, en este caso avaladas por un innegable nivel cualitativo.

Desde el polo opuesto, las tendencias formales, normativas y constructivas, constituyen un formidable relevo que el mundo todavía desconoce. Confirmando en un plano general el principio de contradicción que confiere al arte español su incomparable pluralidad, son la reserva demostrativa de que Don Quijote, el viejo hidalgo, loco y aventurero, también es capaz de apretar tuercas en el edificio tecnológico llamado siglo XX.

Resumiendo, podemos decir que los “hijos del 36” han dado a España una extraordinaria resurrección artística; y al mundo, una nueva riqueza, el arañazo de una firme vitalidad. Con ademán juvenil, las recientes promociones del arte español están abriendo puertas incalculables de riesgo e invención. Y esto sólo es el comienzo. Conviene no perderlo de vista.

VICENTE AGUILERA CERNI
Primer Premio de Crítica Extranjera
de la XXIX Bial de Venecia

2. New spanish painting and sculpture

Commencing with the appearance of Tápies, the striking originality and self-sufficiency of whose work placed him very shortly in the foreground of the avant-garde, the number of Spanish artists to attract an international following in the past five years has steadily increased.

Prizes awarded to Oteiza and Cuixart at Bienals in Sao Paulo, and to Chillida in Venice, have emphasized the emergence of strongly individual talents in the context of what was assumed to be a Spanish School. The recognition accorded Millares, Saura, Rivera, Canogar and others presently made it seem that there was not just one Spanish School, but at least two: the School of Barcelona and the School of Madrid. Whether or not there is this factional hiatus in actuality, reminiscent as it is of the rumored divergence between our own New York School and l'Ecole du Pacifique (a hiatus which, like the Spanish one, was formulated in Parisian critical circles), is a question which seems irrelevant here. The unifying aspect of the activities of these artists is more dominantly characteristic of the present situation.

The isolation of Spain culturally and economically from the period of its tragic civil war until after World War II is well-known. This isolation was not new in Spanish history, and its geniuses did not fail to be heard by

the world through one means or another and at whatever cost, even expatriation. But if the most remarkable products of Spanish culture were, in truth, developing apart from their own legacy of cultural vitality, the Spanish expatriates themselves, looking backwards, seem always to have clung to their identification with the Spanish people. France may claim Picasso but Spain, in a sense, owns him.

Many of the artists in the exhibition have spent periods of work or study abroad, but they have also retained close contact with their native land. In great measure, I attribute the vitality of their work, beyond the initial impulse of pure creation, to the desire to provide their society with contemporary values which are neither antiquated, chauvinistic nor sentimental. Each artist must seek the working condition under which he can best function; for those under consideration here it is obviously stimulating to work in Spain; though international honors have exceeded domestic ones. Far from being over-proud of these honors, they seem to consider them a help in bringing contemporary esthetic values to the land of their birth. The latter concern is witnessed by the numerous publications and periodicals with which from time to time almost all these artists have been involved.

The works included in the present exhibition are by no means intended as a comprehensive survey of all the activity going on in Spanish artistic circles today. What is intended is an indication of the diversity of the stylistic tendencies and preoccupations by which some of the leading figures are exploring and developing their individual idioms. They bring to the work itself the excitement of discovery and the vigor of a liberation which has not palled. If is true, as Sir Herbert Read recently said, that the modern artist is in danger of being cut off from his native cultural roots and thus enfeebled, it is equally true that the artists of certain countries are atrophying from lack of contact with the great cultural movements of contemporary society. It is the latter situation which the activities of these artists are rectifying, even though it cannot be said that their works have gained any widespread popular approval in Spain. No less sophisticated as to means than their colleagues abroad, the "new" Spaniards are frequently less decorative, less chic, more truly elegant, in the sense that elegance involves man's defiance of his logical limitations, and chic the shrewd exploitation of them.

While it is unfortunate that the often remarkable works of earlier periods cannot be represented here, I believe that in most instances those exhibited contain essences of these past explorations. In the studios of Spain the word most frequently heard from artists is "evolution" and the next is probably "organic". Spanish artists do not wish to give up the achievements of the past, or indeed the past it-

self. They hold tenaciously to values which must be held tenaciously if they are to be held at all, if they are to transform and strengthen a society. The reinvigoration of these values as they have been exposed to the abrasive challenges of esthetic accomplishments and theories from outside Spain has brought about the present period of intense activity and a correspondingly rapid stylistic development in the individual painter and sculptor, a period which seems to have been prophetically initiated by the return to Spain of Miró after World War II.

Living, as Americans do, in an elaborate communications network of public and private galleries and art journals which has continually kept us informed of important events occurring in the other art capitals of the world, it is difficult to imagine the importance which the founding of *Dau Al Set* (Bibl. 22) in Barcelona in 1948 held for the future of contemporary Spanish art. At that time the frontiers of esthetic communication were all but closed to innovation and experimentation. The artists involved in this publication, the painters Tharrats, Ponç, Tàpies, Cuixart, the writers Brossa, Puig, Cirlot, set out to rectify this situation and, what is more important, to give the emerging Spanish avant-garde, few in number at that time, a mouthpiece and a showplace. While the over-all tone was Surrealist, other movements were not neglected, nor was there ignorance of the auras of Picasso, Miró, and Torres-García, among others. But *Dau Al Set* went further, nourishing and stimulating esthetic aspirations beyond the point of influence of any one artist, drawing attention to the medieval masterpieces of Catalan art, as well as to relevant modern masters such as Klec. Not until the founding of the group *El Paso* by Saura, Millares, Canogar and Feito in Madrid in 1957 was there another such historic moment in the development of contemporary Spanish art, though there were in the interim other movements, groups, and alliances of individual artists.

This is not to say that the intellectual life of Spain was at a standstill during this period. But the forms, the ideas, the hopes which, fermenting, invigorate the avant-garde artist, are not necessarily those which attract an educated intellectual in Spain, or for that matter in the United States. To the cultured non-artist they are intangible, they are in the future. To the artist such ideas are meat, they are eminently practical, they are to be absorbed, defended and propounded, or they are to be challenged and combatted. The tradition of *Dau Al Set*, though it ceased publication in the mid-fifties, is continued today by the many Spanish art publications which have followed.

To the widely-dispersed and controversial theories of Action Painting, of the *informel*, of the Absurd, of the Accident, of *art autre*, the artist of each language and each nation brings a correspondingly different interpretation. What makes for these differentiations within an international impulse which is sometimes deplored as uniform,

not only through-out the Western world but also in the East? The conscience of a nation, Shelley believed, lies in its artists. Recent history proves him right. Artists of different cultural traditions and present environments cannot simply "take up" the impetus of the international vanguard, any more than their predecessors did in forming it, without severely altering the tempo and the application of that energy. It is to the immediate cultural needs of his society that the modern artist addresses himself. That is precisely what has happened in Spain in the last decade.

The special qualities which Spanish artists have brought to abstract art are several. Already we are aware that the Spanish have challenged certain assumptions which seemed to be safe ones. From Tàpies on, they have tended to question the principles of compositional correctness, particularly in their moral application, and to assume a corrective rather than co-operative stance. In part, their attitude has consisted of an insistence on the literal significance of the plastic means they have used. Rivera, a painter who works in wire and wire-mesh, elaborates his finely drawn configurations without any temptation toward the relief, retaining the flat surface and subtle juxtaposition of tonal effects we encounter in collage and in oil painting. Where there are three dimensional effects, they appear as properties of light and of the material, as in painting, rather than through illusionistic wire volumes. And he himself has not refrained from drawing the analogy between his work and the web of the spider, as a naturalistic hint toward his intentions and the luminosity he has sought so successfully. Tàpies, on the other hand, has moved steadily toward bas-relief. There is no illusion of depth in his recent work, except for the actual depth of gougings and incisions. His insistence on the identity of his material and on the totality of image creates a space into which we do not go: if anything, it advances towards us. We have had much *graffiti* in contemporary painting, but when Tàpies uses them he gives us the wall, too, or a piece of the wall, a relief, a fresco.

Millares, after his earlier periods, began to examine the torn canvas, stitching over the voids, creating harsh and enigmatic encrustations from burlap dipped in whitening, or bandage-like swathes, painted and splattered. Far from being formalistic exercises based on collage, his works have more and more taken on the aspect of ceremonial vestiges, particularly of the bull ring—the elegance of the torero's garments, the torn padding of the horses under the bull's attack. The *homunculi* series presents a specifically figurative development, a far cry from the formal pursuits of Burri, Fontana, Scarpitta, and others who might seem to share similar technical concerns.

Suárez's seeming affinity with the French *tachistes*, the references to Bauhaus and Constructivist geometrical researches in Oteiza's sculpture, the carved surface-

depths of Lucio, the freedom of figurative reference in Canogar's powerful action-paintings which proceeds from the subconscious rather than the visual, these are all individual re-interpretations of recognized modern plastic procedures.

It is the Spanish past itself which has led to this cross-pollination of tradition with contemporary innovation. Picasso, Gonzalez, Miró, the magnificent churches, buildings and parks of Gaudí, the sculptural innovations of Ferrant, all have helped to create a workable *entente* between the past and the present in Spain. But beyond them in time loom the figures of greatness which, as much as its geography, give Spain its special flavor: the Catalan masterpieces in Barcelona; Velazquez and Goya (especially the late Black Paintings of Goya, which have had a pervasive influence); the Roman antiquities and the Roman ruins; the caves of Altamira: all elements which previous Spanish culture had absorbed to an important degree, but which also briefly indicate some of the enthusiasms held by contemporary Spanish artists.

One may find provocative analogies to works of the past in these artists: the circular metallic forms in Cuixart's recent paintings relate to the thick golden halos of fifteenth-century Catalan saints; the *Roots* of Chirino, done in forged iron, are reminiscent of the broken-winged nobility of Zurbaran saints; Saura's *Imaginary Portrait of Goya*, close in its adamant recognition of terror to Goya's own *Dog Buried in the Sand* in the room of Black Paintings in the Prado, a room which contains much that is pertinent to other recent artists, particularly Viola (*The Arrow*, for instance), whose affinity is one of palette rather than iconography. This would be idle speculation were not the actuality of an intensified historical atmosphere present quite tangibly in the works, as well as in the intentions of the artists. Chillida, in carrying on the great tradition of forged iron craftsmanship which is his birthright, is an exemplary figure in that he has also found in the Spanish past the inspiration for his own singular and highly metaphysical expression.

If the motto of American art in recent years can be said to be "Make it new" for the Spanish it is "Make it over". For the authentic heir of a great past the problem is what to do with it, whereas the authentic artist's problem in America is that of bare creation with whatever help from other traditions he can avail himself of. Many constants of Spanish society have remained more or less intact, so that the problems facing Spanish artists today admit of a different solution, but are pressing in the same way as were those of the past. One must remember that the basic idea of the Spanish past has been only fitfully revised, reinterpreted and altered in the light of the dominant movements and ideas of the twentieth century. Past and present are still raw material. This leads to an open, unself-conscious trial of new solutions when they

are encountered. Some, developing the absolute image like Tàpies and Chillida, walk the tight-rope between formality and tragedy; others, like Canogar and Millares, plunge ahead into arcas of expression where all may be easily lost; others (Rivera, Serrano, Farreras) invite a specific poetry to appear, that of the physical means. Tharrats, the most intellectual, is a headlong expressionist, astral, destructive of order. Feito and Suárez, proceeding through earlier linear and geometric concerns, bring to their different solutions in the one case a tremendously developed instrument of luminous reflectiveness, nostalgic and philosophical, in the other a baroque effulgency of structure related, as much as is the work of Cuixart, to Gaudí.

Despite the enormous stimulus Spanish artists have received from international trends, and from the international art situation into which they were willingly thrust, they remain different, aristocratic, intransigent, articulate. Their activities are prodigious, and it is unfortunate that works of other artists of extraordinary interest could not also be included, such as Alfonso Mier, Carlos Planell, Pablo Palazuelo, Juan Hernandez-Pijuan, Vicente Vela, and the sculptor Subirachs, to name only a few. We will follow the developments of all these artists with the interest which must be accorded artistic ambition and integrity.

FRANK O'HARA
Director of the Exhibition

NOTAS

- ¹ O'HARA, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 1960.
- ² AA. VV., *España en la XXIX Bienal de Venecia* (catálogo), Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Pabellón de España, 1958.
- ³ LUBAR, Robert S., "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La Balsa de la Medusa*, núm. 22, 1992.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Embajada de España en Washington a Ministro de Asuntos Exteriores, 27 de agosto de 1959, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), R. 11152/22.
- ⁶ Luis González Robles a José Miguel Ruiz Morales, particular, Río de Janeiro, 11 de noviembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Robert S. LUBAR, "Millares y la pintura vanguardista...", *op. cit.*
- ¹¹ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ¹² JULIÁN, Inma, y Antoni TÀPIES, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, 1977, p. 91.
- ¹³ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁴ Luis González Robles a José Luis Litago, 11 de diciembre de 1959, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁵ Enrique Suárez de Puga a José Miguel Ruiz Morales, Washington, 19 de marzo de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ José Luis Litago a Antonio Espinosa, 9 de mayo de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ José Luis Litago a Antonio Espinosa, 23 de abril de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ²² McCRAY, Porter A., "Acknowledgments", Frank O'HARA, *New Spanish Painting and Sculpture*, *op. cit.*
- ²³ José Luis Litago a Antonio Espinosa, 23 de abril de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ²⁴ José Luis Litago a Vicente Aguilera Cerni, 9 de mayo de 1960, AMAE, R. 11152/22.
- ²⁵ AMAE, R. 11152/22. El texto se reproduce en forma de apéndice al final de este trabajo.
- ²⁶ En 1959, y con la participación de Vicente Aguilera Cerni, se había publicado un interesante monográfico sobre el grupo *El Paso*, véase *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, monográfico *El Paso*, Palma de Mallorca, abril de 1959.
- ²⁷ AGUILERA CERNI, Vicente, "Sobre la XXXI Bienal de Venecia", *Suma y sigue del arte contemporáneo*, octubre, noviembre y diciembre de 1962. El trabajo contiene, por lo demás, una crítica demoledora a una política de promoción artística que el autor juzga repetitiva y caduca.

- 28 Una expresión ésta que utilizaron LAÍN ENTRALGO, Pedro, *España como problema*, Madrid, 1948, y RUIZ GIMENEZ, Joaquín, "Arte y política", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 26, 1952, el texto es la transcripción del discurso inaugural de la I Bienal Hispanoamericana leído por el autor en su condición de Ministro de Educación, es esta de "hijos del 36" una expresión que no es ajena al falangismo "liberal". El propio Aguilera Cerni utilizará con profusión el término, véase *Iniciación al arte español de postguerra*, Barcelona, 1970.
- 29 LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del 98*, Madrid, 1945. Véase, sobre el tema, CABRERA GARCÍA, Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, 1998.
- 30 MORENO GALVÁN, José María, "La realidad de España y la realidad de un informalismo español", *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, pp. 117-128.
- 31 "The joyless spaniards", *New York Time Magazine*, 8 de agosto de 1960, citado en Robert S. LUBAR, *op. cit.*, p. 54.
- 32 BARR, Alfred, H., Jr., "¿Es comunista el arte moderno?", 1952, en *La definición del arte moderno*, Madrid, 1989.
- 33 DIEGO, Estrella de, *Tristísimo Warhol*, Madrid, 1999.
- 34 Citado en SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana*, Madrid, 1996, p. 147.
- 35 O'HARA, Frank, *New Spanish Painting and Sculpture*, *op. cit.* El texto se reproduce en apéndice al final de este trabajo.
- 36 Citado en LUBAR, Robert. S., "Millares y la pintura vanguardista...", *op. cit.*, p. 50.
- 37 AA. VV., *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las Colecciones del Museum of Modern Art* (Catálogo exposición), Barcelona, 1955. Los capítulos de la exposición eran los siguientes: 1. Pintores modernos de la generación más antigua; 2. Pintores de tradición realista, suceso, sátira, sentimiento; 3. Pintores románticos; 4. Pintores abstractos contemporáneos (Aquí se exhibía una completa representación del expresionismo abstracto americano); 5. Pintores y escultores primitivos modernos; 6. Esculturas.
- 38 Hemos estudiado las Bienales Hispanoamericanas de Arte en *La oficialización de la vanguardia artística en la postguerra española*, Cuenca, 1998.
- 39 Entre otros ejemplos posible, véase CIRLOT, Juan Eduardo, "El VII Salón de Octubre en la III Bienal", AA. VV., *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial*, Barcelona, 1955. Cirlot es citado en los agradecimientos del catálogo de la exposición americana objeto del presente trabajo.
- 40 Así se entendió, al menos, el trabajo de BARR, Alfred. H., "Cubismo y arte abstracto", 1936, *La definición del arte moderno*, *op. cit.*, el trabajo fue citado en ocasiones, por Juan Eduardo Cirlot para justificar una interpretación formalista de la pintura abstracta.
- 41 CALVO SERRALLER, Francisco, *Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, 1985. Un cálculo sencillo arroja un dato muy elocuente: entre 1955 y 1960 en este libro se reseñan, en el interior de España, 392 exposiciones, de las que 94 se protagonizaron por artistas españoles abstractos.
- 42 Jaime Alba, Encargado de Negocios de la Embajada de España en Washington, a Ministro de Asuntos Exteriores de España, AMAE, R. 11152/22.
- 43 *Ibidem*
- 44 ARBÓS BALLESTÉ, Santiago, "Pintores seleccionados por el Museo de Arte Abstracto de Nueva York", *ABC*, Madrid, 12 de junio de 1960, p. 75.
- 45 GUTIÉRREZ PERICÁS, Antonio, "16 artistas españoles seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York", *Acento Cultural*, Suplemento quincenal, núm. 15-16, julio de 1960, pp. 6-7
- 46 ARBÓS BALLESTÉ, Santiago, *op. cit.*
- 47 SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, "Los seleccionados por el Museo de Arte Moderno de Nueva York", *Goya*, núm. 37-38, julio-octubre de 1960, pp. 167-168.
- 48 FARALDO, Ramón, "Abstractos a Nueva York", *Ya*, 15 de junio de 1960.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID