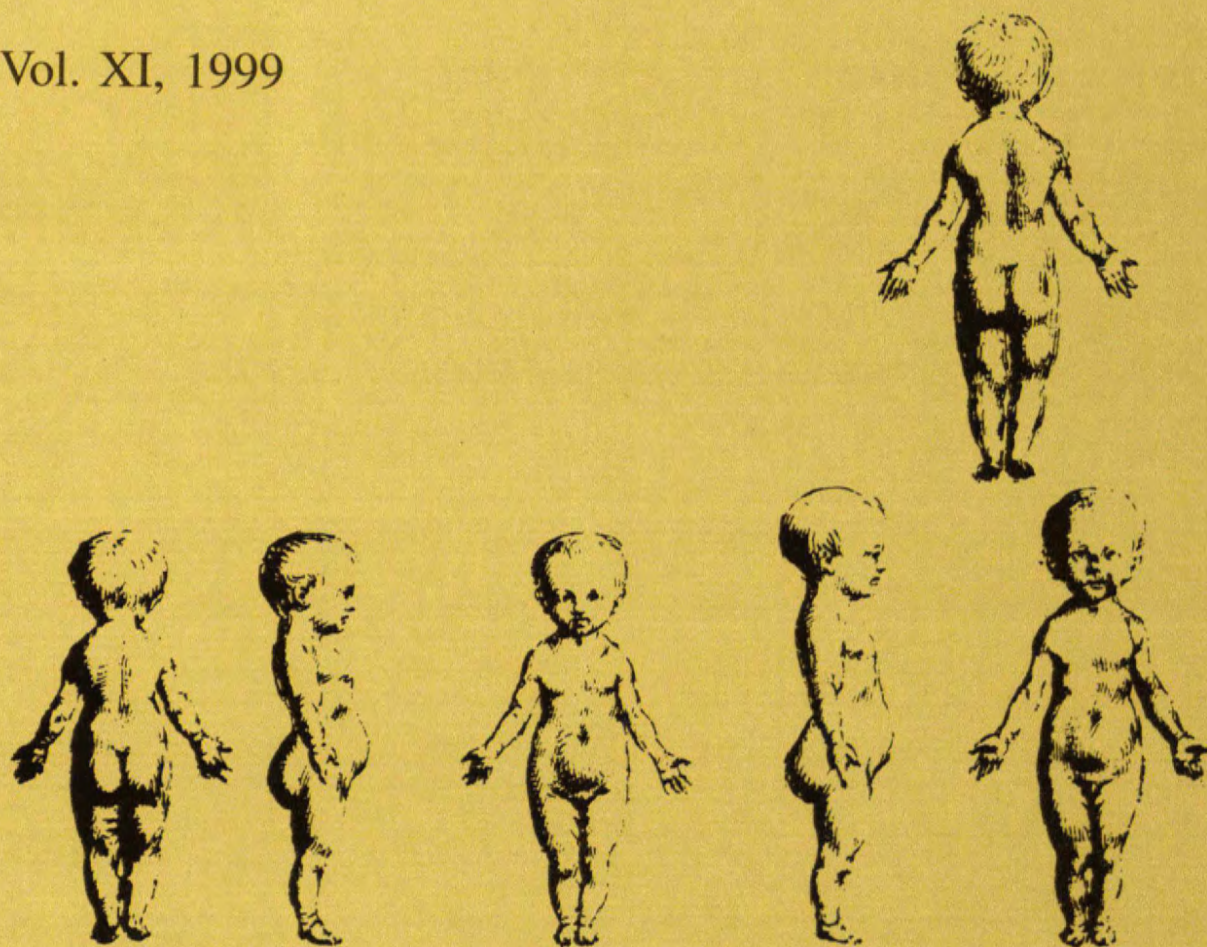


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XI, 1999



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE

Vol. XI, 1999



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XI, 1999

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del Arte

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-30918-1989

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



SUMARIO

	<i>Páginas</i>
La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos	9
RAFAEL BARROSO CABRERA y JORGE MORÍN DE PABLOS	
La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia	29
JUAN LUIS BLANCO MOZO	
Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón	59
JOAN VALERO MOLINA	
La capilla de los Vega en el monasterio de San Pedro de la Espina (Siglos XV-XVII)	77
ANTONIO GARCÍA FLORES y JUAN CARLOS RUIZ SOUZA	
Imágenes, textos y personajes en torno a la propuesta de una ciudad ideal presentada a España en el siglo XVI	93
ROSA LÓPEZ TORRIJOS	
Sobre Pedro de Bolduque	101
FERNANDO COLLAR DE CÁCERES	
Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)	129
AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA	
Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia	145
ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ y LUIS ZOLLE BETEGÓN	
Pedro Juan Laviesca de la Torre, un arquitecto itinerante en la España del siglo XVIII	169
YOLANDA GIL SAURA	
Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?	185
LUCÍA VARELA MERINO	
La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)	211
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR y JOSÉ LUIS ARRANZ OTERO	
El catafalco para las exequias reales de Carlos II	251
TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ	

La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos*

Rafael Barroso Cabrera
Jorge Morín de Pablos

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

En las iglesias visigodas, el nicho se presenta como el punto culminante de una programación iconográfica sumamente elaborada y concebida en sentido ascendente. Su origen inmediato hay que buscarlo en el mundo bizantino, dentro del esquema general de la "arquitectura de poder" de las construcciones áulicas tardorromanas. Estas consideraciones, unidas a la aparición de algunos ejemplares in situ, permiten defender la idea —adelantada ya por Íñiguez Almech— de su ubicación en el fondo de las iglesias visigóticas, presidiendo el santuario y en relación directa con las mesas de altar.

El análisis interno de los ejemplares revela, además, la influencia del arquetipo simbólico del Templo de Jerusalén, cuyos elementos ideológicos se han visto reelaborados desde una óptica eminentemente cristológica, y en la que se puede vislumbrar una creciente presencia de la lectura del Apocalipsis pareja a la influencia que este libro sagrado tuvo en el desarrollo de la liturgia de la época.

ABSTRACT

In Visigothic churches, niches are presented as the summit of a complex and extremely elaborated iconographic repertoire whose elements have been arranged according to an ascending order. Their origin can be traced back to the Byzantine world, when they were present in the general plan of the "power architecture" adopted by the Late Roman court constructions. These considerations, added to the appearance of some examples in situ, allow us to support the theory —advanced by Íñiguez Almech— regarding their location at the back of the apse in Visigothic churches. From such position, niches would not only crown the sanctuary but also be directly related to the altar.

Furthermore, the internal analysis of the examples of niches studied reveals the influence of the symbolic archetype of the Temple of Jerusalem, whose ideological elements have been reinterpreted from a Christological perspective. Finally, a growing presence of the interpretation of the Apocalypse is also remarkable as a result of the influence of this sacred Book on the liturgy of the moment.

ORIGEN

De entre la larga lista de esculturas que han llegado hasta nuestros días, los nichos y placas-nicho son, junto a los canceles y altares, las piezas que mayor aten-

ción han despertado entre los investigadores del arte hispanovisigodo¹. La razón de este interés tal vez radique en que se trata de un grupo homogéneo con una tipología muy definida de claras reminiscencias clásicas. En efecto, su utilización como punto focal de una arqui-

itectura religiosa se remonta a las fórmulas artísticas del período helenístico que estaban íntimamente ligadas a los conceptos de poder y majestad. A través de estructuras abovedadas, muchas veces en forma de venera, la arquitectura subrayaba la dignidad de un determinado personaje, resaltándole sobre el resto de sus súbditos o, en el caso de las divinidades y altas jerarquías religiosas, sobre los fieles². Dentro de la arquitectura civil, estas fórmulas, originariamente reservadas a lo más alto de la escala social, acabaron siendo imitadas por los dignatarios de cada una de las pequeñas cortes que se levantaron en las diferentes provincias del Imperio, de manera que contribuyeron a su difusión por todo el orbe romano. De manera casi paralela al triunfo del cristianismo y a su aceptación como religión del Estado, estos modelos arquitectónicos fueron trasvasados a las grandes construcciones religiosas, donde han pervivido hasta prácticamente nuestros días. Desde su primitivo origen arquitectónico, el nicho avenerado pasó a ser un elemento común en todo tipo de manifestaciones artísticas (escultura, pintura, eboraria, orfebrería, etcétera), manteniendo siempre el sentido jerarquizante que tuvo en origen (figs. 1 y 2.a-b). En realidad, los ejemplos en los que el arte cristiano oriental siguió fielmente el esquema básico creado para las construcciones áulicas o religiosas paganas son innumerables, y, al igual que la Iglesia bizantina, también las arquitecturas hebrea, copta o musulmana de época omeya, deudoras todas ellas en gran medida de la tradición artística bizantina, acabarían por aceptar esta fórmula, si bien lógicamente hubo de adaptarse a sus propias creencias y necesidades litúrgicas. Nacieron así o sufrieron una influencia decisiva en su evolución elementos tan característicos como el aron o nicho de la *Torah*, el *mihrab* islámico y, sobre todo, el *haykal* copto, elemento paralelo a los nichos visigodos.

La transmisión de estas concepciones arquitectónicas al arte religioso se vio favorecida por el carácter de *vicarius Dei* asumido por los emperadores romanos desde Constantino. Como es sabido, en Bizancio el emperador cristiano fue considerado *isapostolos*, esto es, semejante a los apóstoles y, por tanto, con un rango equiparable al colegio episcopal. Tenemos así dos tendencias que van a evolucionar en favor de la homogeneización de los usos protocolarios en el mundo del Bajo Imperio: por un lado, la creciente cristianización de la corte permitía la admisión de los modelos civiles dentro de la liturgia y organización eclesiástica, lo que en el arte se traduce en la copia de fórmulas muy características del protocolo imperial (es bien conocida la impronta que los usos cortesanos han dejado en las representaciones del colegio apostólico de algunos sarcófagos o en las escenas de *traditio legis*, etcétera); por otra parte, la nueva concepción de la figura del emperador hizo que pronto



Fig. 1. Díptico de Anastasio. Londres, Victoria and Albert Museum.

se viera rodeado de un complejo ceremonial que incorporaba y hacía suyas tradiciones orientales —como la *proskinesis*— que resaltaban de manera patente el carácter semisagrado (consagrado si se prefiere) del *basileus*.

Con estos antecedentes no es extraño que el nicho, como elemento propio de la arquitectura religiosa, hiciera su aparición en la pujante *Emerita* de finales de la sexta centuria: la Mérida de la gran colonia de comerciantes sirios, la de los obispos griegos Paulo y Fidel³. Lógicamente, los ejemplares emeritenses delatan este origen oriental, caracterizándose sobre todo por una talla marcadamente clasicista que pone de relieve su inspiración directa en los prototipos bizantinos. No es improbable que los prelados orientales que alcanzaron el gobierno de la sede emeritense entre finales del siglo VI y los inicios del VII hubieran tenido una influencia decisiva en la aceptación de este tipo de piezas dentro del mobiliario religioso, ya que es de sobra conocido su interés en la remodelación de la arquitectura sacra de la capital lusitana⁴. En unos pocos decenios el nicho se



Fig. 2.a. Díptico del poeta y la musa. Florencia, Museo del Duomo. Fotografía: Museo del Duomo.

difundiría hacia el resto de la Península, pero para comprender bien este proceso es necesario recordar algunos acontecimientos de especial relevancia en la historia del reino hispanovisigodo. A comienzos del siglo VII el poder visigodo vive un período de cierto esplendor gracias a la política de fortalecimiento de la institución monárquica y expansión territorial emprendida por Leovigildo. Con todo, el hecho capital vino de la mano de su hijo y sucesor Recaredo y su política de pacificación del país. Tras la celebración del III Concilio de Toledo en el año 589 el nuevo monarca emprendió la ansiada unificación religiosa bajo el dogma católico, continuada en el siguiente sínodo toledano (a. 633) con la regulación de los usos litúrgicos en toda España. Junto a ello, otro singular acontecimiento vino a marcar el posterior desarrollo del arte de este período: desde finales del siglo VI, Toledo se erigió en capital indiscutible del reino. Ambas medidas inauguran una nueva etapa en la configuración del Estado hispanovisigodo, basada en el deseo de unidad territorial y de credo, que influirá decisivamente en la posterior evolución histórica de la Península Ibérica. En lo que se refiere concretamente al arte, será la nueva *regia sedes* y no Mérida, la antigua capital de la *diocesis Hispaniarum*, la principal responsable en la difusión al resto de la Península de estas nuevas fórmulas artísticas importadas del Oriente bizantino.



Fig. 2.b. Díptico de Cristo y la Virgen con el Niño. Berlín, Museum für spätantike und byzantinische Kunst.

FUNCIONALIDAD

D. José Amador de los Ríos, en su ya clásico estudio sobre la escultura de Mérida, pensaba que los nichos actuaron en las antiguas basílicas cristianas como credencias, es decir, como mesas auxiliares del altar eucarístico. Con posterioridad, las opiniones en torno a la funcionalidad de los nichos han sido de lo más dispar: Camps Cazorla los incluyó dentro de la serie de los canceles, mientras que Schlunk los interpretaba como soportes de mesas de altar por la analogía que presentan con algunos ejemplares ravenáticos. La teoría más aceptada ha sido, sin embargo, la propuesta por Íñiguez Almech, para quien los nichos se encontraban empotrados en el muro del ábside de las iglesias, a semejanza de los altares paganos dedicados a los lares domésticos. Pijoán y Buendía, por su parte, los relacionaban con la custodia de libros o especies sagradas, con paralelos en el *aron* o armario destinado a la guarda de la *Torah* propio de las sinagogas de la diáspora⁵.

En principio parece difícil aceptar que estas piezas hubieran servido como tenantes de altar, dadas las diferencias morfológicas que presentan con respecto a los dos tipos conocidos en época visigoda. Pudiera pensarse, no obstante, que nos encontráramos realmente ante una nueva clase de soporte de mesa eucarística del estilo a los altares-cipo de la Septimania o los soportes de altar de Rávena. Sin embargo, en el caso de los nichos y placas-nicho visigodos faltan por completo elementos que resultan característicos en este tipo de altares, como el *loculus*, las inscripciones advocatorias, la *fenestella*

confessionis, etcétera. Tampoco las dimensiones parecen corresponderse con esta función, pues, a excepción del gran nicho de Mérida, que constituye un caso ciertamente singular, el resto de la serie muestra unas proporciones más bien modestas. Asimismo habría que tener en cuenta la trasposición del modelo de nicho al de placa-nicho, que parece ser una forma simplificada del anterior, y la circunstancia de que algunos de estos nichos presentan tanto sus caras laterales como la posterior sin tallar, argumentos que permiten desechar de paso la propuesta de identificación con las credencias enunciada por Amador de los Ríos.

Por lo que se refiere a la hipótesis defendida por Camps Cazorla, hay que señalar que en los canceles la decoración aparece siempre de forma seriada, generalmente tripartita, además de contar con una morfología diferente tanto para los llamados canceles “altos” como para los “bajos”. Un argumento, a nuestro juicio definitivo, sería la ausencia completa de ranuras, muescas o lengüetas para encajar en las barroteras, que aparecen siempre en esta clase de piezas. Hay que destacar, no obstante, que muchos de estos canceles presentan motivos decorativos similares a los de algunos nichos, lo que no hace sino reafirmar la certidumbre de que se trata de elementos íntimamente vinculados que formaban parte de un mismo planteamiento iconográfico.

Tampoco la teoría planteada por Buendía y Pijoán parece adecuarse a la gran mayoría de los ejemplares de la serie, esto es, las placas-nicho, si bien no debe descartarse que exista una relación en origen para la aceptación de estos elementos arquitectónicos dentro del mobiliario litúrgico cristiano, sobre todo teniendo en cuenta la comunidad de tradiciones religiosas (el cristianismo, no se olvide, es hijo del judaísmo helenístico) y artísticas, donde entraría en escena la hipótesis desarrollada por Íñiguez, que parece ser, en lo que se refiere al origen de estas piezas *s. s.*, la explicación más plausible.

A nuestro juicio, habría que distinguir dos líneas argumentales para explicar la aparición del nicho en la arquitectura religiosa hispanovisigoda. Por un lado, se encuentran los elementos propiamente arquitectónicos heredados de la tradición clásica helenística como es la reducción de una arquitectura absidada a un modelo plástico (puesto que no hay que descartar que en algunos casos fueran simplemente pintados sobre la pared), en donde se conjugan además dos factores: la dificultad técnica de construir y cubrir ábsides curvados —que ahora se abandonan— y la traslación a la plástica de un elemento esencial en el modelo arquetípico de la llamada “arquitectura de poder”. Por otra parte, es muy posible que en la recepción de esta fórmula dentro de la arquitectura cristiana se tuvieran en cuenta también otros aspectos simbólicos: el propio carácter de este elemento, el nicho/bóveda avenerado, como receptáculo de lo

sagrado, que se encuentra presente en los altares domésticos paganos y en los nichos de la *Torah* hebreos o en la propia arquitectura áulica helenística. En realidad, es este sentido el que recogen tanto los nichos visigodos como el *aron* hebreo, el *haykal* copto y, en cierto modo, el *mihrah* islámico. Ello supone, en el caso de las iglesias visigodas, que los nichos pasaron a ser una especie de ficción arquitectónica que actuaba de hecho como reducción simbólica del *sancta sanctorum* del templo. Este carácter se verá fielmente reflejado en el plano iconográfico, que presenta un estudiado repertorio temático cuidadosamente elegido por sus implicaciones significativas. La importancia de la iconografía de estas singulares piezas del mobiliario litúrgico queda puesta de manifiesto de forma muy explícita en la simplificación del nicho y su transformación en placa; es decir, en su conversión en un elemento carente por completo de funcionalidad arquitectónica real.

Como expresión simbólica del recinto más sagrado del templo, el nicho debió desempeñar un papel protagonista en algunas ceremonias de especial relevancia litúrgica y, en concreto, en el momento mismo de la consagración. Sería justamente en el rito de la unción consecratoria cuando determinadas partes de la decoración del nicho en apariencia secundarias (trifolias, pequeñas veneras, rosetas, etcétera) mostraran su verdadera importancia significativa⁶. En el ritual mozárabe de la consagración de altares, la liturgia identificaba deliberadamente la iglesia material con el modelo arquetípico del templo salomónico. En el caso concreto del altar, la unción tenía lugar en sus cuatro esquinas, como sucedía en el ceremonial de la Antigua Ley, razón que explica por qué el primitivo altar de Quintanilla llevara trifolias en sus esquinas⁷. No es aventurado suponer, por tanto, que las trifolias y veneras —así como el resto de los motivos derivados de ellas por simplificación— que ocupaban las esquinas y el centro de los nichos y placas-nicho tuvieran una función similar dentro de la primitiva liturgia visigoda, donde a veces es posible incluso que el nicho adoptara simbólicamente el papel del altar para el ceremonial de la consagración. Hay que tener en cuenta que en ocasiones estos altares debieron estar adosados al nicho debido a la reducción del espacio del presbiterio, de manera que ambos conformaran un mismo elemento litúrgico dentro de un ritual que obligaba al sacerdote a officiar de espaldas al pueblo.

Quizá la mejor prueba de la concepción del nicho como reducción simbólica del área más sagrada del templo es la conservación *in situ* de dos ejemplares: el de la iglesia de la de la Vera Cruz de Marmelar y el de San Pedro de la Nave en Zamora (fig. 3). Este último supone un caso muy significativo, porque la compleja decoración de la iglesia —que se conserva prácticamente íntegra— viene a culminar en ese punto concreto del



Fig. 3. Placa-nicho de San Pedro de la Nave (El Campillo, Zamora). Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-124-70-6.

santuario, algo que se observa no sólo en la gradación ascendente de la iconografía (desde los temas figurativo-narrativos del crucero a la decoración simbólica y esquemática del presbiterio), sino en la misma decoración que acompañaba a la placa y que, con seguridad, por los restos de decoración conservados, debió tratarse del tema del árbol de la vida⁸. Por otro lado, no es imposible que en buena parte de las iglesias del foco lusitano los nichos formaran parte de un mismo programa iconográfico junto con los canceles de tema avenerado. Ya Schlunk y Hauschild insinuaron que algunos de estos canceles, justamente aquéllos decorados con tres cruces o crismones, deberían ponerse en relación con el triunfo de las tesis trinitarias en la Iglesia hispanogoda después de 589⁹. Este tipo de canceles de tres crismones, a los que nosotros añadiríamos los que presentan un crismón flanqueado por sendos árboles, compondrían no sólo una imagen trinitaria, sino que, juntamente con el nicho decorado con el motivo del crismón-árbol, pretenderían constituirse en expresión misma del dogma trinitario.

ICONOGRAFÍA

En general, los investigadores que se han ocupado del tema se han centrado en el estudio de los nichos deco-



Fig. 4. Gran nicho de Mérida. Mérida, Museo de Arte visigodo. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-63-70-7.

rados con crismones. Esto podría explicarse porque se trata de una decoración aparentemente explícita dentro de una serie que cuenta con una amplia mayoría de piezas de iconografía ambigua y para los que, a excepción de los nichos de Marmelar y Nave, no tenemos ningún tipo de referencia contextual. El gran nicho de Mérida (fig. 4) es el ejemplar que presenta una temática más elaborada y como tal ha sido considerado el modelo para el resto de la serie. Por esta razón, ha sido objeto de la atención de numerosos investigadores, lo que le ha proporcionado lecturas muy variadas. Así, Schlunk y Hauschild no dudaron en inscribirlo dentro del ambiente de triunfalismo católico posterior a la conversión de Recaredo. J.-M. Hoppe, autor del estudio más exhaustivo de esta interesante pieza hasta la fecha, ve reflejado en ella el modelo arquetípico del templo salomónico y apunta además su relación con otras manifestaciones del arte religioso hebreo del Próximo Oriente. En un sentido muy distinto, sin embargo, se encuentra la lectura de Andrés Ordax, para quien se trata de una reproducción libre de la *Anastasis rotunda* de Jerusalén¹⁰.

Es evidente que, de un modo u otro, la serie de los nichos visigodos presenta una íntima relación con este tipo de especulaciones, y así se trasluce de hecho en la iconografía de algunos de los ejemplares de mayor calidad artística como el gran nicho de Mérida (fig. 4) o el

de la Puerta de Alcántara de Toledo (fig. 14). Si se tiene en cuenta, no obstante, la temática desplegada y su situación dentro del espacio templario, es posible intuir que, desde el punto de vista simbólico, los nichos parecen remitir a la idea de triunfo y comunión mística con Cristo. Los ejemplares decorados con cruces o crismones con alfa y omega indican, además, que debieron tener una lectura en clave eminentemente apocalíptica. La liturgia bautismal de Pascua, en la que los catecúmenos se desprendían de sus blancas vestiduras para besar los vestigios del Cordero viviente, puede servirnos para ilustrar esta afirmación¹¹. Una placa-nicho del Museo de Berlín, procedente de Constantinopla y datada hacia comienzos del siglo V, presenta de manera explícita esta iconografía: dos cervatillos se acercan a un trono dispuesto bajo una venera de la que desciende una paloma¹². El trono (*hetoimasía*) acoge las insignias imperiales, la clámide y la diadema, símbolos del triunfo de Cristo en su resurrección. Como vemos reflejado gráficamente en la pizarra de Huerta (Salamanca)¹³, los cervatillos constituyen una alegoría de las almas que se acercan al bautismo¹⁴ para participar de la muerte y resurrección de Cristo, para hacerse de hecho *alter Christus* como invitaba San Pablo (Rom. VI, 1-11) y como se interpretaba en la Iglesia desde época muy temprana. San Cirilo de Jerusalén (*Cat. myst.* 2, 4-7) lo expone así: “Después fuisteis llevados a la santa piscina del bautismo, del mismo modo que Cristo lo fue desde la cruz al sepulcro. Y se os preguntó a cada uno de vosotros si creía en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Y después de confesar esto, fuisteis sumergidos tres veces en el agua, y otras tantas sacados; y con esto significasteis la sepultura de los tres días del mismo Jesucristo...”¹⁵. En la España visigoda semejante idea se encuentra ampliamente desarrollada en el canon 6 del IV Concilio toledano, así como en el tratado bautismal de San Ildefonso de Toledo (*De cogn. bapt.* 117-118)¹⁶.

Aunque posteriormente haya que volver sobre ella, dos cosas merecen destacarse en esta placa berlinesa: en primer lugar, el sentido culminante de la decoración, pensada sin duda como coronación de un programa iconográfico de tipo bautismal que incide en la idea del triunfo cristiano sobre la muerte; por otra parte, el esquema de la pieza es del todo idéntico al de nuestra serie, compuesto por una arquitectura avenerada levantada sobre dos columnas; incluso la imagen de la paloma descendiendo de la venera —símbolo de la bóveda celestrial como aparece en el ejemplar berlinés recuerda estrechamente uno de los escasos ejemplares de placas-nicho figuradas que se nos ha conservado: el relieve de Las Tamujas (fig. 19). Por todas estas razones, a las que habría que añadir además su temprana cronología, el relieve del Museo de Berlín constituye una prueba palmaria que señala al Oriente bizantino como el lugar de

origen de la aceptación de esta fórmula en la arquitectura cristiana peninsular. En el caso de los ejemplares hispanos cabe decir que supusieron una readaptación del modelo oriental, insistiendo en una idea clave: su concepción como símbolo del templo ierosolimitano o, mejor dicho, del nuevo templo identificado con Cristo (de ahí la importancia del arquetipo de la *Anastasis rotunda* de Jerusalén) desde una visión fuertemente impregnada del pensamiento apocalíptico, algo que muestra su singularidad con respecto a los modelos realizados en Oriente, donde en términos generales la autoría y canonicidad del Apocalipsis se encontraba por aquel entonces bajo sospecha.

La misma morfología de los nichos, con su venera levantada sobre columnas, demuestra la subordinación del esquema a los modelos arquitectónicos. La serie desarrolla de forma simplificada una arquitectura abovedada que conforma un edículo. Esta disposición recuerda las imágenes de templos típicas del numerario romano de época clásica, con la novedad de la sustitución del frontón triangular que adorna la mayoría de las representaciones de templos paganos por uno semicircular que viene a simbolizar la bóveda. No obstante, más que un modelo real hay que insistir en que estas representaciones estereotipadas son una ilustración simbólica del tema, cuyo arquetipo parece haber sido las construcciones constantinianas en Tierra Santa y que pudieron ser conocidas en España a través de los más variados objetos del comercio de importación (ampollas, cartones musivos, miniaturas, marfiles, etcétera). Esta identificación con el gran conjunto del Gólgota es de suma importancia, porque señala a los nichos —como reducción del *sancta sanctorum* de las iglesias visigodas— como imagen patente de la presencia divina en el templo material, siendo hasta cierto punto un precedente de las custodias góticas y de los ostensorios o retablos tabernáculos del Barroco, aun cuando, desde el punto de vista simbólico, se hallaran más cerca de las cajas de reliquias altomedievales que se depositaban bajo el altar. En resumen, el sentido último del nicho es testimoniar la presencia material del Verbo en su Iglesia, que se realiza no sólo en la realidad del misterio eucarístico, sino también como cuerpo místico —la Jerusalén celestial, la Iglesia espiritual— que engloba a la totalidad de los creyentes. En otras palabras, el nicho parece haber sido la expresión plástica del nuevo templo instaurado por el reinado mesiánico de Cristo.

En el caso concreto de los nichos visigodos, la iconografía revela nítidamente la vinculación con especulaciones de tipo apocalíptico. Es precisamente en los escritos de San Juan donde se muestra la ligazón que existe entre la muerte y resurrección de Cristo con el templo salomónico. El obispo hispanogodo Apringio de Beja, en su *Comentario al Apocalipsis*, interpretaba la



Fig. 5. Ladrillo de la serie MIXAL.

escena de la apertura del templo de Dios en relación con los misterios de la encarnación y muerte de Cristo (*In Apoc. XI, 19*): "... El templo abierto es la presencia de nuestro Señor. Pues el Templo es el Hijo de Dios, como Él mismo dice: 'Destruid ese templo y yo lo levantaré en tres días.' Y a los judíos que decían: 'en cuarenta y seis años fue construido este templo', dice el Evangelista: 'que Él lo decía del templo de su cuerpo'".¹⁷ Si, por un lado, Cristo es el nuevo Templo espiritual profetizado por Ezequiel, por otro, la Iglesia, esto es, el conjunto de los creyentes, constituye la verdadera Jerusalén (*Etym. VIII, 1,5-6; De itin. des. 50*). Esta última idea, simbolizada por el colegio apostólico, presidía el ábside de la basílica de la *Anastasis rotunda* de Jerusalén según la describe Eusebio de Cesarea y se aprecia en ciertas ampollas del tesoro de Monza, modelo simplificado que debió influir en el trasvase del simbolismo a la escultura y cuyo eco tal vez pueda verse reflejado en la decoración lateral de la placa de Las Tamujas (fig. 19). De esta forma se explicaría también, a nuestro juicio, la denominación *Santa Iherusalén* empleada para designar a algunas catedrales hispanogotas (Mérida, Sevilla), así como el simbolismo constructivo de cier-



Fig. 6. Ladrillo de la serie BRACARIO (según Schlunk y Hauschild).

tas iglesias de este período (Santa Lucía del Trampal). En el mismo sentido cabría interpretar asimismo la aparición en los nichos de las cruces y crismones con alfa y omega, símbolos de la eternidad y divinidad de Cristo (*Aprin. In Apoc. I, 8*), así como los árboles de la vida.

Aunque de forma general esta interpretación iconográfica sirve para todo el conjunto, es necesario, no obstante, explicar cada uno de los diferentes modelos que encontramos desarrollados en la serie, que podría dividirse en cuatro grupos diferentes según la temática decorativa: nichos de tema cristológico, nichos decorados con el tema del árbol de la vida, nichos derivados del esquema de la *Anastasis rotunda* y, finalmente, un escaso número de ejemplares figurados.

1. Nichos de tema cristológico

Como se ha dicho anteriormente, el prototipo de este grupo parece haber sido el gran nicho de Mérida (fig. 4). Este magnífico ejemplar presenta la iconografía más elaborada de toda la serie, que se repetirá con pocas variantes en los nichos y placas-nicho toledanos y en la placa de Córdoba. Presenta en su cara frontal un crismon

gemado (símbolo que en los ejemplares toledanos es sustituido a veces por la cruz) del que penden las letras apocalípticas A y ω. La iconografía de este grupo muestra numerosos puntos de contacto con otros testimonios arqueológicos, como los ladrillos de la serie *MIXAL* (fig. 5), decorados con una *menorah* o candelabro que en el cristianismo simboliza el espíritu septiforme que anima a la Iglesia, o con los de la serie *BRACARIO* (fig. 6) y sus paralelos del Laboratorio del Arte de la Universidad de Sevilla, que presentan un crismón bajo arquitectura, etcétera. Fuera de los nichos, el tema se repite en la tapa del Evangelionario del monasterio de Santa Sión de Myra, custodiada en la colección Dumbarton Oaks (fig. 7) y en los edículos pintados en los muros de San Julián de los Prados, que, al igual que muchos ejemplares toledanos, han sustituido el crismón por la cruz (fig. 8).

La decoración de este primer grupo de nichos viene a plasmar el triunfo de Cristo en su resurrección tanto como su carácter divino: Cristo considerado alfa y omega, es decir, principio y fin de la creación (*Isid. Hisp. Etym. VII, 2, 28*). Esta lectura triunfal debió estar directamente relacionada con la conversión del pueblo visigodo al catolicismo, fecha que debe verse como término *post quem* para la serie. Es, asimismo, el momento de la máxima influencia del mundo oriental sobre la capital lusitana, contemporáneo a la llegada de grandes personajes bizantinos a la sede emeritense. El resto de las piezas, especialmente la gran mayoría de los ejemplares toledanos, podría llevarse a fechas posteriores, seguramente al reinado de Sisebuto, con la toma de Jerusalén por los persas de Cosroes (a. 614) como fecha emblemática. No hay que desechar tampoco que dicha decoración estuviera cargada de intencionalidad política, como expresión del ideal de príncipe cristiano inaugurado por Recaredo y fijado por Sisebuto, de manera similar a lo que se ha señalado para el *signum crucis* en el reino de Asturias¹⁸.

En el caso del gran nicho de Mérida, cuya decoración es la más explícita de la serie, interesa resaltar además algunos aspectos de su iconografía porque resultan sumamente esclarecedores para la comprensión del conjunto. En primer lugar la aparición de dos candelabros en ambos extremos de la pieza y dos tallos vegetales a los pies del crismón. Si tenemos en cuenta que el crismón es la plasmación del misterio divino, los dos candelabros no pueden ser sino los dos testigos que la visión de Juan recoge de la profecía de restauración del templo de Zacarías, y que remiten a los dos serafines que custodiaban el Arca de la Alianza en el templo salomónico (Zac. IV, 3-11). Según esta lectura, los dos motivos arborescentes que flanquean al crismón y parecen rendirle homenaje serían en realidad los dos olivos de la profecía y, por tanto, tendrían una interpretación seme-

jante; es decir, siguiendo una paráfrasis habitualmente utilizada en la época, se trataría de "*Elías y el que ha de venir con él*". Un texto de Apringio de Beja (*In Apoc. XI, 4*) sirve para fijar esta escena en el marco paradisiaco que le corresponde: "*Ellos son los dos candeleros (y los dos olivos) que están ante la presencia del Señor de la tierra. Dice que ellos son los dos candeleros, los dos olivos: lo hizo notar para que, si al leerlo en otro texto no lo entendiste, lo entiendas aquí; pues está escrito en Zacarías, uno de los doce profetas: ellos son los dos olivos y los dos candeleros que están ante la presencia del Señor de la tierra, es decir, están en el Paraíso.*" Esta lectura ilustra cómo el nicho emeritense sirvió tanto como expresión simbólica del nuevo templo, siguiendo la concepción del templo de Jerusalén a través de las más variadas descripciones literarias (Ezequiel, Zacarías, San Juan) o de la amplia gama de modelos formales que los escultores hispanovisigodos tenían a mano, como de imagen del Paraíso descrito en el Apocalipsis de San Juan, simbolizado en el nuevo árbol de la vida que es la cruz. Un paralelo de esta iconografía lo encontramos en un mosaico de Santa Sofía de Constantinopla con la representación de un edículo con cortinajes desplegados que dejan ver una cruz de Calvario (¿con alfa y omega?)¹⁹. Aquí el mensaje aparece explícito: las cortinas muestran el *sancta sanctorum* del templo, el cumplimiento de las profecías del Antiguo Testamento (Mt. XXVII, 51; Mc. XV, 38; XXIII, 45).

En cuanto a su funcionalidad, el gran nicho de Mérida ha sido repetidamente interpretado como cátedra episcopal, y no hay duda de que realmente muestra un cierto parecido con ciertas cátedras italianas (Parenzo y Torcello)²⁰; sin embargo, su especial morfología y la iconografía apocalíptica permiten identificarlo mejor con el trono vacío (*hetoimasia*) que espera la *parusía* o segunda venida del Señor, tema frecuentemente utilizado en el arte bizantino. De hecho, en la *ermeneia* bizantina, la *hetoimasia* ocupaba uno de los lugares centrales de la decoración del templo, como coronación del arco triunfal. Es precisamente el carácter de trono simbólico que desplegaba todos los elementos apocalípticos que resumen los misterios del Verbo lo que debió convertir a esta pieza en el modelo a desarrollar en otras iglesias, prototipo que en manos de los artesanos hispánicos se iría simplificando paulatinamente, y si bien el resto de los nichos y placas-nicho visigodas no parecen haber tenido una funcionalidad semejante a la del gran nicho de Mérida, al menos sí han sabido recoger el sentido simbólico de su decoración. La pieza de Mérida (más dudoso, aunque no es imposible, un ejemplar como el de la Vega Baja del Museo de San Román —fig. 9—, que no presenta los motivos vegetales que flanquean la imagen central) debió servir de prototipo a los ejemplares toledanos, caracterizados por una tendencia a la esque-

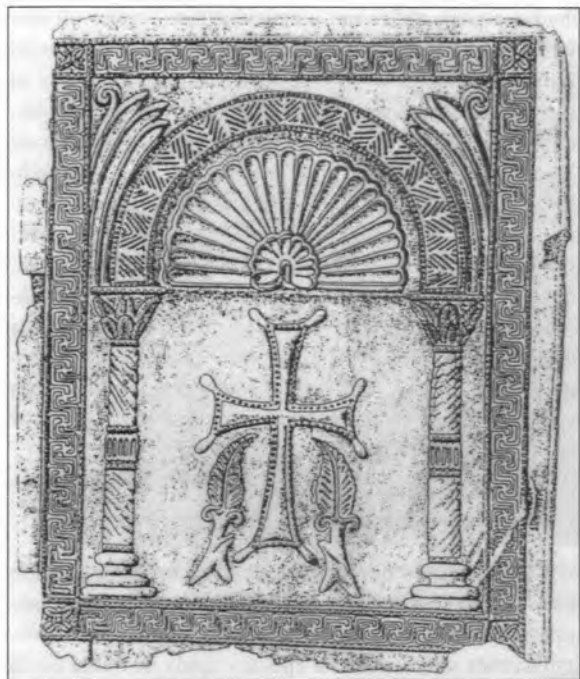


Fig. 7. *Evangelario de Myra. Dumbarton Oaks (según Schlunk y Hauschild).*

matización y a la sustitución del crismón por la cruz. En todos los ejemplares toledanos, sin embargo, late siempre el sentido triunfante de la decoración, puesto de relieve en los intentos, a veces torpes, por imitar las piezas de orfebrería áulica.

La tendencia hacia una progresiva geometrización del diseño se aprecia bien en la secuencia que establecen el nicho de Santo Tomé (fig. 10) y el de San Andrés (fig. 11), aunque todavía se dan algunos ejemplares clasicistas como el de la Vega Baja (fig. 9) antes aludido y la placa cordobesa, que parecen ser piezas originales de artesanos orientales o ravenáticos, o que al menos siguen muy de cerca un modelo de este tipo²¹. Un caso particular lo constituye un fragmento de nicho encontrado en las cercanías del convento de San Pedro Mártir, en Toledo, que presenta el crismón invertido, y cuya iconografía probablemente haya que poner en relación con un conjunto bautismal vinculado a la sede toledana²².

Es importante señalar, asimismo, la estrecha relación que este primer grupo mantiene con una serie de canceles característicos del foco emeritense de reconocido valor simbólico (cancel del M.A.N. núm. 7.763; cancel del depósito de la Alcazaba, núm. 8.271; cancel de Valdetorres). Se trata de piezas decoradas con tres veneras que cobijan sendos crismones o bien dos árboles que flanquean un crismón central. Estilísticamente existe una indudable correspondencia entre ambos y, a nuestro juicio, resulta lógico pensar que formaran parte de un mis-



Fig. 8. *Pinturas murales de San Julián de los Prados (Oviedo) (detalle).*

mo conjunto decorativo que haría alusión al misterio trinitario²³. Los canceles decorados con figuraciones de árboles y crismón central sirven, además, de eslabón intermedio entre el primer grupo de nichos y un segundo caracterizado por el papel preponderante que adquiere la imagen del árbol, de los que seguidamente pasaremos a tratar.

2. Nichos decorados con el tema del árbol de la vida

El tema del *hom* o árbol de la vida iranio aparece representado con cierta frecuencia en el arte cristiano de esta época, bien como alegoría de la vid eucarística o bien como palmera, que es identificada con el árbol de la vida paradisíaco (Apoc. XXII, 2). En general, en los nichos hispanos el sentido de las representaciones de palmeras, más o menos esquematizadas, debe ponerse en relación con este último sentido, probablemente ligado a la creciente influencia del Apocalipsis en la liturgia hispanogoda, que sin duda debió tener su reflejo en las programaciones iconográficas de las iglesias de la séptima centuria. No es raro, por tanto, encontrar en la

escultura de la época las figuras del crismón y el árbol de la vida íntimamente relacionados como hemos tenido ocasión de ver en el cancel de Olivenza o tal como aparece en una barrotera de cancel procedente de Vale de Vargo (Serpa, Portugal), antecedente claro de un tenante de altar mozárabe recientemente descubierto en Bamba (Valladolid)²⁴, relación ayudada por el contexto paradisiaco en el que cabe incluir la iconografía del primer grupo. La idea se hace extensiva igualmente a las trifolias, motivo que con frecuencia encontramos asociado a una cruz, y que en realidad no son sino una simplificación del árbol místico. De hecho, la imagen de dos lirios o trifolias flanqueando una cruz es una típica composición que decora infinidad de cimacios y otras piezas escultóricas de la época (p.e. en la representación de San Felipe del capitel de Daniel de San Pedro de la Nave). Como esquematización del árbol de la vida, al que sirve de remate final en varios ejemplares más elaborados, la trifolia debió tener también un significado cristológico análogo y, por consiguiente, debió ser asimilada a la cruz. Así, San Ildefonso de Toledo exalta la figura del lirio como símbolo de la virginidad de Cristo y lo identifica como la flor que habría de nacer de la raíz de Jesé (*De itin. des.* 29-30). Esto explica que a veces aparezca un mismo esquema ornamental compuesto por tres árboles (capitel de entrada al ábside de São Gião), tres cruces/crismones, o dos trifolias y una cruz (cimacio del Museo Arq. de Toledo), y que, tal como ocurre con ciertas cruces que marcan la santidad de un personaje en algunas esculturas de la época (Virgen de la Adoración de los Magos del altar lombardo de Ratchis), la trifolia aparezca tallada en el torso de la imagen central de la placa-nicho de Las Tamujas (fig. 19). En el mismo sentido debe entenderse, asimismo, su aparición bajo venera, elemento que venía a subrayar su carácter sacro (pilar de ensamblaje del depósito de la Alcazaba, n° 13.889)²⁵. En el pensamiento de la época, el sencillez hecho de que se trate de una flor de tres hojas no podía ser entendido sino como una alusión al dogma trinitario, interpretación elemental que encontramos desarrollada en los padres conciliares del XVII Concilio toledano a propósito de la reunión previa del elemento religioso: "*ternarius numerus, in eo quod initium mediumque finemque sortitur, Trinitatis speciem signare uidetur*" (XVII Conc. Tol. c. 1).

Los ejemplares más representativos de este segundo grupo serían una placa-nicho encontrada en el Baño de la Cava de Toledo (fig. 12), custodiada hoy en el M.A.N., con representación de una palmera esquematizada con racimos de dátiles coronada por una trifolia, y la placa-nicho de San Pedro de la Nave (fig. 3), de la que todavía se conservan los restos de una decoración semejante. En este último caso no es posible que las tallas laterales de la ventana fueran parte de los arquillos, dese-

chadas por su deficiente ejecución, sino, como entienden la mayoría de los autores, parte de los roleos de un motivo vegetal que ocupaba el frente de la placa y al que habría que asociar los dos racimos que la flanquean por ambos lados²⁶. Es muy posible, dado el carácter "neutral" de la temática que caracteriza a este segundo grupo, que este tipo de nichos decorados con tema vegetal tuvieran cierta influencia en la aceptación del modelo para su empleo en los *mihrrabs* islámicos (Qayrawan, nicho de al-Mansur en Bagdad y en el de Djami al-Khasaki de Omayyad). Que el modelo fue utilizado por los artesanos bizantinos que trabajaron en las construcciones del primer arte islámico es incontestable: lo prueba un panel de madera de la mezquita de al-Aqsa de Jerusalén²⁷.

3. Nichos derivados de la Anástasis de Jerusalén

Existe también otro grupo de nichos cuya decoración parece haberse inspirado en las construcciones constantinianas del Gólgota. El tema entronca con otras representaciones artísticas de la época (cúpula de Santa Sofía de Constantinopla, panel de la resurrección de San Apolinar el Nuevo, la cúpula de San Jorge de Salónica) entre las que se incluyen algunos ejemplares de arte mueble que debieron servir como vehículo de transmisión del modelo ierosolimitano hacia tierras occidentales, y que, a pesar de que hoy en día puedan parecer relativamente escasos, en su tiempo debieron constituir un grupo mucho más numeroso, consecuencia directa del crecimiento de la demanda de reliquias procedentes de los Santos Lugares. Entre ellos habría que mencionar, en concreto, al *martyrium* relicario del Museo Lapidario de Narbona, las ampollas del Tesoro de la catedral de Monza, el mosaico de la basílica de Junca, en Túnez (fig. 13), una hebilla de marfil de San Cesáreo del Museo de Arlés, etcétera.

Dentro de este tercer grupo merece destacarse, en primer lugar, la placa-nicho de la Puerta de Alcántara de Toledo (fig. 14), actualmente en el Museo de San Román de esta ciudad, decorada con cinco columnas que sostienen una venera. Existen muchos paralelos para este tipo de composición, no sólo en el arte cristiano (capilla *Theotokos* de Monte Nebo, mosaicos de San Jorge de Salónica y altares ravenáticos), sino también en algunos modelos hebreos (Dura Europos -fig. 15-, Horvat Susiya, Cafarnaum). El tema lo habíamos visto anteriormente en representaciones de templos de la numismática romana, aunque con transformación del tipo de frontón (triangular/semicircular). Teniendo en cuenta estos paralelos, no es aventurado suponer que la idea que guió al iconógrafo fuera precisamente la de plasmar el nuevo templo instituido por Cristo, para lo cual se sirvió tanto del arquetipo que ofrecían las construcciones



Fig. 9. Placa-nicho de la Vega Baja, Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo PLF-1982.



Fig. 10. Nicho de la iglesia de Santo Tomé (Toledo).



Fig. 11. Nicho de la iglesia de San Andrés. Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-7-70-5.



Fig. 12. Placa-nicho del Baño de la Cava. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Fotografía Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

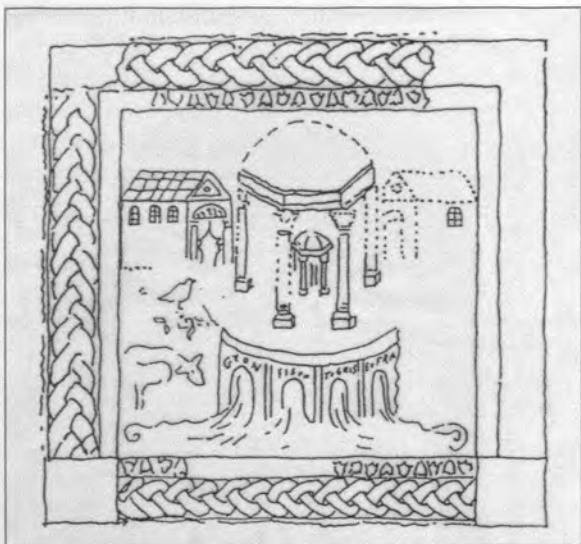


Fig. 13. Mosaico de la basílica de Junca (Túnez) (según Schlunk y Berenguer).



Fig. 14. Placa-nicho de la Puerta de Alcántara. Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo PLF-1982.

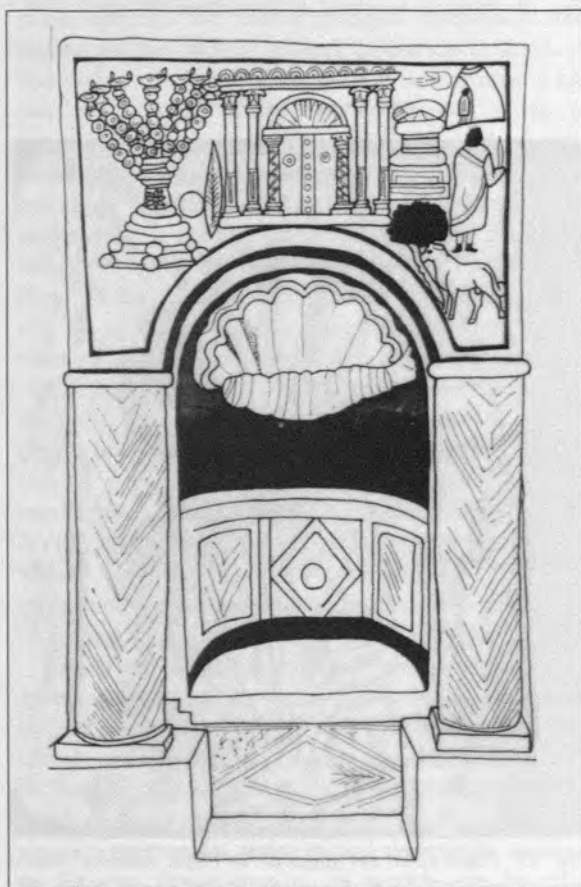


Fig. 15. Sinagoga de Dura Europos (Siria).



Fig. 16. Placa-nicho de Salamanca. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Fotografía: Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

constantinianas sobre el Santo Sepulcro, como de los modelos que eran habituales ya en el arte clásico.

A este grupo pertenecerían también las placas gemelas de Pozoantiguo (Zamora), derivadas de otra semejante hallada en Salamanca (fig. 16), donde la imagen del templo se funde con la temática del grupo anterior: un edículo avenerado sostenido por tres columnas, la central rematada en trifolia y flanqueada por tres roleos vegetales dispuestos a contrario. Este modelo se difundió hacia el norte de la península, donde la decoración se simplifica hasta convertir en cruz el travesaño sobre el que apoyan la vena y la columna central (grabados de La Lucía I y II, en Álava)²⁸. Las placas de Salamanca y Pozoantiguo recuerdan extraordinariamente las representaciones de los mosaicos de la aljama de Damasco hecha construir por al-Walid a comienzos del siglo VIII, que presenta una iconografía similar, si bien más elaborada²⁹. Se trata del conocido tema de los palacios paradisiacos, sumamente habituales dentro del arte bizantino (en realidad, nos encontramos ante artesanos bizantinos al servicio de una construcción musulmana), y que en la Península volveremos a ver de nuevo, ya en la novena centuria, en las pinturas murales de la iglesia de Santullano (fig. 8). Los referentes de la iconografía de este templo asturiano parecen haber sido las decoraciones de las iglesias bizantinas de los siglos V-VIII (San Jorge de Salónica, baptisterio de los ortodoxos de Rávena y la iglesia de la Natividad de Belén), que bien pudo haber recibido a través de la tradición visigoda que sobrevivió al desastre de 711 encarnada en los numerosos clérigos mozárabes que se refugiaron en torno a la corte ovetense.

En el mismo grupo se incluiría la madrileña placa de Talamanca del Jarama (fig. 17), cuya composición es prácticamente idéntica al *aron* del mosaico de la sinagoga de Beth Alpha (fig. 18.a-b). Estas sorprendentes semejanzas entre testimonios artísticos de ambas orillas del Mediterráneo, tan alejados geográficamente, nos lleva a plantear la hipótesis de si la vía de transmisión de estos modelos en Occidente, especialmente de aquellos ejemplares más clasicistas, se produjo a través de cartones musivarios, que posteriormente —dada la ausencia de talleres musivos en la península— fueran trasladados indistintamente al trabajo de cantería.

La iconografía de este último paralelo palestino puede permitir una visión conjunta de este tercer grupo, paliando de alguna forma la circunstancia de que los ejemplares hispánicos hayan sido encontrados fuera de su contexto original. Los mosaicos de Beth Alpha desarrollan, a nuestro juicio, el modelo tripartito del templo de Jerusalén, no en su realización material salomónica, sino según la visión profética de Ezequiel (Ez. I y XL-XLVIII) y el esquema místico-religioso desarrollado por Filón y la escuela alejandrina. Esta interpretación ale-



Fig. 17. Placa-nicho de Talamanca de Jarama (Madrid). Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-26-70-3.

górica reaparece cristianizada en la Epístola a los hebreos atribuida a San Pablo (Heb. IX) y en la descripción de la Jerusalén celestial del Apocalipsis (Apoc. XXI, 9-27), y que es el que, en líneas generales, se seguía en la consagración de las basílicas mozárabes³⁰. En realidad, los mosaicos de Beth Alpha muestran un primer espacio que parece corresponder al atrio de los holocaustos del antiguo Templo, simbolizado aquí en la escena del sacrificio por excelencia de la Ley hebrea: el de Abraham. Sigue después una representación del Zodíaco custodiada por cuatro querubines situados en cada una de las esquinas: una verdadera alegoría astral del *sancta* del templo espiritual descrita por Ezequiel. Por último, se hallaría el registro más cercano al *aron*, que muestra la imagen del Arca de la Alianza entre los cortinajes del velo ritual y flanqueada por sendas *menorot*. A pesar del fondo especulativo profundamente judío de la decoración de Beth Alpha, el origen de esta iconografía debe situarse en las construcciones bizantinas del Cercano Oriente³¹, que son las que en última instancia explican los puntos en común de la decoración de las sinagogas palestinas y los ejemplares visigodos. Se trata, como se ha visto, de un esquema iconográfico con

un claro sentido ascendente, que coloca al *aron* –es decir, el equivalente de los nichos visigodos– como punto focal de la decoración. Es muy probable que una programación iconográfica semejante acompañara a la placa de Talamanca, sobre todo teniendo en cuenta que el templo salomónico debió constituir –por supuesto, en su versión cristianizada, tal como la describe San Juan en su Apocalipsis– el arquetipo simbólico de muchas de estas construcciones. El templo material se convierte así en la imagen terrena de la Jerusalén celeste que constituye la plenitud de la Iglesia a través de los tiempos. Asistimos de esta forma a una concepción dual que resurgirá también en la tradición mozárabe: templo terrenal / templo espiritual, liturgia terrena / liturgia celestial.

El mismo argumento, esto es, la influencia del arte bizantino en la formación del primer arte islámico e hispanovisigodo, serviría para explicar el extraordinario parecido de los mosaicos damascenos de al-Walid con las tallas de Salamanca y Pozoantiguo y, en general, las semejanzas notadas entre el arte de la Siria omeya y la España visigoda.

4. Nichos con decoración figurada

El último grupo lo forma el escaso número de ejemplares con decoración figurada que se han conservado. La trascendencia de este último conjunto resulta sin embargo crucial, porque es quizás el que mejor nos acerca a las especulaciones teológicas y a las normas que regían las programaciones iconográficas en las construcciones religiosas de la época. El testimonio más interesante dentro de este grupo es indudablemente la placa de Las Tamujas (Malpica de Tajo, Toledo), una representación del bautismo de Cristo en el Jordán escenificada como epifanía trinitaria (fig. 19). Esta placanicho toledana tiene una importancia adicional por cuanto permite interpretar de modo satisfactorio la decoración de los canecillos que enmarcan la inscripción de San Juan de Baños, donde se encuentran desplegados los mismos elementos: venera, rueda solar y paloma descendente³².

La decoración de la placa de Las Tamujas muestra una típica escena de bautismo por inmersión, con el personaje central parcialmente sumergido y situado bajo una venera que lleva una rueda solar en su charnela desde la que descende una paloma. Se trata, como se ha dicho, de una imagen trinitaria en la que cada una de las Personas aparece representada según los signos visibles a los que les asocia la Escritura (el Padre eterno con el firmamento simbolizado en la venera y la rueda solar; el Espíritu Santo en forma de paloma; Cristo en su naturaleza humana con una trífolia que remarca su divinidad)³³ y que, de algún modo, parece seguir de cerca la lectura del tratado bautismal de San Ildefonso. A pesar del esquematismo de sus representaciones, la pla-

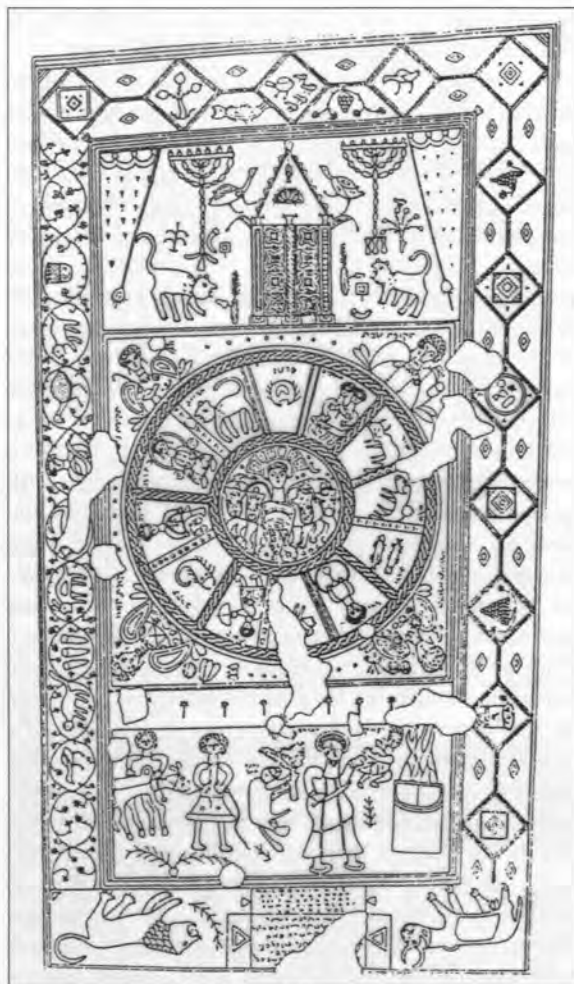


Fig. 18 a y b. Mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha (Palestina) (según Branham).

ca de Las Tamujas tiene un paralelo que ilustra perfectamente esta interpretación en una placa conservada en el Museo de Berlín a la que antes aludíamos. Al igual que el ejemplar toledano, esta placa, procedente de Constantinopla, tiene una lectura bautismal, si bien en clave simbólica³⁴, que permite intuir su procedencia de



Fig. 19. Placa-nicho de Las Tamujas (Malpica de Tajo). Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-71-69-3.

una construcción destinada a la administración del sacramento iniciático (véase infra p. 5). En realidad, piezas de este tipo no debieron ser extrañas en esta clase de edificaciones: ya se ha visto como la placa-nicho de San Pedro Mártir, con su inversión de las letras apocalípticas, puede ser interpretada como parte de la decoración de una construcción semejante. En el caso de la placa berlinese, las representaciones se inspiran en el episodio de la *anastasis*, es decir, remiten a la idea del triunfo de Cristo en su resurrección —en realidad, éste no aparece representado como figura humana tal como lo encontramos en la placa de Las Tamujas, sino simbolizado en los signos del poder que adquiere tras su triunfo sobre la muerte: el trono, la clámide y la corona imperiales—, episodio que se encuentra místicamente relacionado con el bautismo (*Hild. Tol. De cogn. bapt.* 117-118 y 142).

El segundo ejemplar de placa-nicho con representación figurada, la placa de Montánchez (Cáceres), es una pieza problemática, puesto que no presenta la tradicional venera que identifica la serie (fig. 20). Sin embar-



Fig. 20. Placa de Montánchez (Cáceres). Colección particular.

go, existen algunas características que permiten incluir este relieve dentro del conjunto de las placas-nicho. En principio, es posible que la venera formara parte independiente de la pieza o que aquélla haya sido recortada con posterioridad, como sabemos que ocurrió en otros ejemplares encontrados en Badajoz, Mérida o Beja. El grosor de la pieza la inhabilita como cancel y su parte posterior se encuentra sin tallar, apenas desbastada, lo que no concuerda tampoco con la serie de cancelos visigodos. Además, su decoración tiene importantes afinidades con el grupo de nichos decorados con crismones, no en vano presenta en su frente dos figuras flanqueando un gran crismon con las letras apocalípticas invertidas. Esta inversión y la particularidad de que el crismon se asemeje aquí a la silueta de un árbol son datos fundamentales para cualquier intento de interpretación de la iconografía de esta placa. En realidad, se trata, a nuestro juicio, de una representación que epistoma dos episodios claves de la historia de la salvación: el de la caída de los protoparentes y la redención en la cruz. El simbolismo bautismal y pascual de la inversión del A y la permite identificar a las figuras que están a los pies de este árbol-crismon no tanto como las figuras de Adán y Eva en el momento del pecado original (pues ambas se encuentran vestidas) como las de María y San Juan a los pies de la cruz³⁵.

La lectura espiritual de la escena, en cualquier caso, es evidente: se trata de demostrar la íntima relación que une los episodios de la caída y redención de la humanidad, remarcando el carácter triunfal del sacrificio en la cruz (de ahí el protagonismo que adquiere el crismon) y la significación pascual del mismo (puesta de relieve en la inversión de las letras). Al igual que el nicho de



Fig. 21. *Cancel de Salvatierra de Tormes. Salamanca, Museo Provincial (según Palol).*

San Pedro Mártir de Toledo, la iconografía de esta placa podría ponerse en relación como coronación de una iglesia vinculada a un conjunto bautismal. Una pizarra hallada en Huerta (Salamanca) escenifica de manera simbólica el itinerario que seguía el neófito desde las fuentes bautismales hasta la iglesia donde tendría lugar la recepción del símbolo y el sacramento eucarístico (véase infra p. 4; nt. 13), el cual se encuentra místicamente vinculado al bautismo a través de la sangre y el agua que brotaron del cuerpo de Cristo en su pasión y que borrarían definitivamente el pecado contraído por los primeros padres. El árbol-crismón de la placa de Montánchez sería, pues, el árbol de la vida del Apocalipsis que acaba con la deuda de muerte y pecado contraída en el árbol del Génesis (*Hild. Tol. De cogn. bapt. 7-8; De itin. des. 2-3*).

Con un sentido muy semejante, el mismo tema de la vinculación bautismo-eucaristía se halla en otros relieves de la época como el famoso cancel de Salvatierra



Fig. 22. *Placa-nicho de Mérida. Mérida, Museo de Arte visigodo. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-75-71-3.*

de Tormes (Salamanca) o un ejemplar de placa-nicho procedente de Mérida (figs. 21 y 22). En ambos casos encontramos la misma escena de parejas de aves que beben de una crátera de la que brota un árbol. Mientras que en el ejemplar emeritense la decoración se dispone bajo un marco avenerado, en la pieza salmantina aparecen dos crismones gemados coronando el conjunto. La placa salmantina presenta, sin duda, un tratamiento más elaborado y clasicista, y habría que ponerla en relación con algún taller emeritense que trabajara a finales del siglo VI o comienzos del VII; cuenta además, en cuanto a composición, con un paralelo muy cercano en un relieve encontrado en Nicea (Iznik, Turquía)³⁶. La placa-nicho de Mérida, sin embargo, es ya un ejemplar más simple y esquemático, y parece ser obra de artesanos locales. La práctica identidad iconográfica entre ambas piezas parece indicar de nuevo que a la hora de abordar los programas iconográficos de las iglesias más importantes del período debió existir una estrecha relación entre las placas de cancel que cerraban el santuario y los nichos y tenantes de altar. Esta suposición se muestra más evidente en la repetición de los mismos elementos decorativos (árboles de la vida, crismones) o composiciones semejantes entre nichos y cancelos. En este último sentido resulta esclarecedora la comparación

de un cancel decorado con un creciente lunar bajo marco avenerado, conservado en el Museo de Mérida, y la decoración de la iglesia de Quintanilla de las Viñas³⁷.

CONCLUSIONES

Hacia finales del siglo VI se advierte en torno a la ciudad de Mérida un creciente interés por la revitalización de las fórmulas de la arquitectura clásica. En principio se trata de la utilización de técnicas edilicias olvidadas de antiguo o en desuso, como la construcción a base de sillares y el abovedamiento de las cubiertas (reforma de El Gatillo, San Pedro de Mérida, Portera, etcétera). Originalmente, en el caso de las construcciones religiosas, ambas novedades se aplicaron a la zona del santuario y a los ámbitos bautismales, los espacios más sagrados desde el punto de vista litúrgico, que se veían ahora dignificados también en el plano arquitectónico³⁸. Por otra parte, el abovedamiento afectó notablemente a la organización del espacio del santuario, notándose una tendencia hacia la reducción del área que ocupaba este ámbito con respecto a las construcciones paleocristianas. En estas circunstancias, y dentro de una liturgia que obligaba al sacerdote a officiar de espaldas al pueblo, es muy posible que el altar se encontrara muchas veces adosado al muro testero, conformando con el nicho o la placa-nicho un mismo conjunto, que recuerda de alguna manera la asociación altar-tabernáculo que encontraremos en ciertas iglesias asturianas; de esta forma, el nicho vendría a plasmar gráficamente el ritual que el sacerdote realizaba sobre la mesa de altar: la muerte y el triunfo de Cristo en la cruz. El nicho presidía, pues, la decoración de la iglesia y es previsible que actuara como punto focal de una iconografía ascensional. San Pedro de la Nave sería el ejemplo más completo de una ornamentación jerarquizada que, por diferentes vías, se intuye también en otras muchas piezas. Si bien esta interpretación sirve *grosso modo* para el gran nicho de Mérida —el presunto modelo de la serie—, aquí habría que puntualizar que su función sería bien distinta de la del resto del conjunto, pues en realidad debió actuar como trono simbólico destinado a la custodia de las Escrituras.

Por otro lado, la liturgia de la época tendió a limitar el acceso al santuario a los laicos e incluso a los religiosos que no tuvieran parte activa en la celebración

eucarística. En España parece que esta separación de espacios se llevó a cabo físicamente mediante la utilización de cancelos, a veces combinados con paramentos murales (San Pedro de la Nave, São Gião, ¿Quintanilla?) y, probablemente también, con cortinajes. Un conocido cancel emeritense con decoración de aves, cancela y hojas y racimos de vid bajo triple marco avenerado³⁹ podría haber actuado como eslabón intermedio entre los amboes característicos de la tradición oriental y los cancelos bajos que encontramos en las iglesias hispanas. En algunos casos muy significativos los cancelos sirvieron como un instrumento para resaltar determinados aspectos simbólicos de la liturgia y del edificio y, en ocasiones, los encontraremos íntimamente relacionados con la decoración de los nichos, desplegando una iconografía semejante y complementaria.

Uno de los problemas que plantea la aparición del nicho en la arquitectura visigoda es que parece indicar la existencia de dos tradiciones diferentes: por un lado existe toda una serie de iglesias que cuentan con nicho o placa-nicho como punto focal y, por otro, conocemos otros templos cuyo santuario está presidido por un altar tipo *tau* con el *stipes* decorado con símbolos cristológicos (cruces y palmeras). San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas serían los exponentes de estas dos tradiciones. La cuestión es saber si ambas son coetáneas o si se trata más bien de dos momentos diferentes en la evolución de la arquitectura litúrgica hispanogoda. Es evidente que Nave presenta algunos aspectos que remiten a modelos clasicistas de filiación paleocristiana que se pueden rastrear también en la escultura emeritense de finales del siglo VI y comienzos de la siguiente centuria. Quintanilla, por el contrario, representa una concepción diferente del espacio litúrgico y la decoración que en muchos aspectos preludia ya lo asturiano y lo mozárabe. En cualquier caso, sea como fuere, los nichos parecen ir asociados a la presencia de mesas de altar de tradición paleocristiana y el interés por dignificar explícitamente el santuario, paralelo a la utilización de la sillería y los abovedamientos. Este papel del nicho parece haber sido recogido en las iglesias de la segunda mitad del siglo VII por el *stipes* del altar, algo que, a nuestro juicio, quedaba patente en la decoración original de Quintanilla de las Viñas y en la larga serie de tenantes de altar que ha llegado hasta nuestros días.

NOTAS

- * Este artículo es la primera entrega de un estudio más amplio sobre la organización del santuario de las iglesias visigodas, que incluirá también los altares y los cancelos.
- 1 A pesar de ello, no existe ningún trabajo monográfico sobre la serie. Constituye una excepción nuestro estudio: "Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nicho de época visigoda en la Península Ibérica", *BolArqMed*, 10 (1996), pp. 11-87.
 - 2 CRUZ VILLALÓN, M., y CERRILLO M. DE CÁCERES, E., "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Asas*, 1 (1988), pp. 187-203.
 - 3 GARCÍA MORENO, L. A., "Colonias de comerciantes orientales en la Península Ibérica. Siglos VI-VII", *Habis*, 3 (1972), pp. 138-141.
 - 4 *Vitas Patrum emeritensium*, IV, 1, pp. 1 y ss.; 3, pp. 1 y ss.; 4, pp. 3; 5, pp. 1 y ss. (ed. CAMACHO GARCÍA, A., *El libro de las Vidas de los Santos Padres de Mérida*, Madrid, 1988, pp. 49-57; 93-100 y 101-119).
 - 5 AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Monumento latino-bizantino de Mérida", *Monumentos arquitectónicos de España* (Madrid, 1877), p. 64; CAMPS CAZORLA, E., "El arte hispanovisigodo", en *Hist. Esp. dir. Menéndez Pidal*, t. III (Madrid, 1985)⁵, pp. 483 y ss. y 543; SCHLUNK, H., "Arte visigodo", en *Ars Hispaniae*, t. II (Madrid, 1947), p. 252; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, VII (Madrid-Roma, 1955), p. 57; PUOÁN, J., "Arte bárbaro y prerrománico", en *Summa Artis*, VIII (Madrid, 1966)⁵, p. 595; BUENDÍA, R., "Sobre los orígenes estructurales del retablo", *Revista de la Universidad Complutense*, 4, XXII, n.º 87 (1973), pp. 30-31.
 - 6 NAUTIN, P., "La conversion du temple de Philae en église chrétienne", *Cahiers Archeologiques*, XVII (1967).
 - 7 Es significativo también que un altar de Aquileia tenga como única decoración una cruz en cada esquina: SCHLUNK, H., "El arte asturiano en torno al 800", *Simposio para el estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana I"* (Madrid, 1980), pp. 160-162, fig. 59.
 - 8 Siguen sin parecernos convincentes los argumentos en contra de CABALLERO, L., y ARCE, F., en su último trabajo "La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)", *AEspArq*, 70 (1997), p. 247. Aunque no es el momento de tratar pormenorizadamente este problema, habría que incidir en la existencia de un caso paralelo (Marmelar), obviado por completo por dichos autores, y en el hecho de que si se admite que pudo haber una ampliación de la ventana, ello implica que no es posible datar con exactitud cuándo se talló la ranura de ésta, que, por lo demás, no coincide en sus dimensiones con otras celosías conocidas; como tampoco existen paralelos de ventanas visigodas, asturianas o mozárabes bajo venera, pues es claro que la celosía de Escalada reproduce el esquema de un nicho en técnica de calado.
 - 9 SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, TH., "Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit", *Hispania Antiqua* (Mainz am Rhein, 1978), pp. 68-70; CRUZ VILLALÓN, M., "Mérida visigoda", *La escultura arquitectónica y litúrgica* (Badajoz, 1982), pp. 200-201.
 - 10 ÍDEM, *loc. cit.*; HOPPE, J.-M., "Orient-Occident, juifs et chrétiens a propos de la grande niche du Musée Archeologique de Mérida (Badajoz)", *Norba Arte* (1987), pp. 11-22 y 34-35; ANDRÉS ORDAX, S., "Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho", *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, t. I: *Historia del Arte* (Badajoz, 1983), pp. 23-39.
 - 11 FÉROTIN, M., "Liber mozarabicus sacramentarium et les manuscrits mozarabes", *Monumenta Ecclesiae Liturgica*, VI (París, 1912), LXXV, p. 291.
 - 12 EFFENBERGER, A., y SEVERIN, H.-G., *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin. Staatliche Museen zu Berlin* (Mainz am Rhein, 1992), n.º 32.
 - 13 SANTONJA, M., y MORENO, M., "Tres pizarras con dibujos de época visigoda en la provincia de Salamanca", *Zephyrus*, XLIV-XLV (1991-1992), pp. 472-475.
 - 14 Siguiendo la exégesis del conocido salmo 41: *Physiologus*, cap. 5 [= SEBASTIÁN, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio* (Madrid, 1986), p. 37]. Sobre el simbolismo de este animal véase además: PUECH, E., "Le cerf et la serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque au baptistère de l'Henchir Messaouda", *Cahiers Archeologiques*, 4 (1949), pp. 17-60.
 - 15 QUASTEN, J. (ed.) *Patrología*, II (Madrid, 1994)⁵, pp. 415-416.
 - 16 VIVES, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos* (Barcelona-Madrid, 1963), pp. 191-193; CAMPOS, J., "De cognitione baptismi. De itinere deserti", en *Santos Padres españoles I. San Ildefonso de Toledo* (Madrid, 1971), pp. 348-350.
 - 17 Ed. DEL CAMPO HERNÁNDEZ, A., *Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja* (Estella, 1991), p. 172.
 - 18 SCHLUNK, H., *Las cruces de Oviedo. El culto a la Vera Cruz en el reino asturiano* (Oviedo, 1985), pp. 9-11.
 - 19 SCHLUNK, H., y BERENGUER, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y XI* (Madrid, 1957), p. 61, fig. 66.
 - 20 PUOÁN, J., "Arte cristiano primitivo. Arte bizantino, hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204", *Summa Artis*, vol. VII (Madrid, 1935), figs. 494 y 533.
 - 21 FRANCO MATA, A., "Un crismon ravenático en Toledo", *BolRacBBAAyCC de Toledo*, año LXVI (1982), pp. 291-298.
 - 22 BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "Materiales visigodos de la excavación de San Pedro Mártir (Toledo)", *CuPAUAM*, 22 (1995), pp. 199-223.
 - 23 SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, TH., *Die Denkmäler*, pp. 68-70; CRUZ VILLALÓN, M., *Mérida visigoda*, pp. 200-201.
 - 24 SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, p. 251, lám. 261; FRAGOSO DE LIMA, J., "Piedra visigótica del Vale de Vargo", *AnSacrTarr*, XXXIX (1966), p. 7; REGUERAS, F., "Tenante de altar de época mozárabe hallado en Bamba (Valladolid)", *BSAA*, 59 (1993), pp. 261-278.
 - 25 DE ALMEIDA, F., y BORGES, E., "Igreja visigótica de São Gião" (Estremadura, Portugal), *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Valladolid, 1965 (1966), pp. 405-407, foto 2; ZAMORANO HERRERA, I., "Caracteres del arte visigodo de Toledo", *Anales Toledanos*, X (1974), p. 135, fig. 118; CRUZ VILLALÓN, M., *Mérida visigoda*, 68, fig. 90.
 - 26 Ver lo dicho en nt. 8.
 - 27 GRABAR, O., *La formación del arte islámico* (Madrid, 1981)², fig. 72.

- ²⁸ MONREAL JIMENO, A., *Eremitorios rupestres altomedievales (El alto valle del Ebro)* (Deusto, 1989), pp. 110-111; AZKARATE GARAI-OLAUN, A., *Arqueología cristiana de la Antigüedad tardía en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya* (Vitoria, 1988), pp. 212-214.
- ²⁹ Es prácticamente idéntico al mosaico sobre el segundo pilar desde el sur, en la cara interna: GAUTIER, M., "The mosaics of the Dom of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus", en CRESWELL, K.A.C., *Early Muslim Architecture. Omayyad a.d. 622-750* (Oxford, 1969), lám. 53d. Para el caso de Santullano, véase: SCHLUNK, H., y BERENGUER, M., *La pintura mural*, pp. 61-77 y 165; BANGO TORVISO, I. G., "L'Ordo Gothorum et sa survivence dans l'Espagne du Haut Moyen Age", *Revue de l'Art*, 70 (1985), pp. 9-20 y Alfonso II y Santullano. *II Jornadas sobre arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa, 1985 (1988), pp. 207-237; ARIAS PÁRAMO, L., *Arte prerrománico asturiano: San Julián de los Prados* (Gijón, 1997), pp. 28-83.
- ³⁰ A.L. fols. 259-267v (ed. BOU, L., y VIVES, J., *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León* (Barcelona- Madrid, 1959), pp. 431-444.
- ³¹ SCHAPIRO, M., "Mosaicos antiguos en Israel: el arte pagano, judío y cristiano de la Antigüedad tardía (1960)", *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media* (Madrid, 1987), pp. 35 y 37.
- ³² BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "Los canecillos de San Juan de Baños. Una iconografía bautismal vinculada a la inscripción de Recesvinto", *M.M.*, 37 (1996), pp. 187-204.
- ³³ Compárese esta interpretación con las palabras que San Isidoro (*De eccl. off.* 2, 25, 4-5) y San Ildefonso (*De cogn. bapt.* 112, 1725-1738) dedican al episodio del Jordán.
- ³⁴ Véase nota 12. El tipo iconográfico, por lo demás, se fijó de antiguo y ha permanecido prácticamente invariabl en el arte cristiano hasta nuestros días, como demuestran varias representaciones de la escena del bautismo de Clodoveo: VV. AA. *Die Franken Wegbereiter Europas*, t. I (Mainz am Rhein, 1996), Abb. 134, 139 y 311.
- ³⁵ LOZANO RUBIO, T., *Historia de la Noble y Leal Villa de Montánchez* (Madrid, 1970), p. 79; CERRILLO M. DE CÁCERES, E., "Cancel de época visigoda de Montánchez", *Zephyrus*, XXIII-XXIV (1972-1973), pp. 261-268; id., "Los relieves de época visigoda decorados con grandes Crismones", *Zephyrus*, XXV (1974), pp. 439-455; id., "Iconografía del relieve de Montánchez. Acerca de un programa decorativo en las iglesias del siglo VII", *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), 199-209; BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "El relieve de Montánchez. Iconografía y pensamiento cristiano en el arte de época visigoda", *Almud* (julio-septiembre, 1995), pp. 5-33.
- ³⁶ SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, TH., *Die Denkmäler*, 70, fig. 52.
- ³⁷ CRUZ VILLALÓN, M., "Mérida entre Roma y el Islam. Nuevos documentos y reflexiones", *Cuadernos Emeritenses*, 10 (1995), pp. 162-164; BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "Ensayo sobre el origen", p. 85 y ss.
- ³⁸ ARBEITER, A., "Die Anfänge der Quaderarchitektur im westgotenzeitlichen Hispanien". *Spätantike-Frühes Christentum- Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend B. 1. Innovation in der Spätantike* (Wiesbaden, 1996), pp. 1-44.
- ³⁹ HOPPE, J.-M., "Les âmes des martyrs, eschatologie et rétribution. Une iconographie visigothique", *AEspA*, 60 (1987), pp. 183-191.

La torre sur de la catedral de León: del maestro Jusquín a Hans de Colonia

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Los estudios llevados a cabo con motivo de la restauración de la torre sur de la catedral de León, realizada en 1999, han permitido retomar el problema planteado en torno a su autoría. Descartada la responsabilidad en la obra de Alfonso Ramos, se ha tratado de perfilar la personalidad artística de Jusquín, maestro de la catedral entre 1445 y 1481 aproximadamente. Se ha ampliado su catálogo escultórico con la atribución de nuevas obras que le sitúan en plena sintonía con los recursos formales procedentes del mundo flamenco. El análisis estructural de los cuerpos superiores de la torre, erigidos entre 1458 y los últimos años de la década de los setenta, ha permitido constatar la presencia de una impronta alemana difícil de asumir en el haber del maestro Jusquín. Para resolver esta aparente paradoja y sin negar su dirección de la obra, se plantea la hipótesis de que la traza de los cuerpos intermedio, superior y de la aguja saliera de manos de los Colonia, en concreto de Hans, en la misma medida que se le ha atribuido la planta de la catedral gótica de Astorga.

SUMMARY

Upon 1999 restoration of the southern tower of the cathedral of Leon, there has once more arisen the question of who the author of this work is. Once Alfonso Ramos' authorship has been discarded, studies are being focused in the artistic profile of Jusquín, master builder of the cathedral of Leon from approximately 1445 to 1481. Jusquín sculptural catalogue has been widened as more masterpieces have been attributed to him. These new attributions have clearly placed him within formal Flemish style context. Structural analysis of the upper elements of the tower, which were erected between 1458 and the late 1470s, has led to the conclusion that these elements have a marked german style which is difficult to find in master builder Jusquín. With the only purpose to clarify such apparent paradox and without denying Jusquín's responsibility as master builder of the tower, the hypothesis arises that the design of the higher levels of the tower (middle and upper elements and spire) might belong to the Colonia's and, particularly to the skilled hands of Hans of Colonia, in the same way he has been given the authorship of the ground plan of the gothic cathedral of Astorga (Leon/Spain).

Con la finalización de la torre sur, la catedral de León culminó una etapa fundamental de su proceso constructivo¹. A falta de algunos remates menores, todos los alzados interiores y exteriores de la primitiva planta habían alcanzado su plena configuración. El perímetro expues-

to en la idea general —planteada a mediados del siglo XIII por un tracista conocedor de la arquitectura francesa— había adquirido su total desarrollo vertical.

El resultado de tantos años de esfuerzo edilicio fue en general muy positivo y homogéneo. La rápida cons-

trucción de la mayor parte del templo favoreció su unidad estilística dentro de las pautas más avanzadas del gótico radiante. Entraba dentro de la lógica estructural la coexistencia de algunos matices de diferente signo, pues al fin y al cabo, se habían asumido las últimas novedades llegadas del país vecino, pionero en este estilo. Así, por ejemplo, la planta leonesa reproducía en menor escala la de la catedral de Reims, su alzado tripartito recordaba el de Amiens; y su pórtico occidental, el de los cruceros de Chartres.

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el paso del tiempo y razones de carácter funcional habían provocado una disociación arquitectónica difícil de conciliar con las filiaciones expuestas. La torre sur (fig. 1), al igual que su hermana del norte, patentiza su total alejamiento respecto de los modelos franceses. Su situación, en los extremos de la fachada principal fuera de la trayectoria de las naves, no encuentra parangón en la arquitectura gala del momento. La articulación masiva de los muros de la torre norte —prácticamente hasta la aguja— y del cuerpo base de la sur nada tienen que ver con los gráciles paramentos de la nave principal o con los ligeros arbotantes que la sustentan. Otro tanto sucede, por motivos diferentes, con el cuerpo intermedio y superior de la torre nueva y no digamos con su aguja calada que, como las de Burgos, supuso una importación germana tan sorprendente como inédita para la arquitectura castellana del siglo XV.

La torre sur de la catedral de León ha conocido tantas descripciones como viajeros y redactores de guías se han parado a contemplar la grandeza de su fachada principal. En la inmensa mayoría de los casos no han pasado de ser meras transcripciones literales de lo que veían sus ojos, siempre desde la perspectiva histórica de su tiempo. Muchas de ellas interesantes, algunas muy críticas con sus elementos decorativos, pocas o casi ninguna han estudiado sus partes y su proceso constructivo con rigor científico sin preguntarse, por ejemplo, cuáles fueron las relaciones entre la forma y la función. Hay que esperar hasta 1974 para que los cuerpos superiores de la torre formaran parte de un estudio histórico sobre la arquitectura gótica final que, si bien puso orden en las escasas noticias conservadas, añadió nuevas incógnitas, diríamos nuevos problemas, difíciles de despejar².

No sin cierta cautela a sabiendas de su complicada resolución, retomamos uno de los problemas más acuciantes que rodean a la torre sur de León, el de su autoría —si es posible plantear de esta manera, sin caer en el anacronismo histórico, la responsabilidad intelectual de un maestro del cuatrocientos español sobre una obra como ésta—. Quizás la arquitectura tardogótica de la sede leonesa no esté tan necesitada de nombres como de análisis formales que sitúen en su contexto preciso, en relación con lo que se está haciendo en otros lugares de

Castilla y de Europa, construcciones como la torre que nos ocupa, el remate del hastial norte, la Silla de la Reina o la Limona. Dejando para otra ocasión el problema de las torres de flanqueo y el estudio del cuerpo base, nos centraremos en el estudio estilístico de la construcción del siglo XV, aquella que comenzó (1458) con el arranque del cuerpo intermedio, a la altura de los escudos del obispo Pedro Cabeza de Vaca, y que terminó en los últimos años de la década de los setenta con la aguja calada³.

Como sucede con buena parte de la arquitectura castellana de este siglo, la documentación conservada al respecto es muy escasa. Jusquín es el maestro que encabeza las nóminas del único período (1458-1462) documentado en las cuentas de fábrica. Este lapso coincide con la construcción del cuerpo intermedio de la torre sur. Nada dicen los archivos del nivel superior y de la aguja. Aquél se coronó en el mandato del obispo Rodrigo Ruiz de Vergara (1470-1478), según señalan sus escudos situados en los chaflanes del último tramo. Además en la escalera del husillo en su fachada principal, a pocos metros del final del cuerpo superior, se conserva una inscripción con la fecha de 1472. La aguja debió de rematarse seguidamente, antes de terminar la década de los ochenta, pues existe continuidad en la presencia de marcas de cantería encontradas en las partes altas de la torre. alguna de ellas se repetirá en la sacristía de la catedral construida entre 1487 y 1491.

1. JUSQUÍN, MAESTRO DE LA OBRA

En este panorama incompleto y un tanto confuso emerge la figura del maestro Jusquín, del que por no saber, no conocemos ni su primer apellido. El caso es que el estudio del gótico final de la catedral de León pasa por su biografía y obra. De la primera poco más podemos añadir, nos limitaremos a recopilar las noticias documentales dándoles un sesgo más crítico. En cuanto a su obra, se halla necesitada de un análisis estilístico mucho más riguroso, teniendo en cuenta los referentes artísticos más cercanos, en nuestro caso Burgos y Astorga.

Iniciamos nuestro recorrido dando por buena la información de un acuerdo capitular fechado el nueve de enero de 1482 que dice así:

Todos de un acuerdo dixieron que por quanto Mestre Josquin, mestro de la obra de la dicha iglesia, era fallecido e es necesario un maestro para la dicha iglesia e obra della, e Alvaro Ramos, pedrero, vezino desta çibdad, les paresçia que es buen oficial e suficiente para ser mestro de la dicha obra, por ende que les fiesian e fisieron mestro de la dicha obra tanto quanto fuere la

*voluntad del señor obispo e de los señores dean e cabildo e non más*⁴.

La noticia, a falta de la fecha y del lugar de nacimiento del maestro, adquiriría una especial relevancia en el acotamiento de su biografía y trayectoria artística. Si falleció posiblemente algunos meses antes de esta fecha –tal vez por ello vacaron sus casas en julio de 1481⁵– su responsabilidad al frente de las obras de la catedral de León se habría prolongado al menos durante 36 años, habida cuenta de que ya en 1445 ocupaba las casas de la calle Canónica como titular de este oficio⁶. Se podría suponer que, cuando accedió a la maestría, era un hombre que había alcanzado una relativa madurez profesional, un prometedor oficial de unos 25 años de edad por lo menos. De este modo, sin querer presentar un caso de excesiva longevidad, que pudo serlo, el maestro Jusquín habría nacido en torno al año 1415, lustro arriba, lustro abajo.

Su origen no está nada claro. Jusquín –nosotros siempre lo acentuamos– parece ser una castellanización del diminutivo flamenco Joosken, proveniente del nombre Joost, Justo. Este hecho dio pie a Gómez-Moreno para plantearse la posibilidad de su origen nórdico y de que se tratara del mismo maestro supuestamente documentado en la catedral de Toledo en 1429, Gusquín de Utrecht⁷. Tal posibilidad se esfumó cuando se comprobó que el susodicho era un simple mercader⁸. Otros autores han querido ver un Jusquín nacionalizado, hijo tal vez de un holandés, pero criado y formado artísticamente en Castilla⁹. Las relaciones comerciales y políticas con los Países Bajos, intensificadas en el siglo XV gracias al comercio de la lana castellana, habrían facilitado la llegada de maestros flamencos, amén de destacadas producciones artísticas. La presencia en León de un mercader avecindado en Burgos llamado Gusquín de Olande –proveedor de vidrio, plomo y estaño para las vidrieras de la catedral– ejemplifica mejor que nada el camino abierto hacia el mundo flamenco, siempre a través del jalón inexcusable de la capital burgalesa¹⁰. Por esos mismos años se instaló en Toledo Hanequín de Bruselas, introductor del gótico flamígero en la sede primada durante el arzobispado de Juan de Cerezuela, hermano de don Álvaro de Luna¹¹. Otro tanto sucedía en la vecina catedral de Oviedo. En el segundo tercio del siglo XV –casi contemporáneos de Roan, Domínguez y el primer Jusquín– está documentada la presencia en sus obras de dos maestros cuyos apellidos delatan su procedencia nórdica. Primero fue Nicolás de Bar al que se le considera autor de la panda oriental del claustro, con bella tracería flamígera; y más tarde, a partir de 1449, Nicolás de Bruselas que daría paso a la llegada de un maestro que trabajó con Jusquín en León, Juan de Candamo¹².



Fig. 1. *Catedral de León.*

Sobre su formación e ingreso en las obras catedralicias tan sólo se puede especular. Desde que Gómez-Moreno creyera ver su participación en el trabajo escultórico de la capilla de don Fernán López de Saldaña, contador mayor de Juan II, en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, se ha tratado de vincular su devenir biográfico con el casi desconocido Guillén de Roan *maestro de la yglesia de Leon*, fallecido en 1431¹³. Por aquellos años se sucedieron varios maestros de la obra de los que apenas nos quedan datos. En 1424 un desconocido Fernando González ocupaba el puesto¹⁴. Le debió de seguir por pocos años el citado Roan hasta 1431. Entre esta fecha y la de 1445, ya con Jusquín, debió de mediar la labor de un tercer artífice. Sin citar la procedencia de su información, Demetrio de los Ríos se refirió a un maestro llamado Juan Domínguez como autor en 1444 del frontón triangular que corona el hastial norte¹⁵. A modo de hipótesis el joven Jusquín pudo haberse formado con este último maestro, tal vez ocupando un puesto secundario en las obras de la catedral. En cuanto a la relación con el citado Guillén de Roan, tampoco la descartamos. Aunque la extensión de la maestría de Jusquín hasta 1481 reduce mucho las posibilidades de un aprendizaje con Roan, no las anula, sobre

todo, a tenor de las innegables conexiones estilísticas entre algunas esculturas de la capilla Saldaña y de la catedral de León.

No conocemos los pormenores del contrato de maestro firmado por Jusquín y el cabildo catedralicio, siendo obispo de León don Pedro Cabeza de Vaca. Por los cuadernos de cuentas que nos han llegado, sabemos que percibía un salario anual en moneda y trigo, una cantidad fija por cada día trabajado y le eran pagados de forma independiente los encargos especiales que obtenía. Además recibía otras compensaciones como aves de corral, aguinaldos, exenciones de impuestos y una vivienda propiedad del cabildo. Empezó ganando por el primer concepto 600 mrs. y 15 cargas de trigo, elevados a 1.000 en fecha sin determinar, que será el mismo sueldo acordado en el contrato de maestría de su sucesor en el cargo (1482).

En 1452 ganaba 13 mrs. por día trabajado, dos más que el siguiente oficial en la nómina¹⁶. Durante todo el año 1458, inicio de las obras en la torre sur, cobraría 25 mrs. al día y 4 mrs. por festivo¹⁷. Es en este momento cuando las diferencias de paga con el resto de los oficiales se hacen mayores, entre 8 y 10 mrs. Sin que sepamos el motivo, al año siguiente se le rebajó la primera cantidad a 20 mrs., lo que provocó el enfado del maestro y tal vez una primera espantada de la que se tuvo que arrepentir. En estos primeros días de 1459 no figuró en nómina *por quanto se altero que dijo que non queria estar por lo que el señor obispo e cabildo le mandaron tasar*¹⁸. Sea como fuere permaneció en la lonja durante todo el año 59 cobrando sus 20 mrs.

Su situación mejoró merced a un acuerdo alcanzado en marzo de 1460, según el cual pasaba a ganar 20 mrs. los días festivos que se encontrara en la ciudad. A cambio el maestro se comprometía a *faser en cada año una imagen*¹⁹. Fue el único trabajador que, en este período documentado de 1458-1462, cobró alguna cantidad por los días festivos. No parece una cuestión baladí, pues al final del año se acumulaban muchos; por ejemplo, en 1460 se contabilizan casi 90, entre domingos y fiestas religiosas²⁰. No conocemos más noticias sobre su paga diaria en los años sucesivos. Es de suponer que acabaría ganando la misma cantidad ofrecida en 1482 a su sucesor Alfonso Ramos, 30 y 15 mrs. por día laborable y festivo respectivamente²¹.

Como parte de su contrato de maestro, Jusquín habitaba una casa en la calle de la Canóniga, hoy Cardenal Landázuri, frontera a la capilla de San Nicolás, en el ángulo noroeste del claustro. Espaciosa y práctica, pero sin grandes lujos, se distribuía en dos plantas: la baja con un portal, establo, corral con un pozo, casa de horno, bodega, *vergel*, leñera, cocina con chimenea baja y dos cámaras; la alta con otras cuatro cámaras. En el año 1445, el alquiler anual estaba valorado en 250 mrs., can-



Fig. 2. Jusquín: San Juan Bautista, pórtico occidental.

tividad que el administrador de la obra pagaba a los beneficiarios del cabildo²². Con el tiempo pasaría a ser disfrutada por Ramos —en 1482 se valoraba en 3.000 mrs.— y los Badajoz. En otras casas de esta misma manzana, propiedad también del cabildo, vivían algunos oficiales de las obras²³.

Todos estos datos sitúan al maestro en una posición privilegiada dentro del grupo de profesionales que prestaban sus servicios en la catedral. Las ventajosas condiciones de su contrato y la constante subida de sus emolumentos parecen indicar que maestre Jusquín gozaba de una buena consideración profesional. La alteración de 1459 delata a un personaje seguro de su propio valer, que se sabe considerado y casi diríamos imprescindible para la buena marcha de las obras. A falta de establecer su perfil artístico, al que enseguida nos referiremos, su modelo se acerca en buena medida al planteado por Colombier para el arquitecto francés de la Edad Media; o por lo menos al de algunos de sus colegas hispanos, como Juan de Candamo o Juan Guas²⁴.

Tras el citado conflicto de 1459 las ausencias documentadas del maestro —recordemos que no cobraba cuando faltaba de la ciudad— son cada vez más largas y con-



Fig. 3. Jusquín: Ménsula, torre sur (cuerpo intermedio).

tinuadas, sin que puedan ser justificadas como períodos vacacionales o, menos aún, enfermedades. También descartamos que pasara temporadas en las canteras que suministraban piedra a las obras o que partiera a reconocer otros modelos artísticos –como el caso del maestro Enrique y su viaje a Segovia, Palencia y Sahagún para reconocer sus sillerías– ya que todas estas circunstancias han quedado reflejadas en las cuentas de la catedral²⁵.

Durante el año 1458, recordemos que todavía cobraba 25 mrs. por día trabajado, no figura ninguna ausencia continuada. A partir de 1459, cobrando ya 20 mrs., éstas se disparan: 62 días en ese mismo año; 44 en 1460; 67 en 1461; y la friolera de 88 en 1462²⁶. En la mayoría de los casos sabemos que además de no trabajar en la lonja, no estaba en la ciudad pues en los festivos no percibe cantidad alguna, leyéndose en las nóminas expresiones como el maestro *no hera aquy* o *al maestro nichil*.

A falta de una explicación mejor, cabe interpretar que Jusquín a partir de 1459 estuvo inmerso en una segunda obra ajena a la catedral y a la propia ciudad de León –no muy lejana, pues el período de ausencia más largo no supera el mes– que trató de compatibilizar con su presencia en la construcción de la torre sur²⁷. Conociadas sus intenciones, el cabildo, en primer lugar, viendo sus intereses perjudicados, intentó persuadir al maestro con una simple reducción aritmética, con una bajada de su jornal (1459). Esto suponía que si el maestro aspiraba a ganar una cantidad anual parecida a la de 1458 (25 mrs. por día laborable) necesitaría trabajar más días en la lonja. Y en segundo lugar, vista su persistencia, el cabildo le ofreció una subida significativa del jornal fes-



Fig. 4. Jusquín: Ménsula, torre sur (cuerpo intermedio).

tivo, hasta equiparlo con el laborable (1460), a cambio de comprometerle la realización de una escultura al año. O lo que es lo mismo, con el incentivo de los domingos y festivos pagados (= a estar en la ciudad) intentaban que sus faltas fueran más cortas y que cuando estuviera en la lonja se empleara a fondo en lo mejor de su arte, la escultura.

2. MAESTRO JUSQUÍN, ESCULTOR

El único papel manuscrito salido de la mano del maestro se refiere a este último acuerdo. En él recoge los pormenores de su obligación afirmando que

*(...) yo faga en cada año un imagen de la medida de los de la fuente o si fuese grande imagen que en dos años yo faga un imagen y si no la feciere que a mi descuentan mill maravedis en cada año quando no la fecier*²⁸.

Así pues, los responsables de la fábrica valoraban con singular interés su capacidad profesional en la fabricación de imágenes. Es la única de las aptitudes artísticas que ha quedado reflejada en la documentación que se conserva en el archivo. Además de este nuevo contrato, queda la noticia de un pago en 1458 de 1.400 mrs. por la realización de dos *ymagenes* de San Juan y Santiago para la fuente de la plaza de Santa María de Regla²⁹; y de otro de 24 de enero de 1464, recogido en las actas capitulares, por tres imágenes para sus caños:

Este día mandaron los señores que diese en ayuda de las tres imágenes que están por fazer para el caño,

que habia de fazer el maestro de la obra, 600 mrv. para cada una que son mil e ochocientos mrs. por quanto las non pudo acabar con ocupamiento de la torre, testigos los sobre dichos³⁰.

De esta manera, los único ingresos extraordinarios que se han documentado –haciendo la salvedad de un pago no muy claro por la construcción de un muro en el abditorio– provienen de la práctica escultórica.

La historiografía ha considerado que el San Juan Bautista (fig. 2) situado en una de las jambas de la portada de San Francisco del pórtico occidental proviene de la citada fuente, siendo por lo tanto, la única obra documentada del maestro. El estudio de su estilo escultórico debe iniciarse desde esta escultura y su pareja del Salvador, ubicada en la misma portada, con la que guarda un parecido incuestionable³¹. Jusquín trabajó sus dos cabezas de la misma manera –rostro ancho y ovalado, ojos almendrados, barba rizada dividida en dos y pelo sogueado– como si se tratara de un modelo seriado adaptable a cualquier encargo. Las únicas diferencias se aprecian en los elementos iconográficos de cada imagen y en el tratamiento de la indumentaria. El trabajo de verdadera calidad se centra en las citadas cabezas y en el traje del San Juan Bautista, donde la piel de cordero adquiere unas calidades muy reales. Su escultor gusta de un tipo robusto y un tanto bajo, ancho de hombros y con volúmenes muy acentuados logrados gracias a los amplios pliegues de la vestimenta³².

Muy relacionadas con estas esculturas son dos figuras que decoran sendas ménsulas que se encuentran en el interior del cuerpo intermedio de la torre sur. Situadas en los ángulos noroeste y nordeste, en la parte levantada en la segunda mitad del siglo XV, sirven de arranque a columnas adosadas en las esquinas de las que nacen los nervios de crucería de la bóveda cuatripartita. Extraña su ubicación, a una altura considerable justo debajo de la tarima que sostiene la habitación de la maquinaria del reloj. Tal vez por este motivo, al estar en un lugar oscuro y de difícil acceso, nunca hasta ahora han sido incluidas en un estudio histórico-artístico. Fueron trabajadas a partir de una piedra cúbica en la que todavía se pueden apreciar los arañazos, paralelos y ligeramente incisos, de la escoda (*marteau brettele*), instrumento de uso generalizado en la cantería de la Baja Edad Media³³.

A la izquierda o lo que es lo mismo en el ángulo noroeste, surge del muro el busto de un personaje (fig. 3) que muestra una filacteria –estirada pero sin texto– sostenida con sus dos manos. Viste una capa holgada y con mucho vuelo, tal vez una loba, que le cubre los brazos y la cabeza³⁴. La inexistencia de un capuchón y la continuidad del borde de la capa hace que descartemos el capuz, una prenda muy común en este siglo. Un dobla-



Fig. 5. Jusquín: Ménsula, Silla de la Reina.

dillo que echa la tela hacia atrás, sobre la frente, permite que veamos un rostro ancho y redondeado, con grandes ojos, cejas pobladas, poderosa nariz y labios carnosos que marcan un gesto adusto y firme. No albergamos ninguna duda sobre este naturalismo, se trata de un retrato, de una persona con rasgos individualizados cuya identidad desconocemos. Tampoco dudamos en adscribirla al catálogo de la obra escultórica del maestro Jusquín.

En la otra esquina, otro personaje (fig. 4) dirige su mirada hacia la parte inferior. A pesar de su situación no parece que entable ningún tipo de relación espacial, temática o iconográfica con la otra ménsula. Se trata del busto de un individuo de hombros poderosos en posición un tanto forzada –con el cuerpo adelantado y encorvado, como si estuviera en acción de encaramarse a través de un lugar estrecho– a causa de las reducidas dimensiones de la ménsula y del deseo de mostrar la mayor parte posible de la figura. Con la mano derecha sujeta una jarra por su asa y con la izquierda dos varas rematadas en unos mechones recogidos por cintas. La disposición de esta última mano invita a pensar que el individuo está removiendo el contenido del recipiente. La jarra carece de medio borde, embebido en el cuerpo del campesino, en un efecto que delata que la figura fue tallada para ser vista desde abajo, nunca de frente. Su vestimenta es modesta, al estilo de un campesino. Viste una camisa de manga larga ceñida al pecho por un cordaje en zigzag. Se cubre con una variante del capirote, el papahigo, especie de capuchón ajustado a la cabeza y al cuello usado en los viajes para protegerse de las inclemencias del tiempo, muy común en el mundo rural³⁵. Entre sus fajas surge un rostro ovalado, difi-



Fig. 6. Peter Parler: Autorretrato, triforio de la catedral de Praga.

cil de observar por la suciedad que lo cubre, con ojos almendrados, cejas anchas y mentón saliente, mucho más idealizado que en el caso anterior.

Hermana de estas dos esculturas es una tercera ménsula (fig. 5) situada sobre el acceso al husillo de la Silla de la Reina. Sirve de arranque al fuste de un arbotante que une esta torre-contrafuerte con el hastial sur. La escultura debió de colocarse en este lugar cuando se construyó el último cuerpo en la segunda mitad del siglo XV³⁶. Fue trabajada a partir de un bloque de piedra grisácea, áspera y dura que recuerda el tipo de material utilizado en el frontón triangular del hastial norte y en la parte más elevada del cuerpo intermedio de la torre sur. Representa el busto de un hombre envuelto en una vestimenta muy amplia, que cubre su cabeza con una especie de bonete. De entre los pliegues que forman el cuello de la prenda, emerge de nuevo un rostro ancho y redondo con ojos grandes, nariz chata y labios gruesos, mostrando una expresión risueña, como de burla. Sus orejas son excesivamente grandes, gruesas y muy carnosas, rozando lo grotesco. Ha perdido el brazo derecho que sujetaba algún objeto. A pesar de que este tipo de piedra tiene una textura diferente a la vista en las ménsulas anteriores, tiene un parentesco muy cercano con ellas, especialmente con la del hombre que sujeta la filacteria.

Las tres ménsulas fueron talladas por la misma mano. Su ubicación, la forma de ser trabajadas, la complexión



Fig. 7. Ulrich de Ensingen, Museo de la obra de la catedral de Estrasburgo.

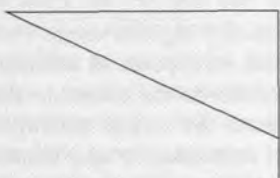
fuerte de las figuras y algunos rasgos comunes que presentan los rostros, en especial el idéntico rayado de las cejas o la redondez de las caras, no dejan lugar a la duda, forman parte del *corpus* escultórico de Jusquín. Al parecer, no responden a una temática común, ni siquiera a un ciclo iconográfico relacionado con los lugares donde están situadas. Debido a esto y a su ubicación secundaria, fuera de la vista del espectador, a nuestro entender serían esculturas realizadas para cumplir el acuerdo alcanzado en marzo de 1460 que supuso una sensible subida del jornal festivo del escultor, a cambio, como ya quedó explicado, de realizar una imagen pequeña al año o una grande cada dos. En las condiciones no se concretaban los detalles de ejecución por lo que éstos debieron de quedar en manos del maestro de la obra.



Fig. 8. *Jusquín: Sepulchro de Juan Martínez Grajal, claustro de la catedral de León.*

Por ello, sorprende la libertad con que fueron concebidas las piezas y algunos pormenores que las ilustran.

Nos ha llamado poderosamente la atención un detalle de la primera ménsula que hemos estudiado. En el entrecejo de este personaje —que insistimos, tiene rasgos personales— se puede observar una marca de cantería que se repite en los muros de la construcción del siglo XV³⁷.



Se trata de un triángulo rectángulo isósceles con uno de sus lados prolongado. ¿Por qué? Nunca lo sabremos con seguridad. Resulta chocante que el autor de la pieza dejara su firma, porque hay que entender que es la suya, en un lugar tan señalado. Pero parece que la libertad que disfrutó el artista en este tipo de esculturas le permitió esto y mucho más. No sería descabellado pensar que la marca de la escuadra perteneciera al maestro de la obra y que el personaje que muestra la filacteria



Fig. 9. *Jusquín: Alfonso González de Getino, torre sur.*

fuera el propio Jusquín, retratado bajo una de las ménsulas que sujetan la estructura ojival de la bóveda. El autorretrato no tendría una función determinada, ni un carácter público, sería más bien un ejercicio práctico y personal del maestro.

Aunque lejano en el espacio y en el tiempo, con un sentido representativo muy diferente, el supuesto autorretrato de Jusquín formaría parte de la tradición iconográfica del arquitecto que se pierde en la Edad Media. Comenzaría con las imágenes idealizadas de algunos maestros representados con sus útiles de trabajo y con escasos rasgos individualizados, como las lápidas mortuorias de Hugues de Libergier de la catedral de Reims³⁸, del arquitecto desconocido de la iglesia de Saint-Ouen de Rouen, de Alexandre y Colin de Berneval en la misma iglesia, de Richard de Gainsborough en Lincoln (s. XIV), William de Wermington en Croyland o la curiosa imagen del maestro Humbret en una arquivolta de la colegial de San Martín de Colmar (finales del siglo XIII). El tiempo y la revalorización del perfil profesional de estos artistas abrieron el camino a representaciones más personales, verdaderos retratos como el de Hans Stetthaimer en la iglesia de San Martín de Landshut. Una

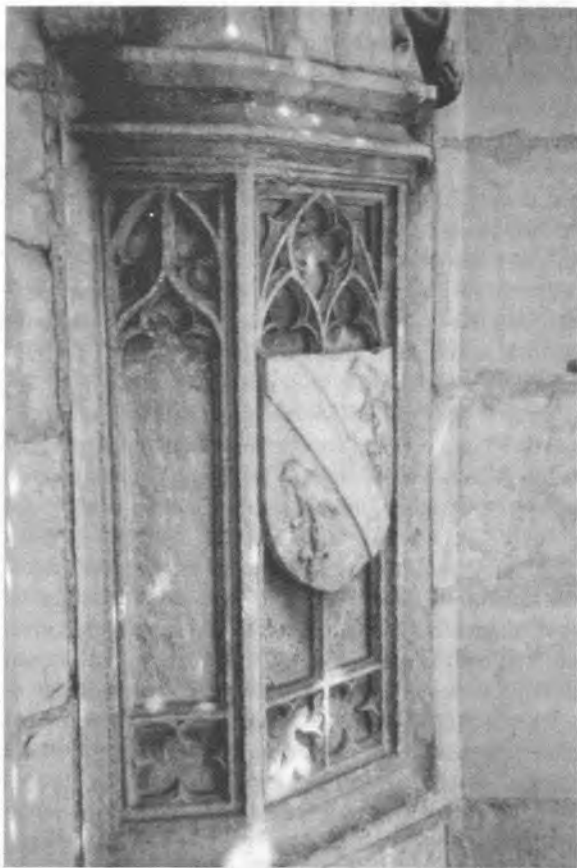


Fig. 10. Jusquín: Alfonso González de Getino (detalle), torre sur.

variante más audaz fue inaugurada por Peter Parler, arquitecto y escultor al servicio del emperador Carlos IV. Este profesional dio un paso más en el camino hacia la concepción del artista como tal. Su autorretrato (1378-1379) –dentro de una serie de 24 bustos que representan al emperador, su familia, a diversos religiosos y mandatarios de la obra– se puede distinguir en el triforio (fig. 6) de la catedral de San Guy de Praga. De gran realismo, exhibe en su pecho la marca de cantería que le correspondía como maestro de la obra³⁹. A pocos metros, en el mismo triforio, figura el busto de su antecesor el maestro Mathieu de Arras también con su marca personal. Muy interesante, aunque no se trate de un retrato, es la escultura de un personaje vestido con un amplio manto con capuchón (fig. 7) en cuyo zócalo se puede observar la marca del arquitecto y escultor alemán Ulrich de Ensingen (muerto en 1419). Se ha querido ver en ella la representación del propio artífice mirando la cima de su obra maestra, la torre de la catedral de Estrasburgo⁴⁰. El caso del arquitecto Anton Pilgran, aunque más tardío, participaría de esta misma tradición, cuando se autorretrató (1510-1513) en dos ocasiones en la catedral de San Esteban de Viena: la primera asomando medio cuer-



Fig. 11. Nicolás de Leyden: Conrad de Busnang, catedral de Estrasburgo.

po en una ventana a medio abrir, según un esquema de *buste accoudé* implantado en aquellas tierras por Nicolás de Leyden, con un compás en su mano derecha y su marca de cantería en el dintel⁴¹; y la segunda en la ménsula del órgano de dicha catedral con una escuadra y un compás entre sus manos.

A partir del San Juan documentado y de este grupo de esculturas, ¿cómo se podría conciliar el estilo de Jusquín con el de otras imágenes de la catedral de León catalogadas en el haber del maestro? El principal problema para responder a esta pregunta se centra en determinar los caminos por donde discurrieron las relaciones existentes, indiscutibles al parecer, entre la citada capilla del contador Saldaña de Tordesillas y algunas obras de la catedral.

El sepulcro del clérigo Juan Martínez Grajal (fig. 8) es una de ellas⁴². Canónigo desde por lo menos 1419, falleció en 1447 según el epitafio, hoy parcialmente perdido, que decora su tumba. Esta fecha, que coincide con los primeros años del maestrazgo de Jusquín, ha servido para atribuirle la realización del conjunto, tanto en lo que respecta a la arquitectura como a la escultura. En el sepulcro coexisten elementos propios del estilo del maestro que se repetirán en otras de sus esculturas, con aspectos de la decoración arquitectónica tomados de la capilla Saldaña. La escultura, subordinada a la arquitectura, presenta algunas características que una década después

estarán presentes en el San Juan y el Salvador de la fachada occidental. Así el ángel tiene un rostro caroso y redondeado, larga melena con bucles muy plásticos y viste una túnica de pliegues pesados y duros. Se sitúa detrás de la lápida sepulcral del difunto, en un recurso que recuerda el ángel que sujeta un atril del Museo Rolin de Autun, obra atribuida al imaginero aragonés Juan de la Huerta⁴³. A sus lados de forma simétrica se sitúan dos ménsulas decoradas con la figura del doctor, en vida a la izquierda—vestido con muceta, toga y birrete— y muerto a la derecha, donde la sensación de volumen se consigue con los amplios pliegues de la vestimenta que cubren sus escorzos. Sobre el arco el arcángel San Miguel vestido con armadura que recuerda modelos nórdicos repite el tratamiento del ángel. La articulación arquitectónica tiene su antecedente en algunos elementos de la capilla Saldaña: los pináculos laterales cerrando el espacio decorado; el alfiz, quebrado en este caso para cobijar la figura del arcángel, delimita el sepulcro por su parte superior como lo hace la imposta corrida en Tordesillas; los escudos del difunto colgados con cintas de cuero; y el naturalismo de los motivos vegetales.

Innegable también es el parecido de la Santa Catalina del Museo de la Catedral de León con una santa de un sepulcro de la capilla del contador Saldaña. Ahora bien, más que una dependencia estilística parece que las dos beben de la misma fuente común del arte borgoñón⁴⁴. Otro tanto sucede con las escultura que se adicionaron en el siglo XV al sepulcro de Ordoño II, donde resulta casi imposible identificar la mano de Jusquín, la del San Juan Bautista y El Salvador, en algunas de sus figuras⁴⁵.

Como en el caso de los añadidos del sepulcro de Ordoño II, en diferentes lugares de la catedral, en mayor medida en la torre sur, existen esculturas realizadas durante los años de la maestría de Jusquín. Conocidas sus dotes para este arte y la alta consideración alcanzada por su obra, entraría dentro de lo probable incluirlas dentro del *corpus* artístico del maestro. Ahora bien por diferentes circunstancias—su mal estado de conservación, el lugar para el que fueron esculpidas—hacen imposible una filiación segura por lo que deben de ser estudiadas de forma individualizada.

Despejadas las dudas sobre un grupo de obras alejadas de su quehacer artístico—sepulcro de Gonzalo Osorio, estatua de la Asunción, del pontífice del hastial norte y de la Justicia de la portada de San Juan—es preciso que nos centremos en las que decoran el cuerpo intermedio y superior de la torre sur⁴⁶: la estatua del chantre Getino, las que ilustran el programa iconográfico (Eva, el dragón, el cocodrilo, el sol y la luna), los escudos y algunas decoraciones arquitectónicas de menor importancia.

En el chaflán sudeste del cuerpo superior de la torre meridional se encuentra una original estatua del chantre Alfonso González de Getino (fig. 9). Desarrolló su carrera eclesiástica en la catedral de León, donde fue un personaje influyente en el gobierno de su cabildo y tuvo una capacidad económica nada desdeñable. Tras ser arcediano de Triacastella, distrito de la diócesis leonesa enclavado en la provincia de Lugo, fue nombrado chantre de la catedral en 1419. La naturaleza de este cargo, segundo en importancia tras el deán, le permitía, además de ejercer un férreo control sobre las celebraciones del coro, mantener una actividad arrendataria muy importante emanada de las posesiones urbanas y rurales propiedad del cabildo⁴⁷. Según una inscripción que figura con su escudo en el frontón triangular del hastial norte, en su lado meridional, en 1448 era administrador de la obra, falleciendo probablemente ese mismo año⁴⁸. La escultura y su marco arquitectónico debieron de realizarse entre esa fecha y 1463, año en que el cabildo acordó situarla *en la torre nueva en lugar que sea honesto*⁴⁹. Su técnica preciosista y los detalles que le adornan parecen indicar que no fue esculpida para ser colocado a más de treinta metros de altura, sino para ser contemplada a corta distancia. A pesar de haber permanecido durante más de 500 años expuesta a la erosión del tiempo, todavía hoy se pueden observar algunas peculiaridades de su talla, que hacen de ella, en cierto modo, una obra maestra.

El chantre emerge de un púlpito o cátedra que le cubre medio cuerpo. Está representado de pie, enfrente del espectador, con la boca entreabierta y las manos juntas en actitud de orar. Como si se tratara de una transcripción en piedra de lo que está rezando, sujeta una filacteria donde se puede leer un verso del Credo, completado con una segunda leyenda que recorre el borde del tornavoz⁵⁰. En primer plano se aprecia un libro abierto sobre un atril. Viste un ropón holgado de mangas caídas que se doblan en grandes pliegues. Cubre su cabeza con un sencillo bonete. El tratamiento del rostro—enjuto con los pómulos salientes, las cuencas de los ojos profundas y la nariz muy fina—no acompaña a la fortaleza de su cuerpo, con unos hombros rectos llamativamente anchos. Tal vez se trate de un retrato sacado de la máscara mortuoria del difunto. Getino fue representado en plena actividad, rezando el Credo en uno de los púlpitos del coro. Como chantre, máxima autoridad del mismo, era su trabajo ordenar el servicio, disponer del canto y entonar los salmos y oraciones.

La microarquitectura (fig. 10) que envuelve a la figura y la sitúa en esta posición adelantada, como si se asomara a una ventana, sirve de referente espacial en la composición escultórica. Se puede decir que, a excepción de la perspectiva volcada del libro abierto, la escena tridimensional está perfectamente lograda. El primer

plano, constituido por el antepecho del púlpito y el baldaquino superior, queda superado por la figura emergente del chanfre. Nótese para ello la posición de sus hombros que rebasan la línea del marco. Al mismo tiempo se aprecia perfectamente el espacio interior del púlpito, con su tracería correspondiente, entre la cabeza del clérigo y el respaldo que lo cierra.

El escultor se encontró cómodo en la representación de la tracería que cubre las tres caras del púlpito. Con la ayuda de la policromía, cuyos restos de color marrón son todavía visibles, y de una talla muy fina simuló los efectos y la textura de la madera. Encuadrados por una sutil moldura a diferentes niveles, los arcos apuntados fueron tallados con mano primorosa como si de un trabajo de marquetería se tratara.

Desconocemos el nombre del autor de esta obra. Lo podríamos definir como un escultor con grandes cualidades técnicas para trabajar la piedra, que se maneja con la misma soltura cuando crea volúmenes que cuando elabora el detalle; que gusta de integrar la figura en un preciso y delimitado marco arquitectónico, con presencia de la epigrafía; posiblemente dominador del trabajo de la madera; y lo que más sorprende, capaz de representar con credibilidad más que aceptable un espacio real. Conocidas estas cualidades se nos antoja que las hipótesis que se pueden barajar sobre su autoría se reducen a dos: que se trate de un Jusquín evolucionado, que ha dado un paso más en la representación espacial, después del ensayo que supuso el ángel que tapa la mitad de su cuerpo tras la lápida sepulcral de Martínez Grajal. O bien, que nos encontremos con un artífice acostumbrado a trabajar la piedra con el mismo primor que la madera y a los solapamientos espaciales de las figuras de medio cuerpo con su marco arquitectónico; es decir, con uno de los imagineros que trabajó en la sillería de coro de la catedral de León. Teniendo en cuenta que la escultura del chanfre fue izada a la torre en 1463 y que los primeros preparativos para la construcción de la sillería debieron de empezar en 1461, la cronología no parece contradecir esta hipótesis. Las formas tampoco: dentro de las sillerías de coro del llamado grupo leonés, la de su catedral presenta los mejores ejemplos de esta tipología. Así citar uno de los respaldos bajos donde Elías, con las manos juntas en actitud de rezar, rebasa con su cabeza los límites del arco conopial que enmarca su figura⁵¹. En cuanto a los primeros maestros que trabajaron en ella, sabemos que en 1461, maestro Enrique fue enviado a Sahagún, Palencia y Segovia para reconocer las sillerías de sus iglesias⁵². A éste por su propia condición de *maestro de las sillas*, le suponemos un dominio muy alto de la técnica; sin embargo su prematura desaparición de la fábrica impide que tengamos alguna prueba fehaciente de su valer profesional y por lo tanto es imposible el cotejo de su estilo con el de la escultu-

ra del chanfre⁵³. Tres años más tarde aparece por primera vez citado en la documentación Juan de Malinas, el entallador llegado a la catedral para sustituir al citado Enrique⁵⁴. De su mano y de la de sus colaboradores salieron buena parte de los relieves y esculturas que decoran la sillería. Como en el caso de maestro Enrique, aunque por diferentes motivos, resulta muy difícil discriminar los elementos que constituyen su estilo. En el quehacer de este grupo de entalladores identificamos aspectos formales, más allá del propio modelo flamenco, presentes en la escultura del chanfre Getino: la micro arquitectura de los estalos, las figuras que rebasan el espacio delimitado por los marcos de las arquerías y el tratamiento volumétrico de las vestimentas.

Ante la imposibilidad de identificar el estilo del maestro Enrique y de Juan de Malinas, la hipótesis de Jusquín, el Jusquín más flamenco del que nos habla la historiografía, gana muchos enteros, sobre todo, teniendo en cuenta que la construcción de la sillería de coro no le fue ajena. Dentro de sus responsabilidades como maestro de la obra de la catedral, se contaba la dirección, diríamos hoy la supervisión, de su construcción⁵⁵. Con ello podemos entender que participó de una manera activa —aspecto éste un tanto olvidado por la historiografía— en la elección del modelo flamenco; que lo más seguro es que no interviniera en el programa iconográfico y que tal vez, de forma ocasional, prestara su mano en la realización de algún relieve. La dirección de la talla quedaría en manos, primero, del maestro Enrique; poco tiempo después de Juan de Malinas; y finalmente, a partir de los años setenta, de Copín y *ymagine-ro*⁵⁶. Obviamente, Jusquín estaba familiarizado con los recursos empleados en la talla de las sillerías de coro.

El modelo actuante del chanfre nos recuerda algunos conjuntos escultóricos realizados en esta época en otros lugares de Europa. El monumento funerario del canónigo Conrad de Busnang (fig. 11) de la capilla de San Juan de la catedral de Estrasburgo (1464), firmado por Nicolás de Leyden, fue realizado casi al mismo tiempo que el de González de Getino. La escena se representa en una ventana abierta en el muro, enmarcada por un arco conopial. Detrás de un antepecho que tapa la parte baja de su cuerpo, surge el busto del canónigo, retratado en actitud de orar delante de la Virgen y el Niño. Otro ejemplo no menos llamativo lo encontraríamos en el monumento funerario del doctor Adolf Occ, fallecido en 1503, del claustro de la catedral de Augsburgo⁵⁷. De nuevo tras el antepecho de una ventana aparece el difunto, esta vez con un libro y un rosario entre sus manos. Como en el caso anterior el desconocido escultor se recrea en la talla de los rasgos personales de la figura y, cómo no, en los pliegues formados por la caída de sus mangas.

Resulta difícil establecer la filiación de este modelo. No es infrecuente encontrar en el arte gótico —más allá de las estatuas de santos situadas en las portadas— ejemplos de figuras humanas asociadas a la arquitectura, desde las cabezas (hasta el cuello) que decoran arcos y ménsulas o los bustos del triforio de la catedral de Praga; hasta las representaciones de medio cuerpo del emperador Carlos IV y su esposa (hacia 1370-1380) situados tras una balaustrada de la fachada del transepto sur de la iglesia de Santa María de Mühlhausen. Sin embargo, el verdadero avance de esta tipología se dio cuando los bustos fueron puestos en relación con el encuadramiento arquitectónico a través de la posición de los brazos o, como en el caso de Getino, de los hombros, creando un verdadero escenario tridimensional. El ejemplo de las figuras que se asoman por las ventanas de la Casa de Jacques Coeur en Bourges está considerado como una de sus primeras representaciones. El denominado *buste accoudé* introducido por Nicolás de Leyden en la Cancillería de Estrasburgo —hoy en día sólo restan las cabezas de un hombre del Museo de la Obra de la Catedral y de una mujer en el Museo Liebig de Francfort, identificados por Recht como el emperador Augusto y la sibila de Tibur⁵⁸— sería una variante muy lograda de esta tipología, que alcanzaría un éxito innegable años después en aquella ciudad y en Viena, lugares donde trabajó este original escultor⁵⁹.

En el caso del canónigo Busnang de Nicolás de Leyden, el origen del modelo ha sido establecido en Holanda y, en concreto, en la ciudad de Utrecht, no muy lejos de Leyden, donde se conservan dos epitafios del mismo estilo⁶⁰. Esta filiación flamenca ha sido puesta en entredicho por Recht, quien sin negar la procedencia del artista le supone un conocimiento profundo de los citados bustos de Bourges⁶¹. El uso del marco arquitectónico con sentido tridimensional, de la epigraffa asociada a la escultura y de la técnica preciosista empleada en los detalles de las vestimentas y de la decoración leñosa entronca a las esculturas de Busnang y Getino dentro de una misma tendencia, presente también en la sillería de coro de la catedral de León, que nos conduce hasta el mundo flamenco, patria de Nicolás de Leyden, de Juan de Malinas, de Copín de Ver y tal vez también del maestro Jusquín. La irreparable pérdida de tantas obras en los Países Bajos, destruidas bajo el furor iconoclasta, nos ha privado de contemplar las raíces artísticas de este modelo escultórico que dejó tan bellos ejemplos en toda Europa.

Algo más bajas que el chantre, en mitad del fuste de la torre, un grupo de imágenes relacionadas con el programa iconográfico desafían el paso del tiempo. En un estado de conservación aceptable se encuentran, en la fachada este, a la altura del gran ventanal del cuerpo intermedio, el sol recostado sobre una luna menguante

en el vértice del arco y en sus enjutas un dragón y un cocodrilo; al mismo nivel, pero en la cara oeste, una figura de una mujer gritando en la enjuta derecha y una doble estrella en el ápice conopial⁶². A diferencia de la escultura de Getino, todas las figuras fueron ejecutadas para ser distinguidas desde abajo, lo cual implicaba la preferencia de sus rasgos definitivos sobre cualquier detalle. Así presentan las facciones muy desarrolladas, grandes ojos con los párpados y la pupilas marcadas, labios gruesos; y en el caso de las bestias, aspecto muy exagerado con hocicos pronunciados, fauces amenazadoras y orejas alargadas. Creemos ver detrás de todas ellas la misma mano anónima —véase por ejemplo la cara desencajada de Eva y las facciones del sol— más preocupada de servir al discurso programático que de lucir sus cualidades técnicas. Por último, el estilo de los escudos de la torre y de las letras monumentales delata la presencia de manos diferentes como consecuencia de la división del trabajo en destajos⁶³.

3. LA IMPRONTA ALEMANA

3.1. Planteamientos previos

El nombre de Jusquín permaneció en el anonimato hasta la publicación póstuma del libro de Demetrio de los Ríos. El arquitecto restaurador fue el primero en atribuir la terminación de la torre sur, entendemos que hasta el remate de la aguja, al maestro *de nombre al parecer extranjero, y que más de cien veces hemos visto en los libros de Fábrica y de Rentas de este Archivo Capítular*⁶⁴. Fechaba su maestría y por lo tanto la etapa constructiva del siglo XV desde 1450 o antes hasta el año 1467⁶⁵. Poco tiempo después la tesis de Ríos fue corroborada por el archivero de la catedral don Raimundo Rodríguez, que nos dejó un texto manuscrito en el que, además de atribuir a Jusquín la finalización de la torre entre 1470-1478, delimitaba con precisión el período (1445-1481) en el que se mantuvo al frente de las obras de la catedral⁶⁶.

La atribución al maestro Jusquín no sería discutida en los años siguientes⁶⁷, hasta la aparición de la tesis doctoral de Merino⁶⁸. Este autor observaba diferencias de estilo, construcción y detalles estéticos entre el cuerpo intermedio —documentado en la maestría de Jusquín— y el superior y la aguja, en los que veía la mano de Ramos, autor años después de la sacristía de la catedral. Añadía a este análisis estilístico el hecho de que Jusquín dejara de ser citado en la documentación a partir de 1468⁶⁹.

Dos años después de ser publicado el texto de Merino, la profesora Franco Mata recuperaba la documentación de 1482, publicada de forma extractada por Rai-

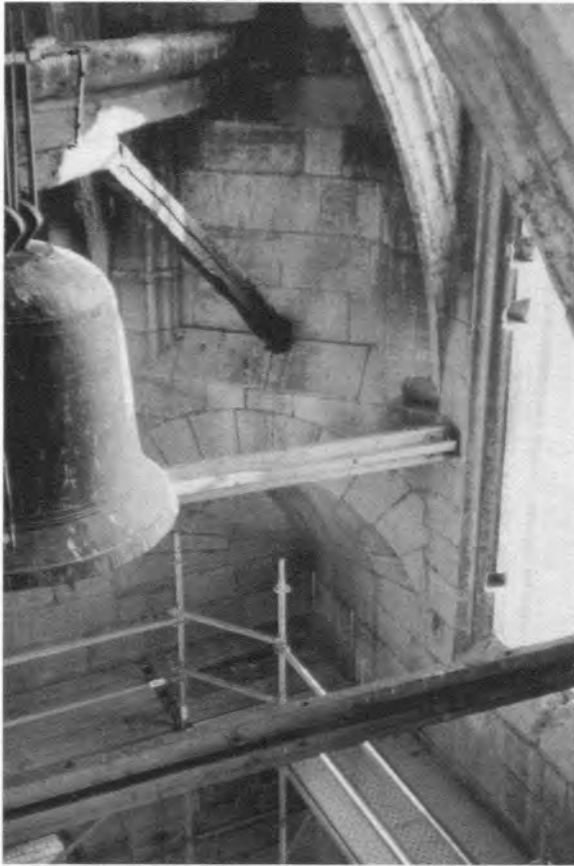


Fig. 12. *Trompa, torre sur (cuerpo superior).*

mundo Rodríguez, en la que se demostraba que Jusquín había desempeñado la maestría de la obra hasta 1481 y que a su muerte le había sucedido en el cargo Alfonso Ramos⁷⁰. El documento es harto concluyente cuando se refiere a Ramos, *pedrero, vezino desta çibdad, les paresçia que es buen oficial e sufiçiente para ser maestro de la dicha obra*⁷¹. Es improbable que, permaneciendo Jusquín en el cargo de maestro, la dirección de las obras del cuerpo superior y de la aguja, terminadas antes de 1481, hubiera recaído en manos de un oficial pedrero.

En la segunda edición de la tesis de Merino, ya póstuma, a pesar de recoger y dar por buena la existencia de estos documentos, insistía en las diferencias estilísticas para renovar su atribución a Ramos⁷². Recientemente, de nuevo Franco Mata, en una aplicación lógica y coherente de esta documentación, devolvía a la maestría de Jusquín la finalización de la torre meridional⁷³.

Dando por buena esta última atribución, de todas estas idas y venidas, se pueden extraer algunas conclusiones: que la maestría de la obra estuvo en manos de Jusquín hasta aproximadamente 1481; que, como ya hemos visto, en vida alcanzó una valoración muy importante como



Fig. 13. *Nervio-estribo angular, torre sur (cuerpo superior).*

escultor, sin que nos haya llegado ninguna noticia que se refiera a su valía como tracista, esto es, como responsable intelectual de la idea arquitectónica; y que Ramos accedió a la maestría después de un largo proceso de formación como oficial “pedrero” en las obras de la catedral. En cuanto a las diferencias estilísticas observada por Merino, éstas existen pero según nuestra opinión a nivel decorativo, no estructural, motivadas por el trabajo de los diferentes destajos que participaron en su construcción. Como enseguida veremos los cuerpos intermedio, superior y la aguja presentan una correspondencia estructural fuera de toda duda.

Ramos firmó su contrato de maestro el 14 de enero de 1482. Junto con las conocidas cláusulas salariales, muy parecidas a las que disfrutó Jusquín en vida, suscribió la siguiente condición:

*Yten, que le dan liçencia para que pueda tener un criado que enseñe el ofiço e labre en la lonja de la dicha iglesia, e le den el jornal cada dia que labrare aquello que mereçiera e fuere concordado que mereçiere*⁷⁴.

El texto sirve para plantearnos la posibilidad, muy probable, de que el propio maestro Jusquín hubiera firmado una condición similar y si fuera así, para preguntarnos si fue el propio Alfonso Ramos el aprendiz formado a su vera⁷⁵.

Ramos aparece en las nóminas de la catedral a mediados de 1458, cuando se iniciaban las obras del cuerpo intermedio de la torre sur⁷⁶. Casi al final de la lista, comenzó cobrando una cantidad modesta, 11 mrs., frente a los 25 que percibía el maestro por día trabajado. El reajuste de salarios de 1459 dejó su jornada en 10 mrs., hasta que el primero de junio de 1461 se le subió a 13 mrs⁷⁷. Con esta cantidad aparece en la última nómina que se conserva de este período, la del 29 de diciembre de 1462, esto es, al tiempo de cerrarse el cuerpo intermedio. En esta fecha cobraba por su trabajo siete mrs. menos que Jusquín; dos menos que Juan Fernández, al parecer segundo en el escalafón; y uno menos que Diego Valdés y Pedro de Candamo. Con los mismos 13 mrs. figuraban Alonso de Villaobispo, Juan de Antimio, Juan del Olmo y Diego Fernández⁷⁸. Por si fuera poco su nombre no consta en la lista de los excusados de 1462 y 1463. Con este bagaje profesional, ¿pudo un pedrero como Ramos proseguir la construcción de la torre? Todavía en un documento de 1478, se le cita como pedrero⁷⁹. Tras 24 años de trabajo en la lonja catedralicia el oficial Ramos fue nombrado maestro de la obra, cargo que ocuparía hasta su muerte en 1492⁸⁰.

El análisis de los jornales del período 1458-1462 arroja unos resultados cuando menos curiosos sobre las ausencias, días no cobrados, de Jusquín y Ramos. Éste mantuvo un absentismo laboral muy elevado, casi en la misma medida que el maestro. Si centramos la estadística en determinados períodos, se observará que la proporción de días en los que coinciden en sus ausencias se acrecienta de forma significativa⁸¹. Viendo estos resultados se puede presumir que a partir de 1459, a diferencia de otros pedreros, Jusquín y Ramos se ausentaron de León con bastante asiduidad sin perder por ello su puesto de trabajo. Hasta en ocho ocasiones lo hicieron en fechas coincidentes y en cuatro de ellas prácticamente a la vez. Este hecho se produjo —siempre siguiendo los datos proporcionados por las nóminas— en un momento de máxima diferencia profesional entre el maestro y el pedrero recién llegado a la lonja leonesa. En la misma medida que Jusquín, las faltas de Ramos podrían interpretarse como períodos de trabajo en una segunda obra a buen seguro dirigida por el maestro. Esta posibilidad abre la puerta para considerar que Ramos se hubiera iniciado en el trabajo de la piedra como aprendiz de Jusquín, ocupando la única plaza dispuesta para ello en el hipotético contrato firmado con el cabildo catedralicio. Tal vez así se explique la promoción de Ramos a la maestría de la obra tras la muerte de Jusquín.



Fig. 14. *Fachada sur, catedral de Estrasburgo.*

Descartada la posibilidad de que Alfonso Ramos dirigiera la construcción del cuerpo superior y de la aguja en vida de Jusquín, no cabe más que atribuir su finalización al maestro de la obra. Pero aceptado esto, el problema se centraría en cómo explicar algunos rasgos estilísticos de su arquitectura. Para dar luz a esta cuestión proponemos abordar el estudio arquitectónico del remate de la torre sur desde la perspectiva burgalesa, teniendo presente al mismo tiempo la experiencia proporcionada por la catedral de Astorga.

3.2. *De Burgos a León*

Desde hace muchos años se ha venido insistiendo en el flujo de influencias arquitectónicas que llegaron a la catedral de León a través de Burgos. La participación del maestro Enrique en la construcción de ambas obras ha puesto de manifiesto que algunos elementos del gótico francés presentes en la *Pulchra Leonina* pasaron antes por el tamiz de la práctica burgalesa. En el siglo XV, aunque de forma un tanto sesgada, sucedió algo parecido. Los análisis estilísticos que han abordado el estudio de la aguja calada de León siempre han comenzado



Fig. 15. Antepecho de la capilla de la Visitación, catedral de Burgos.

citando su dependencia de los remates introducidos por Hans de Colonia en la catedral de Burgos. Pero, tal vez porque la leonesa ha sufrido una crítica muy negativa, el examen nunca ha sobrepasado los perfiles de la aguja. Ha sido siempre como reconocer que fue una réplica poco conseguida, inferior a su modelo. Sin embargo nunca se ha planteado cómo se reprodujo una estructura tan novedosa en Castilla, quién asumió técnicamente esta responsabilidad y cuál fue el camino seguido para ello. Muchas cuestiones a las que el argumento tan repetido de la *copia de Burgos* no ofrece, a nuestro modo de ver, una respuesta satisfactoria.

Las dificultades aumentan cuando a esta falta de análisis formal se suman las carencias documentales que se ciernen sobre la biografía y la actividad artística de sus protagonistas. Pues a la nebulosa que envuelve al maestro Jusquín, del que tanto sabemos como escultor y tan poco como arquitecto, podríamos añadir la que prácticamente impide discriminar la personalidad de Hans y Simón de Colonia. En este panorama difuso trataremos de examinar una serie de elementos estilísticos que nos abocan a unas conclusiones muy diferentes a las publicadas hasta la fecha. El punto de partida para este análisis se podría resumir de esta manera: si la aguja leonesa fue reproducida de forma casi literal a partir de las construidas en Burgos por Hans de Colonia, la articulación arquitectónica del resto de la torre (s. XV) llegó tal vez siguiendo el mismo camino.

La aguja calada es una de las importaciones más radicales que ha sufrido el arte español de todos los tiempos. Desconocidas en Castilla y prácticamente también en Francia, su origen se localiza en el mundo alemán que desde finales del siglo XIV se puso a la cabeza de la arquitectura gótica de su tiempo. Son fruto de los avances técnicos y decorativos generados en un medio muy dinámico cuya evolución se prolongaría, ajena a la influencia del Renacimiento italiano, hasta bien entrado el siglo XVI. Llegaron a la catedral de Burgos de la



Fig. 16. Silla de la Reina, catedral de León.

mano de Hans de Colonia, arquitecto reclutado en Alemania por el obispo Alonso de Cartagena durante su asistencia al concilio de Basilea⁸². Guardan un parecido innegable con las agujas que rematan las torres tardogóticas del sur de Alemania⁸³, en concreto, a la vista de los balconillos que decoran sus vértices, con la de Santa María de Esslingen⁸⁴. No muy lejano sería el modelo de la torre central de Friburgo de Brisgovia, terminada en la primera mitad del siglo XV; ni el de las agujas de la catedral de Colonia, acabadas en 1880 con los planos originales⁸⁵. Hans de Colonia levantó las burgalesas entre 1442, después de haber terminado la capilla de la Visitación, y 1458, siendo obispos Alonso de Cartagena (1435-1456) y Luis de Acuña y Osorio (1456-1495).

Si bien la agujas de Burgos y León alcanzaron una merecida fama gracias a su originalidad decorativa, detrás de la misma existió un notable avance tecnológico sin el cual no hubiera sido posible articular la tracería calada. Aunque este aspecto ha permanecido solapado por los múltiples efectos generados por su decoración, resulta imprescindible para llevar a cabo un análisis adecuado calibrar la novedad que supuso la estructura octogonal en el medio gótico leonés. Qué mejor manera que comparar su sistema, como lo hiciera en su día Lampérez, con el empleado en la aguja de la torre norte.

Entre la construcción de una y otra apenas hay una diferencia de noventa años más o menos. Sin embargo la comparación formal y técnica de sus estructuras nos llevaría a ampliar este desfase cronológico a más de dos siglos en el mejor de los casos⁸⁶. El octógono norte no desmerece a las mejores agujas románicas que culminan las alturas de algunas iglesias de nuestra geografía. Los informes emitidos tras la restauración de su aguja (1989) —en la que se incidió en la estabilización de sus elementos— evidenciaron el acentuado arcaísmo de una elevación maciza, a base de hiladas de piedra, articulada por ocho aristas⁸⁷. La disimilitud se hace abismal cuando se leen las descripciones técnicas de Viollet-le-Duc

sobre las agujas, macizas también, de la iglesia de Isomes, una de las más antiguas (segunda mitad del siglo XII) de planta octogonal; del campanario viejo de la catedral de Chartres (finales del siglo XII) o de la desaparecida torre norte de la basílica de Saint Denis. Sobre una base técnica común, las flechas francesas alcanzaron una altura muy elevada, se articularon bajo un riquísimo juego de volúmenes y lo que es más importante, atenuaron en gran manera el "ruido" provocado por la transición de la planta cuadrada de la torre a la octogonal del remate⁸⁸. Todos estos matices arquitectónicos son impensables en el análisis más profundo que se quiera hacer al coronamiento de la torre norte de la catedral de León.

Insistimos en este aspecto ya que acentúa el carácter innovador que tuvo la importación de una aguja calada en el medio arquitectónico leonés y no digamos aún en el lento desarrollo tecnológico de la estereotomía gótica de la región. Sin ir más lejos las torrecillas hexagonales que flanquean el hastial norte, atribuidas a Jusquín (hacia 1448), repiten el sistema técnico empleado en la aguja norte, pocos años antes de la construcción de la del sur.

La descripción de las agujas de Burgos realizada por Lampérez en 1903 puso de manifiesto la originalidad técnica empleada en su construcción. Estaban formadas por ocho nervios verticales acodados por unas fajas horizontales de piedra —reforzados en su núcleo con cinchos y tochos de hierro, como si se tratara de una retícula metálica— constituían la estructura portante. Entre ellos quedaba la tracería calada de los témpanos, exenta de toda función tectónica⁸⁹. Este mismo sistema, que concentra en los nervios toda la capacidad estructural, fue empleado en la catedral de León. Incluso en la forma de sujetar las decoraciones de los nervios, en el caso leonés crochets o asas, se repite el procedimiento burgalés que encarrila las piezas en la parte exterior de los tambores.

Pero además la implantación de una aguja de este tipo conllevó unas consecuencias estructurales que afectaron a la articulación arquitectónica de toda la torre construida en el siglo XV. La transición estructural de su planta cuadrada a la octogonal de la flecha se produjo en el interior del cuerpo superior con cuatro potentes trompas (fig. 12) —de trece dovelas, despedazadas de forma irregular— que arrancan en el comienzo del segundo ventanal, alcanzando su total desarrollo en seis hiladas. Desde su final, marcado por un retranqueo del muro, hasta el cierre del cuerpo —por supuesto, en su interior— se desarrolla un espacio octogonal cubierto con una bóveda ojival muy peraltada. Los ocho nervios que la dividen caen directamente sobre los muros (fig. 13). A su vez cada nervio está fortificado con unos estribos angulares (exteriores) que nacen en la mitad del cuerpo

intermedio. Ni que decir tiene que la aguja, centrada perfectamente, descansa sobre la bóveda octopartita; mientras que su compañera del norte (fig. 1), más ancha y achatada, apoya su planta octogonal en los lados de la torre y en las cuatro torrecillas de las esquinas.

Este sistema estructural difiere del empleado en las agujas de Burgos. En este caso las trompas, tan monumentales como sus hermanas leonesas, soportan sin transición alguna la planta octogonal de las agujas. Se prescinde pues del cuerpo abovedado tal vez porque el maestro germano carecía del espacio suficiente para plantear la fortificación de sus nervios; es decir, comenzada la torre en su último cuerpo⁹⁰ y con un ritmo binario de ventanas, Colonia no tuvo la oportunidad de insertar estribos angulares u otro sistema parecido que soportara los empujes de una bóveda como la leonesa. Solucionó esta eventualidad reforzando las trompas y añadiendo a las agujas burgalesas un zócalo octogonal que, además de levantar los perfiles de las pirámides caladas, favorecía su transición volumétrica. Una gran solución para un gran problema.

La aguja de la torre sur supuso una novedad decorativa, tecnológica y estructural absolutamente inédita para la arquitectura gótica leonesa. Si bien menos espectacular en lo decorativo, el sistema puramente arquitectónico (trompas, estribos angulares, nervios, bóveda octopartita) alcanzó una complejidad desconocida en su modelo burgalés.

Aunque no exclusivo del maestro alemán ni de la arquitectura tardogótica, el uso de este tipo de trompa se repitió en las obras de Hans y Simón de Colonia⁹¹. Fue el sistema empleado en el malogrado cimborrio del crucero de la catedral, en la capilla del Condestable y como hemos visto en las torres que soportaban las agujas caladas. Podríamos añadir que, si bien presentes de forma más modesta en el románico español, alcanzaron con los Colonia un carácter monumental desconocido hasta entonces e inauguraron una larga tradición que perdura, no por casualidad, hasta el *Compendio de Arquitectura* de Rodrigo Gil de Hontañón y Simón García⁹².

Pero no acaban aquí ni en este cuerpo de la catedral las influencias burgalesas. Es tan novedosa como la aguja, la utilización de la epigrafía monumental asociada al marco arquitectónico. Aunque de origen impreciso, Justi veía en estas inscripciones motivos decorativos tomados del mundo musulmán⁹³. En el templo burgalés las leyendas se situaron en los antepechos que rematan las torres y el cuerpo intermedio de la fachada principal⁹⁴; en León, decoran el remate del cuerpo intermedio y el inicio del superior.

Junto con la aguja calada y las letras monumentales, llegó a León del mundo nórdico, a través de la experiencia burgalesa, un elemento decorativo inédito hasta ese momento: los antepechos con el diseño denomina-

do vejiga de pez o perfil de espiga. La presencia de este elemento de la grafía flamígera, cuyo principio es una adaptación de la "contracurva", fue común en iglesias y catedrales de Alemania y Francia durante los siglos XV y XVI⁹⁵. Su cronología es difícil de precisar al haberse añadido en campañas posteriores a la construcción original, la mayoría de las veces en fachadas y complementos arquitectónicos exteriores. Este es el caso del antepecho que decora la fachada del hastial sur de la catedral de Estrasburgo (fig. 14) que puede considerarse como una de las primeras en emplear esta decoración. La expansión de este motivo llegó a las catedrales francesas de Carentan, San Mauricio de Vienne; a las fachadas principales de Albi (s. XVI), de la Trinité de Vendôme (s. XVI) y de Saint-Maclou de Rouen (1514); a la torre de la abacial de Saint-Ouen de Rouen (s. XVI), a la fachada de Saint-Vulfran de Abbeville (siglo XVI), al pórtico sur de Louviers (1510), al antepecho que corona el rosetón sur de Amiens (siglo XVI), la fachada sur del crucero de la catedral de Sens, la fachada norte del crucero de la catedral de Évreux, etcétera.

En Castilla su aparición está relacionada con las obras burgalesas de los Colonia: la primera vez, en el antepecho jalonado con pináculos (fig. 15) que remata la terraza de la capilla de la Visitación de la catedral (1440-1442), primera obra de Hans en Burgos; con mayor sentido decorativo en la balaustrada sur de la aguja meridional; en algunos de los triforios del alzado interior que llevan el escudo del obispo don Luis de Acuña; en los antepechos exteriores de la capilla del Condestable, de Simón; y fuera de la catedral, pero a pocos metros, en el sotocoro de la iglesia de San Nicolás de Bari.

El salto a la catedral de León debió de producirse en esta época, tal vez al mismo tiempo que se asumía la flecha calada de los Colonia. Ajeno a la tradición arquitectónica leonesa, este motivo decorativo fue empleado en los antepechos que coronan la Silla de la Reina (fig. 16), obra atribuida al maestro Jusquín por Waldo Merino⁹⁶. La mampara pétrea en forma de "L" que remata los dos cuerpos del siglo XIII de esta torre-contrafuerte —situada en el ángulo sudeste de la catedral, en una zona necesitada de gravitación al tener que soportar los empujes del crucero— fue levantada en la segunda mitad del siglo XV. Las marcas de cantería de sus piedras se repiten en los cuerpos superiores de la torre sur.

3.3. De León a Astorga

A pocos kilómetros de León, una sede episcopal con raíces muy antiguas trataba de recuperar en la segunda mitad del siglo XV el esplendor perdido con el paso del tiempo. El nuevo referente del obispado de Astorga, testimonio de su renacer, sería un original templo erigido

en el estilo más moderno de Castilla. La catedral gótica comenzó a levantarse en el último tercio del siglo XV al mismo tiempo que se iba dismantelando el desfasado edificio románico. Según una inscripción conservada en su cabecera, la primera piedra fue colocada el 16 de agosto de 1471. Hay que suponer que unos años antes habrían comenzado el derribo de la vieja basílica y la apertura de los cimientos del templo.

Estos primeros movimientos debieron de iniciarse en tiempos del obispo Álvaro Osorio y Guzmán (1440-1463)⁹⁷, en cuyo mandato se expidió (1444) una bula para recabar fondos que financiarían las primeras obras de la catedral⁹⁸. Este prelado —años atrás, desde 1425, deán de la catedral de León⁹⁹— formaba parte del poderoso linaje de los Osorio que a partir de 1465 iba a ostentar el marquesado de Astorga¹⁰⁰. Como lugar de residencia de su casa principal, ejercieron su patronato en la sede del obispado asturicense. Prueba de ello son los escudos de su linaje que campean en las torres y la existencia de un panteón familiar bajo el presbiterio de la nueva catedral¹⁰¹. No perdamos de vista a esta estirpe que extendió su influencia hasta las catedrales de Burgos y León.

La cabecera del templo de Astorga debió de construirse entre la citada fecha de 1471 y 1527 por un arquitecto que conocía en profundidad la arquitectura alemana. Perdida para siempre la documentación catedralicia, nada sabemos sobre su identidad, habiéndose propuesto los nombres de Hans y/o su hijo Simón de Colonia¹⁰². Además de las circunstancias estilísticas que delatan esta procedencia, Francisco de Colonia, nieto del arquitecto alemán, visitó por lo menos en dos ocasiones, la última en 1540, las obras de la catedral¹⁰³. El arranque oficial de esta construcción coincidiría con la elevación de las últimas hiladas del cuerpo superior de la torre sur de la vecina catedral de León.

Recientemente un novedoso estudio de Pablo de la Riestra ha concretado las propuestas estilísticas procedentes del mundo germano que se plasmaron en el templo de Astorga. Su planta, de marcado sentido longitudinal, sin girola ni crucero en origen —tal vez reminiscencias de un planteamiento frustrado de *hallenkirche*¹⁰⁴— recuerda la de la iglesia de San Mauricio en Halle (Sajonia) construida desde 1388 por Konrad von Einbeck. El alzado interior —formado por la arcada y el claristorio, sin triforio— tiene un cuerpo de ventanas muy profundo, como si de un nicho se tratara, con cerramiento de paredes-membrana, según la terminología alemana. Este sistema se repite en la catedral de Bremen (1219-1259), en Lübeck a partir de 1277, San Nicolás de Wismar (1381-1459), Santa María de Stralsund (1382-1473) y San Nicolás de Lüneberg (terminada en 1409-1420), generalizándose su uso en Alemania durante el siglo XV. La articulación exterior de la cabecera

como un ábside-fachada de clara raigambre alemana, tiene buenos ejemplos en la citada iglesia de San Mauricio en Halle y en la capilla del palacio Altenburg (Sajonia). Las ventanas en arco-segmento con baquetones cruzados surgen, según el mismo investigador, en la segunda mitad del siglo XIV en los triforios de la catedral de Praga de Peter Parler, teniendo una gran difusión a fines del siglo XV¹⁰⁵.

Entre los elementos que Riestra identifica como procedentes de la arquitectura alemana figuran algunos que nos interesan para nuestro estudio. Las columnas adosadas a los pilares de Astorga carecen de capiteles y de cualquier tipo de imposta o moldura horizontal que rompa su verticalidad, prolongándose sin interrupción hasta los nervios de las bóvedas. Este recurso, asociado la mayoría de las veces a los soportes de las iglesias de planta de salón o *hallenkirche*, tiene su origen en iglesias alemanas de la segunda mitad del siglo XIV. Según Riestra se basa en un sistema utilizado en el interior de la torre sudoeste de la catedral de Colonia, cuyo primer piso data de 1320-1330; en la iglesia de Santa María del Prado de Soest (Westfalia), comenzada hacia 1331; y en la de San Lorenzo de Nuremberg. Ya en la segunda mitad del siglo XIV los coros de la catedral de Aquisgrán (1356-1415) y de San Sebald de Nuremberg (1361-1379) repetirían el esquema, generalizándose su uso en el siglo XV¹⁰⁶. Otro elemento de progeie germana, presente también en los citados templos, se refiere a la forma de articular las arquerías que separan las naves. La curvatura de los arcos, incluidas sus molduras, caen directamente sobre el muro. Sin transición alguna, sus enjarjes nacen de los sillares gracias a una cantería de alta precisión.

Estos dos últimos elementos observados en Astorga tienen su antecedente más próximo en la torre sur de la catedral de León. Uno de ellos, francamente asombroso, se puede apreciar en la articulación de la cubierta del cuerpo intermedio. Nos referimos a las columnas embebidas en las esquinas sudoeste y sudeste cuyos fustes se prolongan sin solución de continuidad hasta el punto más alto de la bóveda cuatrimpartita. Pues bien desde el comienzo de la columna a pocos metros del suelo —nace desde una especie de capitel campaniforme, que dividía lo edificado en dos campañas constructivas diferentes— hasta la clave superior la verticalidad del soporte no queda interrumpida por ninguna moldura y menos aún por un capitel. Los enjarjes de los nervios (fig. 17), dos formeros que siguen la línea de los muros y el crucero, nacen directamente de la terminación del fuste. Las piezas que forman este arranque son fruto de una estereotomía muy esmerada, en la que los pedreros del destajo dejaron sus marcas de cantería. Recordemos que se ha documentado la terminación de este cuerpo intermedio en torno a 1462, por lo que esta articulación

es rigurosamente inédita en la arquitectura española, precediendo en pocos años a la experiencia asturicense. Con el tiempo, a partir del siglo XVI, su empleo sería común en los pilares que se elevan hasta las bóvedas de las últimas catedrales góticas erigidas en Castilla.

Otro tanto sucedería con los ocho nervios que cierran la bóveda octogonal del cuerpo superior. Como las que sellan los coros de la catedral de Aquisgrán y de San Sebald de Nuremberg, sus molduras se empotran en el muro sin mediación decorativa (fig. 13), de forma directa. La construcción de esta bóveda dataría de poco tiempo después de 1472, prácticamente al mismo tiempo que se comenzaba a levantar la cabecera de la catedral de Astorga.

La impronta de los Colonia, la que llega hasta la capital maragata, también se puede apreciar en el exterior de este último cuerpo de la torre. Rompiendo con el predominio del muro, se articula en dos grandes vanos superpuestos: el de abajo, más pequeño, con arco escarzano cobijado por una chambrana conopial; y el de arriba, con arco ojival ligeramente rebajado. La misma aplicación se puede observar en la cabecera asturicense, aunque esta vez con una ventana baja con molduras cruzadas como en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Görlitz (hacia 1457) y la capilla del castillo de Mauricio en Halle, comenzada en 1484. Esta combinación en un alzado exterior es otra de las novedades planteadas por el tracista de la torre sur. Podríamos decir que en el caso leonés es absolutamente inédito el empleo de arcos de medio punto rebajados en estructuras monumentales. De nuevo la mirada se dirige a los Colonia o a la arquitectura alemana del siglo XV. Los arcos rebajados, escarzanos y carpaneles, eran conocidos en Alemania antes de 1423, siempre asociados a lugares secundarios o a la micro arquitectura de los retablos¹⁰⁷. Ahora bien, el paso al gran formato se produciría tiempo después y no entraría en Castilla hasta la llegada del maestro alemán. Desde sus inicios en España había empleado el arco escarzano con profusión, no siempre de forma monumental. Dejando de lado el sorprendente arco de medio punto que abre la capilla de la Visitación en la catedral de Burgos (1440-1442), Colonia empleó el arco escarzano en las arcadas del patio de la casa del Cordón y en los triforios de la misma catedral, siempre combinados con antepechos de tracería decorativa. Pablo de la Riestra localiza la progeie de este sistema en la tribuna de Hans Volckamer de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg (1459-1466)¹⁰⁸.

Otros elementos decorativos relacionan al autor de la cabecera de Astorga con el de la torre sur de la catedral de León. Lo que podríamos denominar como el cruce de molduras, baquetones, nervios o jambas, fue una constante —diríamos, casi una firma— del quehacer de los Colonia. Cuando dos elementos de este tipo se encon-

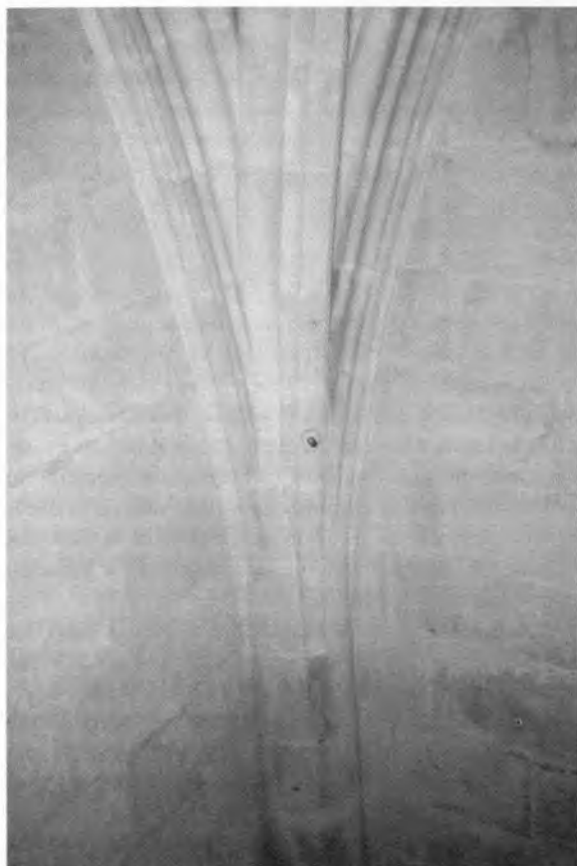


Fig. 17. Arranque de la bóveda, torre sur (cuerpo intermedio).

traban, en vez de terminar proseguían su marcha. En el caso de los nervios que se cortan en el arranque de una bóveda su utilización fue común en importantes iglesias alemanas del siglo XV, como en el ábside de San Lorenzo de Nuremberg o la iglesia de San Jorge de Nördlingen. Preceden a su uso en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos o en la bóveda que cubre el coro de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo. En la capilla burgalesa Simón de Colonia cruzó además uno de los baquetones verticales de los soportes con la moldura de uno de los arcos que delimitan los ventanales. La circunstancia se repitió en la inédita decoración de las ventanas (fig. 18) de la cabecera asturicense y como no podía ser menos en la torre meridional de León. La doble línea de baquetones que enmarca el cuerpo superior se cruza en las esquinas (fig. 19); otro tanto sucede cuando éstos se encuentran con las prolongaciones de los ápices conopiales de los vanos (fig. 20).

Para terminar llamar la atención sobre otro elemento decorativo común a ambas catedrales, que puede servir para atribuir la Silla de la Reina a la mano de cualquiera de los Colonia. El "cajeado" del singular pilar que se levanta en uno de los ángulos de esta torre-contrafuer-



Fig. 18. Ventana del ábside, catedral de Astorga.

te, justo enfrente de la mampara pétrea que le da nombre, recuerda la decoración exterior del husillo que se eleva en la cabecera de Astorga, en concreto, del que sujeta la escultura del famoso Pedro Mato. Aunque las diferentes propiedades de una y otra piedra dificultan su cotejo, detrás de esta manera de articular las superficies, a base de molduras, se halla la misma mano.

3.4. Los Osorio

Establecidas las relaciones estilísticas entre Burgos-León y León-Astorga, queda la tarea de comprobar los posibles nexos que facilitaron estos trasposos. Aunque pudieron ser muchos los caminos seguidos por la arquitectura de los Colonia, proponemos volver sobre la pista de la familia Osorio, aquella que mantenía una fuerte influencia en la catedral de Astorga.

Desde los primeros años de la década de los sesenta el poder de esta casa se iba a hacer patente en los cabildos catedralicios de Astorga y León gracias a la presencia de uno de sus miembros más cualificados, don Luis de Osorio. Como era costumbre en las grandes familias de la época, este personaje nacido segundón

puso su carrera eclesiástica al servicio de los intereses de su estirpe. Desde muy joven fue una pieza destacada del juego político establecido por su padre, Pedro Álvarez de Osorio, I conde de Trastámara desde que Juan II recompensara su valor en la batalla de Olmedo (1445). Merced a este título, el más importante de Galicia, situó a su hijo en la gobernación de la sede compostelana desde 1458 hasta 1461, año en que fue desalojado del obispado por el poderoso Alonso de Fonseca. Tras este fracaso Luis de Osorio empleó todos sus esfuerzos en el dominio de los obispados leoneses.

La fidelidad de su hermano Álvaro Pérez Osorio, alférez mayor del reino y conde de Trastámara, a la causa del rey Enrique IV fue gratificada en 1465 con la concesión del marquesado de Astorga. La inesperada muerte del I marqués, cuatro años después, situó a Luis de Osorio al frente de su familia con la responsabilidad añadida de ocuparse de la tutoría de su sobrino Pedro Álvarez Osorio, futuro titular del marquesado¹⁰⁹. Fueron años de apogeo e influjo sobre los asuntos de las sedes catedralicias: en Astorga desde el arcedianato del Páramo y en León ocupando el puesto de canónigo que su familia disfrutaba desde la batalla de Clavijo¹¹⁰.

En 1470 fue nombrado deán de la catedral de León, intensificando su dominio en los asuntos eclesiásticos de la ciudad. Después de la muerte violenta del obispo don Rodrigo de Vergara (junio 1478) un sector mayoritario del cabildo le presentó ante el Papa como candidato a presidir la sede vacante. Sin embargo, los Reyes Católicos detendrían esta elección imponiendo su derecho a intervenir en las designaciones obispaes, en este caso a favor de un segundo candidato, Luis de Velasco (1479-1484)¹¹¹. No por ello perdió la protección de los monarcas que poco tiempo después le nombrarían capellán mayor del príncipe don Juan, manteniendo sus cargos en las catedrales de León y Astorga. Prosiguió su carrera en Andalucía como obispo de Jaén participando activamente en la Reconquista. Murió en 1496 camino de Flandes cuando acompañaba a la infanta Juana al encuentro del archiduque Felipe¹¹².

Luis de Osorio quiso dejar un testimonio de la antigüedad y grandeza de su familia en la catedral de León. Debió de encargar la ejecución de una lápida sepulcral de su antepasado don Gonzalo Osorio, obispo de León (1301-1313), que hoy se puede contemplar en uno de los muros de la antesacristía (fig. 21), vieja capilla absidal reconvertida a partir de 1491 en lugar de paso a la nueva sacristía¹¹³. La obra está atribuida con bastante unanimidad a la escuela de Gil Silóe.

Su presencia coincide en el tiempo con la colocación de la primera piedra de la catedral de Astorga –bajo el obispado de García Álvarez de Toledo (1464-1488)– y con la continuación de la torre sur de León. No sería descabellado pensar que esta influyente personalidad

estuviera detrás de estas empresas, siguiendo así la tradición edilicia de su antepasado Gonzalo Osorio, en cuyo mandato se finalizó el buque de la catedral leonesa. En esta época su hermano el primer marqués de Astorga o él mismo durante la minoría de edad de su sobrino, debió de acometer una amplia mejora de su casa principal. El viejo castillo de los condes de Trastámara fue ampliado para hacerlo corresponder con la nueva dignidad nobiliaria que disfrutaba su linaje. Desgraciadamente sus murallas fueron demolidas en 1811 conservándose una parte de la fachada hasta 1872, momento en el que las últimas piedras que se mantenían en pie siguieron la misma suerte. Se conserva una estampa no muy precisa y una descripción decimonónica de la decoración acumulada en un telón central entre dos torreones que ejercía como fachada. Aunque es aventurado enjuiciar su estilo con tan pocos datos, algunos elementos de su decoración recuerdan el hacer de los Colonia en la Casa del Cordón de Burgos¹¹⁴. Tómese esta última afirmación como una mera hipótesis.

En resumen se puede afirmar que la casa de los Osorio –a partir de la concesión primero del condado de Trastámara (1445) y después del marquesado de Astorga (1465)– robusteció su poder en todos los ámbitos de la vida pública de la región, siendo el eclesiástico uno de los principales, según lo visto en las sedes de Astorga y León. En este proceso de engrandecimiento del linaje la arquitectura tuvo un papel preponderante: mejoraron de forma ostensible la residencia principal, crearon un panteón familiar en la nueva catedral de Astorga; y creemos que fueron los responsables del último impulso constructivo del templo leonés.

El nexo de esta familia con el mundo burgalés se podría establecer a través de uno de sus miembros más nobles y capacitados, Luis de Acuña y Osorio, obispo de la ciudad castellana desde 1456. Hasta el magnífico estudio de López Martínez las biografías de este prelado y del citado Luis de Osorio habían sido confundidas por los historiadores¹¹⁵. Luis de Acuña fue hijo de Juan Álvarez Osorio y doña María Manuel; hermano carnal del citado Luis de Osorio y tío por lo tanto del primer marqués de Astorga, Álvaro Pérez Osorio. Pertenecía pues a dos de las familias más preeminentes de su tiempo: la de los Acuña, entroncada con la casa real, no en vano su madre era la biznieta del infante don Juan Manuel, hijo de Fernando III el Santo; y la de los Osorio, los mismos que habían manchado sus lobos con la sangre de los sarracenos en la batalla de Clavijo. Desde su llegada a la sede burgalesa amparó a una amplia parentela entre la que se encontró el efímero capiscor Luis de Osorio¹¹⁶.

Luis de Acuña sucedió al preclaro Alonso de Cartagena en el obispado y en el mecenazgo artístico bajo el que trabajaron los Colonia y Gil Silóe. Los escudos de



Fig. 19. Cruce de baquetones, torre sur (cuerpo superior).

ambos prelados campean en lo alto de las agujas, terminadas dos años después de su nombramiento. Hizo levantar la capilla de la Concepción y de Santa Ana para su enterramiento, donde fue retratado por Silóe en el retablo del Árbol de Jesé, erigió el cimborrio que años después se derrumbaría y cerró los triforios de la nave mayor de la catedral. Durante su pontificado Simón de Colonia construyó la capilla del Condestable en su cabecera¹¹⁷.

Hete aquí una senda para la arquitectura de los Colonia, la que comunica Burgos, León y Astorga con la ayuda de los lobos ensangrentados de la familia Osorio. Fuera éste u otro el camino empleado —no olvidemos, por ejemplo, que el propio Alonso de Cartagena falleció en Villasandino a su vuelta de un viaje jubilar a Santiago, donde hubo de detenerse en la catedral leonesa¹¹⁸— no cabe duda que las agujas de la catedral de Burgos causaron una gran admiración en toda Castilla, provocando sobradas ansias de emulación a sus vecinos.

Conocidas todas estas circunstancias, se plantea la hipotética presencia de Hans y/o Simón de Colonia en la construcción de la torre sur de León en la misma medida que les ha sido atribuida la traza de la nueva catedral de Astorga. Creemos que ambos hitos arquitectónicos, de genuino sabor germano, responden a la misma filiación. Y que en el caso de la catedral de León, su impronta alcanzaría también al remate de la torre-contrafuerte del sur, la conocida como Silla de la Reina. Aunque todavía es difícil discriminar la obra de este linaje de artistas, tras su concepción tectónica se puede encontrar la mano del padre, más preocupado en los aspectos constructivos de la articulación arquitectónica y en la pureza decorativa. El desarrollo ornamental de Simón, con un sentido más hispanizado, apenas es perceptible en estas obras leonesas. La otra posibilidad, muy remota, es que tanto la parte superior de la torre sur como la mampara pétrea de la Silla hayan surgido de la mano de un Jusquín muy germanizado, como prueba de una formación en tierras alemanas o como consecuen-



Fig. 20. Cruce del ápice conopial, torre sur (cuerpo superior).

cia del conocimiento de primera mano del estilo novetoso de los Colonia. Nos costaría mucho aceptar la existencia de una doble vía de penetración de la arquitectura alemana en Castilla: la propiamente castellana representada por los Colonia y la leonesa de Jusquín. Parece más probable que la arquitectura de Hans de Colonia llegara a León y Astorga procedente de Burgos.



Fig. 21. Gil Silóe (?): Sepulcro de Gonzalo Osorio, catedral de León.

En cierto modo la presencia de Jusquín al mando de una obra tan alemana podría ser compatible con la comparecencia periódica de cualquiera de los Colonia. Esta práctica jerarquizada —traza general planteada por un arquitecto, realización material de un maestro de la zona— fue utilizada en otras construcciones dirigidas por los Colonia, como por ejemplo, en la nueva capilla mayor del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos)¹¹⁹. La citada presencia en Astorga de Francisco de Colonia respondería a esta rutina, tan utilizada años después por arquitectos como Rodrigo Gil de Hontañón.

En cuanto a las fechas probables de la llegada de la arquitectura de los Colonia a tierras leonesas, sólo se puede conjeturar una cronología relativa. Desconocemos cuándo se decidió rematar la torre de León con una aguja calada. La unidad estructural establecida entre el cuerpo intermedio y el superior, en relación con la fortificación de la bóveda octogonal, parece indicar que desde 1458 los promotores de la obra tenían la intención de coronar la torre con esta novedad alemana. En 1456 era nombrado un Osorio obispo de Burgos y dos años después se terminaban las agujas de aquella sede, punto de partida para su expansión en Castilla.

NOTAS

¹ Este estudio forma parte del informe histórico realizado por la empresa adjudicataria GEOCISA. Geotecnia y Cimientos, S.A. para la restauración de la torre sur de la Catedral de León, llevada a cabo por la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León bajo la dirección del arquitecto Mariano Díez Sáenz de Miera. Quiero agradecer al Archivo de la Catedral de León, a su Excelentísimo Cabildo y a todo el personal facultativo que ha intervenido en la restauración la ayuda prestada para la realización del mismo.

² W. MERINO RUBIO, *Arquitectura hispano flamenca en León*, León, 1974 (ed. revisada en León, 1996).

³ Al mismo tiempo que la historiografía ha negado la filiación gala a la posición de las torres respecto a las naves —indicando que esta circunstancia era la gran diferencia con el trazado de la catedral de Reims— se ha encontrado su antecedente más cercano en la catedral de Santiago de Compostela, en P. NAVASCUÉS PALACIO, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales. Actas del 1.º congreso* (Ávila, septiembre 1987), Ávila, 1990, p. 27. Su fachada principal, antes de su ocultación bajo la máscara barroca y las restauraciones del siglo XIX, reproduce la triple división del espacio interior; pero junto a las tres naves, en los flancos se levantaron dos torres irregulares que todavía en el siglo XVII mantenían su aspecto masivo. Si nos fijamos además en el viejo cimborrio almenado y en otras partes del recinto catedralicio llegaremos a la conclusión de que las torres compostelanas eran un punto vital del complejo defensivo establecido en torno a la sede. Esta doble funcionalidad, en cierto modo paradójica que ilustra una iglesia encastillada donde la componente militar cohabita con la religiosa, se repitió en otros puntos de la geografía hispana con buenos ejemplos en Pamplona, Orense, Tuy, Sigüenza o Ávila, en I. G. BANGO TORVISO, "El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vols. IX-X, Madrid (1997-1998), pp. 53-71. Para el caso francés, ver R. de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, París, 1927, t. II, pp. 130-152. Las dos elevaciones compostelanas sirvieron como baluartes defensivos, donde los resistentes encontraban refugio en los momentos de peligro. La *Historia Compostelana* narra con precisión los episodios bélicos desarrollados (1117) en el interior de la catedral que acabaron con el obispo Gelmírez y la reina Urraca sitiados en la torre de las campanas, en A. LÓPEZ FERRERO, *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1898-1909, t. III, p. 474; M. SUÁREZ y J. CAMPELO, *Historia Compostelana, o sea Hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela, 1950, pp. 220-222; ver también su edición crítica en *Historia Compostelana*, ed. de E. FALQUE REY, Madrid, 1994, pp. 273-274; citado por BANGO TORVISO, *Op. cit.*, pp. 55-56.

Este sentido funcional de las arquitecturas catedralicias es también perceptible en León. Desde los primeros años de la construcción el templo estuvo inmerso en el sistema defensivo de la ciudad, su muralla. La nueva iglesia del obispo Martín Fernández, nuestra catedral gótica, superó con creces las dimensiones del templo románico inacabado de don Manrique de Lara. La planta *reimsiana* se desarrolló hacia el este desbordando los límites de la fortificación. El ábside gótico, de profundidad muy acusada, no sólo rebasó la muralla sino que se integró en ella, como si se tratara de un cubo más de la misma. En este sentido, salvando las distancias y las formas volumétricas, recuerda la disposición del *cimorro* de la catedral de Ávila. En el cuerpo inferior del ábside leonés domina con rotundidad un elevado y sólido cimacio a modo de zócalo corrido. Se podría esgrimir que, como parte fundamental que sostiene la estructura superior, la iglesia necesitaba una fortificación especial, pero sin duda alguna, en su aspecto fue determinante su posición avanzada en el sistema defensivo de la ciudad. Las fuentes medievales son claras y manifiestas cuando se refieren a la responsabilidad del cabildo catedralicio en el mantenimiento y reparación del lienzo de muralla que le correspondía, no sólo por este tramo de la cabecera sino también por las casas de su propiedad que lindaban con ella. Además la cercanía de la Puerta del Obispo, denominación muy significativa para nuestro discurso, y la circunstancia de encontrarse en el eje del antiguo *decumanus* romano, arteria vital del entramado urbano medieval, convertían el recinto sagrado en un punto neurálgico del sistema defensivo de la ciudad. En las relaciones entre el cabildo eclesiástico y la corporación municipal la muralla y, en concreto, la recaudación de impuestos para su mantenimiento, provocó continuas fricciones. El cabildo tenía la obligación de mantener y reparar la parte inmediata a la catedral y a las casas de los canónigos, con los fondos provenientes de los impuestos recaudados en una demarcación establecida en la diócesis y en la propia ciudad, en M. RISCO, *Historia de la ciudad y corte de León, y de sus reyes*, Madrid, 1792, pp. 100-101; T. VILLACORTA RODRÍGUEZ, *El cabildo catedral de León. Estudio histórico-jurídico, siglo XII-XIX*, León, 1974, pp. 529-530. Tal vez por este motivo entre 1255-1258 el canónigo de la catedral Gutier Didaz se encargó de la reedificación del cubo cercano a la calle de la Canóniga y del arco que estaba junto a la Platería, en RISCO, *Op. cit.*, p. 70. Sobre la prolongación de la cabecera templaria más allá de la muralla leonesa en relación de la planta de la catedral y su modelo *reimsiano*, ver el magnífico estudio de G. BOÑO VARELA, *La Memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 119-128.

No sería exagerado afirmar que esta función defensiva, diríamos incluso militar, se hubiera extendido al resto de la construcción catedralicia aunque con un sesgo bien diferente. Si las murallas de la ciudad velaban por la seguridad de sus habitantes, el uso defensivo otorgado a algunas partes de

la catedral protegía a sus ocupantes de un enemigo o bien capaz de rebasar el muro periférico o bien interior. El paulatino alejamiento de la amenaza musulmana, siempre presente en la mentalidad de la época, había dado paso a un peligro todavía mayor por no estar circunscrito a un área determinada. Las guerras intestinas de los reinos cristianos tuvieron especial repercusión en el medio urbano castellano. Por motivos que en este momento no vienen al caso, el poder eclesiástico tan arraigado en las ciudades con sede episcopal participó activamente en estos conflictos. Tampoco olvidemos que circunstancias coyunturales, como una subida repentina del precio de los alimentos básicos, hacían insegura la vida urbana para aquellos que mantenían su influencia en el caserío. En este sentido la sede leonesa no era una excepción. Sus estrechos vínculos con la monarquía del Reino de León —no en vano la catedral había servido de panteón para alguno de sus miembros— y su peso específico en la vida de la ciudad convertían a los obispos y a su cabildo en parte activa de la política de su tiempo. El tan citado episodio de la *Crónica de don Alfonso el Onceno* pone de manifiesto la dificultad para deslindar la función política, en este caso militar, de la meramente religiosa en una catedral como la de León. El pasaje narra las luchas desarrolladas en la capital del viejo reino entre los partidarios de don Juan Manuel, nieto de Fernando III, y los del infante don Felipe, hijo de doña María de Molina, que pugnaban por hacerse con la tutoría del monarca, el futuro Alfonso XI (1311-1350), durante su minoría de edad. Los seguidores del primero se hicieron fuertes en la catedral, por aquel entonces terminada en lo que respecta al buque de sus naves. La entrada en la ciudad del infante don Felipe provocó las primeras escaramuzas en el templo fortificado para la ocasión:

(...) et la gente que tenía vando de Don Joan tomaron ende muy grand miedo porque el Infante Don Felipe era en la ciudat, et fuéronse luego meter todos en la muy noble iglesia de sancta Maria de Regla de la ciudat de Leon, et cerraron las puertas de la Iglesia, et barbotearonse, et bastecieronse de armas para se defender en aquel lugar, llamando todos en apellido: Leon, Leon por Don Joan.

La narración de los hechos nos permite conocer en profundidad el sentido estratégico otorgado a la catedral y a las construcciones que la rodeaban. Los sitiados mejoraron su posición defensiva eliminando, como hubiera hecho cualquier estrategia militar de la época, los puntos débiles de su resguardo:

(...) et posieron luego fuego a una claustra pequeña que estaba ay, et a unas casas del Obispo que estaban arrimadas a la Iglesia, rescalándose que los entrarían por allí. Et despues que el Infante Don Felipe esto vió, rescalándose que venía Don Joan, et que por allí podían aver socorro mandó combatir la Iglesia muy fuertemente, et entráronla por fuerza.

Crónicas de los Reyes de Castilla I, (BAE; 66), Madrid, 1953, pp. 188-189; citado por NAVASCUÉS, *Op. cit.*, p. 19; y BANGO TORVISO, *Op. cit.*, p. 65. El episodio bélico terminó con la derrota de los sitiados. El infante don Felipe se hizo con el control de aquella fortaleza de la *yglesia*, traspasando su jurisdicción, de forma harto significativa, a un caballero de su confianza, don Martín Sánchez, en *Crónicas I op. cit.*, p. 189. La altura de las torres —cuando las tropas de don Juan se parapetaron en la catedral, la norte se erigía en dos de sus cuerpos, mientras que la sur tan sólo presentaba el cuerpo bajo y el arranque del intermedio— el grosor de sus muros, la casi total ausencia de vanos y los estrechos accesos, amén de la posibilidad de situar ingenios militares, las hacían prácticamente inexpugnables.

A mediados del siglo XV la catedral no había perdido su finalidad defensiva. Las cuentas de su fábrica recogen los gastos ocasionados con motivo de la manutención de los guardianes de la torre norte o de San Juan, en (A)rchivo de la (C)atedral de (L) León, rentas 10.156-7 (31-7-1454). El fallecimiento del rey Juan II (1454) obligó a tomar ciertas precauciones a las autoridades eclesiásticas. Las alturas del templo y, en concreto, la única torre levantada en su totalidad, fueron controladas en previsión de altercados. Parece tan sólo un movimiento de cautela, como si se temiera que cualquier facción pudiera apoderarse de la catedral, considerado un lugar estratégico de primer orden. Recordemos que esto sucedía poco tiempo antes de reanudarse las obras de construcción del cuerpo intermedio de la torre sur.

En la misma medida que las viejas torres del homenaje de los castillos hispanos o de las residencias urbanas de la nobleza, los campanarios fortificados fueron una expresión latente del poder eclesiástico en las ciudades episcopales. Si bien no era la primera vez que las elevaciones de un templo servían para estos fines, las torres de flanqueo de la catedral de León, como las compostelanas, fueron utilizadas como baluartes defensivos durante la Baja Edad Media. Su casi inédita posición mejoraba ostensiblemente el resguardo de los defensores en momentos de máximo peligro. De este modo la forma del cuerpo base de la torre sur —cuyo muro somete al vano— quedaba en plena sintonía con la función “política” que las autoridades eclesiásticas otorgaron a esta parte del templo. A falta de una explicación histórica más convincente, la función defensiva de las torres leonesas, en fuerte contraposición con el gótico radiante desplegado en los alzados de las naves, parece avalar su situación fuera de la planta *reimsiana*. La novedosa estructura arquitectónica de este modelo francés favorecía el desarrollo en altura y el predominio del vano, colmando las necesidades religiosas impuestas por el culto más ambicioso; pero, sin embargo, no resolvía de forma satisfactoria las exigencias políticas que requería una élite religiosa muy apegada al poder temporal.

⁴ La historia de este documento, de primer orden para cualquier investigación sobre Jusquín, no deja de ser curiosa. Fue publicado por primera vez por el incansable archivero don Raimundo RODRÍGUEZ, “Extracto de las Actas Capitulares de la Catedral de León”, en *Archivos Leoneses*, n.º 31, León (1962), p. 315. Por motivos que desconocemos, no fue incluido en la primera edición, con un importante apéndice documental, de la tesis de Waldo MERINO. Este autor, aunque publicaba un documento según el cual el primero de julio de 1481 vacaban las casas del maestro Jusquín, reducía su maestría al frente de las obras de la catedral de León al período comprendido entre 1445 y 1468. El mencionado dato lo interpretaba como que las casas del maestro habían sido ocupadas *por su mujer hasta su muerte* (entendemos de ella). Por consideraciones estilísticas, sobre las que por ahora no entramos, negaba que Jusquín hubiera participado en la dirección de las obras del cuerpo superior y aguja de la torre sur, terminadas a finales de la década de los setenta. Al mismo tiempo atribuía esta responsabilidad al maestro hispano Alfonso Ramos, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 32-33. Sin entrar en el fondo de la cuestión, el documento fue nuevamente publicado por A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 628; ÍDEM, “La obra escultórica de maestre Jusquín en León”, en *Goya*, n.º 152, Madrid (1979), pp. 84 y 89. En la segunda edición del estudio de Merino, las biografías de Jusquín y Ramos se mantuvieron sin cambios. Sin embargo en el apéndice documental se incluyó un apartado nuevo denominado “Maestrazgos de Jusquín y Ramos”, en el que figuraba el documento fechado el nueve de enero de 1482, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, León, 1995, p. 312. Aceptado como válido, la atribución a Jusquín de la construcción del cuerpo superior y la aguja de la torre sur volvía a recuperarse con acierto, en A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, p. 489.

⁵ ACL, Actas capitulares, Caja 387, doc. n.º 9822, f. 103 v.

⁶ Según reza el documento, le correspondía vivir en estas casas según el contrato de maestro de la obra firmado con el cabildo. Por lo que antes de 1445 ya era titular de este oficio, en ACL, Caja 473, doc. n.º 10.112. El primero en proponer el período 1445-1481 para la maestría de Jusquín fue el propio R. RODRÍGUEZ, *Pulcra Leonina. Original de la Guía de la Catedral de León*, p. 7.

⁷ M. GÓMEZ-MORENO, “¿Jooskén de Utrecht, arquitecto y escultor?”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid (1911), pp. 63-66.

- ⁸ S. R. PARRO, *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, t. II, p. 72. Se trataba de Gusquín de Utrecht mercader de Toledo activo en los años 1425-1429, encargado del abastecimiento de diferentes materias primas para su catedral, en F. PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I*, Madrid, 1914, pp. 9-10, 115.
- ⁹ Una nota autógrafa de Jusquín, escrita en español ha dado pie a considerar en el maestro un alto grado de hispanización, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 32. Incluso, desde el punto de vista estilístico, su obra escultórica ha sido interpretada desde presupuestos hispanos, en FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 84.
- ¹⁰ El 4 de noviembre de 1420 cobraba el citado Giusquin de Olande diversas cantidades por sus suministros para la catedral, en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 20, León (1956), p. 129. En este año ocupaba la sede leonesa el obispo Juan Villalón (1419-1424), tenido como natural de Holanda, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 32.
- ¹¹ J. M. de AZCÁRATE, "El maestro Hanequin de Bruselas", en *Archivo Español de Arte*, t. XXI, Madrid (1948), pp. 173-188; ÍDEM, *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Madrid, 1958, pp. 13-15.
- ¹² F. de CASO FERNÁNDEZ, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, pp. 211-214.
- ¹³ El famoso epitafio que se encontraba en el ingreso de la capilla del contador Saldaña, estaba dedicado al enterramiento de Guillén de Roan. Se le citaba como maestro de la iglesia de León y *aparejador de esta capilla*. Se apellidara Rohan (Llaguno y Mayer), Ridán (Quadrado) o Roan (= Rouen, según Gómez-Moreno), y no poniendo en duda la información, nada se sabe sobre la labor de este maestro en la catedral de León, en E. LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España*, con adiciones de J. A. CEÁN BERMÚDEZ, Madrid, 1829, t. I, p. 102; J. M. QUADRADO, *Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, 1885, p. 241; GÓMEZ-MORENO, *Jooskén de Utrecht op. cit.*, pp. 63-66; A. L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid, 1929, p. 50; MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 30-31.
- ¹⁴ Las actas capitulares recogen el 24 de enero de 1424 el traspaso de unas casas de Fernando González, maestro de la obra, a su hijo Toribio Fernández, en M. BAUTISTA BAUTISTA, M. T. GARCÍA GARCÍA, M. I. NICOLÁS CRISPÍN, *Documentación medieval de la iglesia catedral de León (1419-1426)*, Salamanca, 1990, pp. 115-116. La existencia de este maestro fue también constatada por RODRÍGUEZ, *Pulchra Leonina op. cit.*, p. 7.
- ¹⁵ D. de los RÍOS, *La catedral de León*, Valladolid, 1989 (Madrid, 1895), t. I, p. 28; t. II, p. 9. Nótese que la fecha de 1444 ya fue dada, aunque sin citar al tal Domínguez, para la realización del tímpano de la fachada norte, en M. LAVIÑA, *La catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*, Madrid, 1879, p. 34. La existencia de Juan Domínguez fue también aceptada por RODRÍGUEZ, *Pulchra Leonina op. cit.*, p. 7. Sin embargo, el remate de este hastial fue atribuido a Jusquín, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 38-40.
- ¹⁶ ACL, Caja 475, doc. n.º 10.121, f. 8 r.
- ¹⁷ ACL, Caja 313, doc. n.º 9394, s.f.
- ¹⁸ *Ibidem*, s.f. (enero, 1459), citado por MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 28.
- ¹⁹ ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s.f. (marzo, 1460), citado por MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 29.
- ²⁰ ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s.f. (enero-diciembre, 1460).
- ²¹ ACL, Actas capitulares (14-1-1482), en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), p. 316.
- ²² ACL, Caja 473, doc. n.º 10.112, s.f.
- ²³ J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, "Las casas del cabildo catedralicio en la ciudad de León", en *Archivos leoneses*, n.º 75, León (1984), pp. 46-49.
- ²⁴ P. du COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales*, París, 1953, pp. 103-105; V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, t. I, pp. 34-35. Sobre la trayectoria de Candamo al frente de las obras de Oviedo, ver CASO FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, pp. 231-237.
- ²⁵ Sobre el viaje del maestro Enrique, ver MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 330; M. D. TEJEIRA PABLOS, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La Sillería de Coro Catedralicia*, León, 1993, p. 18.
- ²⁶ Los datos sacados de ACL, Caja 313, doc. n.º 9.394 (1458-1459); y Caja 478, doc. n.º 10.131 (1460-1462).
- ²⁷ Fuera de la capital leonesa, se le ha atribuido la realización del monumento funerario de Pedro del Burgo, abad que fue de San Pedro de Cardena y de San Benito de Sahagún, hoy en día conservado en el museo de las MM. Benedictinas de Sahagún, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, pp. 480 y 483.
- ²⁸ El original estaba metido en ACL, doc. n.º 10.103 (1441-1467), en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 306.
- ²⁹ ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (3-2-1458). Se repartió vino a los operarios que colocaron las esculturas en la fuente, en ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (10-2-1458), en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 305.
- ³⁰ Mantenemos la ortografía de la transcripción de RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 24, León (1958), p. 334. El texto capitular no fue recogido por Waldo Merino.
- ³¹ Se ha venido relacionando esta escultura del Salvador con una *ymagen de Nuestro Señor que está en la capilla de Sant Nicolás* por la que la administración de la obra pagó 80 mrs. en 1454, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 309; y FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, p. 486. Según nuestra opinión, la cantidad pagada no es suficiente para una obra de este tamaño, habida cuenta de lo que costó el Santiago y el San Juan de la fuente, a no ser de que se trate de una parte de la cantidad total abonada al artífice que la hizo, del que no conocemos su identidad.
- ³² En estas características de la escultura de Jusquín coinciden los autores, MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 74-75; FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 86; ÍDEM, *Escultura gótica op. cit.*, pp. 486-487.
- ³³ A. CHAUVEL, "Études sur la taille des pierres au Moyen Âge", en *Bulletin Monumental*, t. 93, París (1934), pp. 435-450; J.-C. BESSAC, "Outils et techniques spécifiques du travail de la pierre dans l'iconographie médiévale", en *Pierre & métal dans le bâtiment au Moyen Âge*, París, 1985, pp. 169-184.
- ³⁴ C. BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*, Madrid, 1979, pp. 100-102.
- ³⁵ *Ibidem*, pp. 29-30.

- ³⁶ La Silla de la Reina es una mampara pétrea en forma de "L", coronada con una antepecho y unos pináculos, que debió de levantarse en la segunda mitad del siglo XV durante la maestría de Jusquín. Remata una torre-contrafuerte de un cuerpo (siglo XIII) –formada por la unión de los arbotantes que llegan de la cabecera y del transepto– que descansa a su vez sobre la capilla del Carmen, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 43-44.
- ³⁷ La marca fue inventariada con el número XV.32. Se contabilizaron hasta 36 ejemplares repartidos en el cuerpo intermedio, superior, aguja y husillo. Su hipotenusa medía entre 3 y 4 cm., el lado largo del ángulo recto de 4 a 5 y el tercer de los lados de 2 a 3 cm.
- ³⁸ La lápida, conservada en la catedral de Reims, se hallaba en origen en la iglesia de San Nicasio de la misma ciudad. Aunque por consideraciones estilísticas se ha barajado la posibilidad de que Libergier (fallecido en 1263) fuera el maestro de ambas obras, en la lápida se le citaba solamente como maestro de San Nicasio, en L. DEMAISON, "Les architectes de la cathédrale de Reims", en *Bulletin Archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, París (1894), pp. 11-14.
- ³⁹ La marca de los Parler también se puede observar en el busto de mujer que decora una ménsula conservada en el Museo Schnütgen de Colonia. Sobre la vida y obra de los miembros de esta familia, ver el catálogo de la exposición *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, Colonia, 1978. Un resumen sobre la significación de la escultura de los Parler y el "estilo suave", en G. DUBY y X. BARRAL, *La sculpture. Le grand art du moyen âge du V^e au XV^e siècle*, Ginebra, 1989, pp. 224-229; J. BIALOSTOCKI, *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, 1998, pp. 30-36. Su trayectoria como maestro de la catedral de Praga, en B. SCHOCK-WERNER, "Peter Parler, maître d'oeuvre à Prague", en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, pp. 201-203.
- ⁴⁰ La escultura original, en otro tiempo situada sobre el pretil del primer cuerpo de la torre, se guarda en el Museo de la Obra de esta catedral, en V. BEYER, *La Sculpture Médiévale au Musée de l'Oeuvre Notre Dame*, Estrasburgo, 1956, cat. N.º 252. Sobre el arquitecto y su obra en Estrasburgo, véase, H. REINHARDT, *La cathédrale de Strasbourg*, 1972, pp. 83-85. Un buen resumen de su trayectoria arquitectónica, en B. SCHOCK-WERNER, "Ulrich d'Essingen, maître d'oeuvre de la cathédrale de Strasbourg, de l'église paroissiale d'Ulm et de l'église Notre-Dame d'Esslingen", en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, pp. 205-208.
- ⁴¹ R. RECHT, "Études sur Nicolas de Leyde et la sculpture rhénane", en *Revue de l'Art*, n.º 13, París (1970), pp. 29-31; G. DUBY y S. GUILLOT DE SUDURAUT, *La sculpture op. cit.*, pp. 269-270.
- ⁴² GÓMEZ-MORENO, *Jooskén de Utrecht op. cit.*, p. 66; MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 66-68; FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1976, pp. 541-546; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, p. 85; ÍDEM, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, pp. 481-483.
- ⁴³ Proviene del jubé de la catedral de Autun mandado construir por el cardenal Rolin, en G. VUILLEMET, *Statuaire autunoise de la fin de l'époque gothique*, Autun, 1969, n.º 6; *Jean de la Huerta et la Sculpture Bourguignonne au milieu du XV^e siècle*, Dijon, 1972, p. 55.
- ⁴⁴ Visto el estilo del San Juan y El Salvador, la hipótesis de Gómez-Moreno según la cual la Santa Catalina, las esculturas femeninas de Tordesillas y el sepulcro de doña Aldonza de Mendoza (procedente del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, hoy en el Museo Arqueológico Nacional) habrían salido de la mano de Jusquín parece imposible de conciliar, en GÓMEZ-MORENO, *Jooskén de Utrecht op. cit.*, p. 66. La Santa Catalina fue más tarde atribuida a Lorenzo Mercadante, en M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, León, 1925, t. I, p. 254. Se insistió en su parecido con una santa sentada de la capilla Saldaña, y en su atribución a Jusquín, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1976, p. 542; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, pp. 86-87. Ara Gil delimitó con acierto los tres estilos que se superponen en Tordesillas, asociando al estilo de la santa de uno de los sepulcros, la Santa Catalina de León, en C.-J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 194-204. Recientemente en la segunda edición de su tesis, Franco Mata rectifica adelantando la fecha de la Santa Catalina a los años 1430-1435 y descartando la autoría de Jusquín, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, p. 477.
- ⁴⁵ GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental op. cit.*, t. I, p. 253; MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 69-72. Existirían dos estilos por lo menos, según MAYER, *Op. cit.*, p. 57; FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 83. Aunque esta última autora matiza indicando que los bustos del religioso y del rey de armas, y el relieve con un guerrero se fecharían en torno a 1480, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, p. 399.
- ⁴⁶ Tal vez para dar respuesta al citado acuerdo de 1460, según el cual Jusquín se comprometía a realizar una escultura al año, algunos historiadores han tratado de ampliar la obra del maestro sin tener en cuenta en algunos casos sus características estilísticas. Después de algunos juicios contradictorios parece que existe unanimidad en situar la lápida sepulcral del obispo don Gonzalo Osorio fuera de la maestría de Jusquín, siempre a partir de 1480. Con acierto fue atribuida al taller de Gil Siloe, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 73-74. Fue considerada de Jusquín, por FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1976, pp. 538-541; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, p. 85. En la segunda edición de su tesis, comparte la filiación siloesca, datando la obra antes de la realización de los sepulcros de Juan II e Isabel de Portugal de la cartuja de Miraflores (Burgos), en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, p. 485.
- Algo parecido sucedió con la estatua de la Asunción de la Virgen del convento de los PP. Capuchinos de León, otrora en el retablo mayor de la catedral y con la escultura de un pontífice que corona el frontón triangular del hastial norte. Se creyó ver la mano de Jusquín, según FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 87; para rectificar de nuevo, en FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, pp. 475 y 477.
- Tampoco han quedado dudas sobre la estatua de la Justicia de la portada de San Juan, en el pórtico principal. Aunque se cree que fue esculpida durante la maestría de Jusquín, nunca ha sido atribuida a su mano, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 75; FRANCO MATA, *La obra escultórica op. cit.*, p. 85.
- No nos detendremos en obras atribuidas al maestro fuera de la catedral de León, tampoco en analizar esculturas menores de este período, donde difícilmente se puede apreciar estilo alguno, como una inscripción de la portada central de la fachada principal de época del obispo Cabeza de Vaca, las decoraciones de la puerta del Abditorio y un relieve de un obispo conservado en el ala sur del claustro.
- ⁴⁷ VILLACORTA RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, pp. 94-99; M.ª T. GARCÍA GARCÍA, M.ª I. NICOLÁS CRISPÍN, M. BAUTISTA BAUTISTA, "Administración y distribución del patrimonio del cabildo catedral de León en el siglo XV. Años 1419-1426", en *Archivos leoneses*, n.º 89-90, León (1991), p. 81.
- ⁴⁸ La inscripción dedicada al chantre Getino dice así:
- don aº gsº de geti / no chantre et aministra / dor desta iglia anno dni / mº ccccº xlº viiiº*
- MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 35-36.
- ⁴⁹ ACL, Actas capitulares, Caja 385, doc. n.º 9811, f. 39 r. (7-10-1463), en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 311. No sabemos cuál fue la responsabilidad en el encargo escultórico o en su colocación de Pedro González de Getino, canónigo de la catedral en 1478, en VILLACORTA RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 532.

- ⁵⁰ En la filacteria: *Credo non redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum*.
En el tornavoz: *Amen tempora cursebant Christi Notitia*.
Su transcripción, con algunas diferencias, en MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 55.
- ⁵¹ TEJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura op. cit.*, p. 107.
- ⁵² MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 330.
- ⁵³ Con este cargo de maestro de sillas figura en la lista de los excusados de los años 1462-1463, en ACL, Caja 385, doc. n.º 9810, f. 51 (27-8-1462), en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 24, León (1958), p. 329.
- ⁵⁴ ACL, doc. 10.137, Libro de rentas (1464), en M. V. HERRÁEZ ORTEGA, "Artistas flamencos en León en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI", en *Estudios Humanísticos. Geografía, Historia, Arte*, n.º 8, León (1986), p. 194.
- ⁵⁵ ACL, Actas capitulares, Caja 387, doc. n.º 9822, f. 120 v., en RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), pp. 312-313.
- ⁵⁶ TEJEIRA PABLOS, *Op. cit.*, pp. 26-30. Sobre las diferentes influencias y relaciones establecidas entre las sillerías del llamado grupo leonés, ver M.ª D. TEJEIRA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, 1999.
- ⁵⁷ BIALOSTOCKI, *Op. cit.*, p. 257.
- ⁵⁸ Antes del bombardeo de 1870 se sacaron sendos vaciados a las figuras en los que se pueden observar los brazos apoyados en el antepecho, en RECHT, *Op. cit.*, n.º 9, París (1970), p. 23.
- ⁵⁹ Aunque casi totalmente perdidas, Recht ha demostrado que en el tímpano de la fachada de la capilla de San Lorenzo de la catedral de Estrasburgo, las figuras de Decio y Valeriano observaban el martirio del santo apoyados en una barandilla superior. Otro tanto se podría decir de Nicolás de Haguenau recostado en el antepecho de la capilla de San Andrés de la misma catedral, observando ensimismado el pilar del Juicio Final, o de Conrad Sifer en la fachada sur del transepto, en RECHT, *Op. cit.*, n.º 13, París (1971), pp. 29-31. También años después, repitiendo el esquema de la fachada de la Cancillería de Estrasburgo, Ludwig Juppe representó en torno a 1495 a Guillermo III y a su mujer en la fachada del castillo de Marburgo, en RECHT, *Op. cit.*, n.º 9, París (1970), pp. 25-26. El *buste accoudé* tuvo también buenas representaciones en madera, tal vez evocando su origen flamenco, en las sillerías de coro y en los retablos. Atribuida a Michel Erhart, la sibila libia (1469-1474) se apoya en el cierre de los estalos de la sillería de la catedral de Ulm. Mirando al espectador, los bustos de San Egidio y San Benito (1500-1501) de Veit Wagner decoraban el retablo de San Pedro el Viejo de Estrasburgo, en la actualidad conservados en el Museo de Bellas Artes de Mulhouse.
- ⁶⁰ En ambos casos las figuras se distribuyen dentro de un arco conopial muy sencillo: la Virgen con el Niño a la izquierda; en el centro, el comitente arrodillado con las manos juntas en actitud de orar; y a la derecha un santo sin identificar, que con su mano izquierda acompaña al difunto ante la presencia de la Virgen. Las figuras sagradas son representadas de tres cuartos, el comitente de medio cuerpo en un nivel inferior. El conjunto del canónigo Busnang es una evolución de estas composiciones. Desaparece el santo intercesor de la escena, así como la jerarquía espacial, alcanzando la figura del canónigo la misma importancia que la Virgen —siguiendo el mismo recorrido efectuado por la pintura flamenca (Jan van Eyck, *La Virgen con el canciller Rolin*) del siglo XV—. Al mismo tiempo se tiende a crear un espacio tridimensional casi perfecto con ayuda de la micro arquitectura del fondo y con la posición avanzada de los brazos de la Virgen y del religioso, en W. WÖGE, "Nicolaus von Leyen's Strassburger Epitaph und die holländische Steimplastik", en *Oberrheinische Kunst, 1929-1930*, pp. 35-38; REINHARDT, *Op. cit.*, p. 141.
- ⁶¹ RECHT, *Op. cit.*, n.º 13, París (1971), pp. 29-31.
- ⁶² En el final del cuerpo intermedio y en el inicio del superior se concentran casi todos los elementos que forman el programa iconográfico que ilustra la Anunciación. Una leyenda con letras monumentales recorre las fachadas en dos registros latinos de letra gótica:

<i>Inferior:</i>	<i>Superior:</i>
Oeste: MARIA	Oeste: AVE MARIA.
Sur: YHS XPS	Sur: GRATIA PLENA
Este: DEUS ET HOMO	Este: DOMINUS TECUM
	Norte: ECCE ANCILLA DOMINI

El texto inferior presenta a su protagonista principal, María; a Jesucristo y a su condición divina y humana. En el preciso momento que María acepta el mensaje divino se produce la Encarnación de Cristo, iniciándose el camino de la Redención. El superior traslada a la piedra casi literalmente las palabras que inician y cierran la conversación entablada entre la Virgen María y el arcángel San Gabriel en el momento de la Anunciación, según el evangelio de San Lucas, en E. LEVESQUE, "Annonciation", en *Dictionnaire de la Bible*, [F. VIGOUROUX], París, 1926, t. I, pp. 649-654; un estudio filológico sobre los términos de la conversación, en A. MÉDEBIELE, "Annonciation", en *Dictionnaire de la Bible*, [L. PIROT], París, 1928, suppl. t. I, pp. 262-296. No se puede descartar que en origen la leyenda ilustrara una representación escultórica del tema mariano situada en el remate del hastial central de la fachada principal, sustituida en la segunda mitad del siglo XVI por el relieve de Bautista Vázquez. Éste a su vez sería retirado (en la actualidad se conserva empotrado en el muro exterior del lado norte del claustro) en la reinvenición decimonónica del hastial llevada a cabo por Demetrio de los Ríos.

El ciclo se completaría con la mujer que grita, alusión a Eva la pecadora, prefigura de la Anunciación de María (la nueva Eva); con el demonio representado como bestia terrestre (dragón) y acuática (cocodrilo); con la doble estrella que suma 12 puntas; y con el sol recostado en la media luna, en L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955, t. I, pp. 78, 109. Estos dos últimos elementos —tal vez también la mujer que grita y los demonios— provienen de la iconografía de la mujer del Apocalipsis de San Juan. Nos hallaríamos pues ante uno de los mejores ejemplos que identifican a María con la mujer apocalíptica. Finalmente, un jarrón de gran tamaño y calidades metálicas, que se conserva en mal estado en el ápice conopial del ventanal intermedio del lado sur, podría haber contenido los lirios de la Anunciación o las azucenas del escudo del cabildo de la catedral.

- ⁶³ Por lo menos cuatro manos con diferentes características trabajaron los escudos situados en las fachadas de la torre. Así por ejemplo el escudo de León, que decora la repisa del arranque del cuerpo intermedio (lado oeste), fue trabajado por un entallador acostumbrado al trabajo minucioso y detallista capaz de representar con sentido naturalista las cúpulas vacías de las bellotas. Sobre la acentuación de los caracteres naturalistas de la decoración vegetal en la denominada tercera flora gótica o flora realista, ver D. JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France*, París, 1965, pp. 111-115. Las diferencias también se aprecian en la manera de realizar los nudos o los capelos episcopales.

Como en otras fábricas catedralicias con gran actividad en el siglo XV –véanse los casos de la catedral de Sevilla (J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, *Los canteros de la catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Sevilla, 1998, p. 262) o de Oviedo–, el destajo fue utilizado en la continuación de la torre meridional de León. Este sistema productivo se empleó desde los primeros meses de la construcción del cuerpo intermedio en aquellos lugares donde el corte de la piedra necesitaba un trabajo de calidad, como lo atestigua esta noticia:

(...) que pagó 1200 mrs. que mandó el provisor con el cabildo que pagase de un tajo que convino el Abad de Sant Guillm.^o quando era administrador con ciertos pedreros de la lonja la moldura de dos filadas de la torre nueva que convino con los pedreros.

ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (sept. 1458). Las marcas de cantería dejadas por estos trabajadores del destajo, que podían ser los propios pedreros que cobraban su jornal diario, pueblan los sillares de las trompas, arcos, ventanas, molduras, baquetones, puntas de clavo, e incluso de algunas decoraciones vegetales.

⁶⁴ RIOS, *Op. cit.*, t. I, p. 38.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁶ RODRÍGUEZ, *Pulchra Leonina op. cit.*, pp. 7, 9-10.

⁶⁷ GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental op. cit.*, t. I, p. 230. Torres Balbás sólo hablaba del cuerpo intermedio terminado en 1462 por Jusquín, en TORRES BALBÁS, *Op. cit.*, p. 266; DOMÍNGUEZ BERRUETA, *Op. cit.*, pp. 17-18; J. RIVERA, *La catedral de León y su museo*, León, 1979, p. 48.

⁶⁸ MERINO RUBIO, *Op. cit.*, 1974, pp. 32-33. Aunque sin precisar la obra de cada uno, mucho tiempo antes Lampérez había dividido la autoría entre el maestro Jusquín (1450-1467) y Alfonso Ramos (1487-1512), dejando una importante laguna cronológica sin cubrir, en LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 560.

⁶⁹ La atribución no fue cuestionada por I. G. BANGO TORVISO, "Arquitectura gótica", en *Historia de la arquitectura española*, t. II, Zaragoza, 1985, p. 612; NAVASCUÉS, *Op. cit.*, p. 32; M. D. CAMPOS S. BORDONA, *La catedral de León*, Salamanca, 1994, pp. 13 y 19. La paradoja se agudizó cuando se reconocía 1481 como año de su muerte y se acotaba su maestría entre los años 1445 y 1468, en *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León, 1994, p. 124. No se cita a Ramos, en M. E. GÓMEZ-MORENO, *La catedral de León*, León, 1991, p. 17.

⁷⁰ FRANCO MATA, *La escultura gótica op. cit.*, 1976, p. 628; ÍDEM, *La obra escultórica op. cit.*, pp. 84 y 89. Ver nota 4.

⁷¹ RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), p. 315.

⁷² MERINO RUBIO, *Op. cit.*, 1995, p. 42.

⁷³ FRANCO MATA, *Escultura gótica op. cit.*, 1998, p. 489.

⁷⁴ RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 32, León (1962), p. 317.

⁷⁵ Los estatutos de los pedreros de la catedral de Estrasburgo, fechados en 1459, permitían que un maestro encargado de una sola construcción tuviera a su cargo hasta tres aprendices, en *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, p. 105.

⁷⁶ ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (2-6-1458).

⁷⁷ ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s. f. (1-6-1461).

⁷⁸ Si bien es verdad que el trabajo de estos profesionales no era el mismo. Todos los datos han sido extraídos de la última nómina conocida, fechada el 29 de diciembre de 1462, en ACL, Caja 478, doc. n.º 10.131, s. f.

⁷⁹ ACL, Caja 387, doc. n.º 9821, f. 39 v. (3-12-1478), citado por RODRÍGUEZ, *Extracto op. cit.*, n.º 31, León (1962), pp. 135-136

⁸⁰ En un documento de 4 de julio de 1492 Juana Rodríguez figura como mujer del difunto Ramos, en ACL, doc. n.º 9828, citado por MERINO RUBIO, *Op. cit.*, p. 314.

⁸¹ El análisis anual de las nóminas arroja estos resultados:

N.º días sin cobrar	1458	1459	1460	1461	1462	Total
Jusquín		62	44	67	88	261
Ramos	30	88	32	61	14	225
Coinciden		18	13	20		51

Seleccionados algunos meses concretos, las coincidencias se hacen más patentes:

N.º días sin cobrar	Sep. 1459	Enero 1460	Marzo 1460	Mayo 1461
Jusquín	15	5	8	14
Ramos	20	5	14	15
Coinciden	15	5	8	14

Los datos han sido extraídos de los jornales, en ACL, Caja 313, doc. n.º 9394 (1458-1459); Caja 478, doc. n.º 10.131 (1460-1462). No se tienen en cuenta como faltas, en el caso de Alfonso Ramos, los días que trabajó en la cantera pues su jornada también quedó contabilizada en las nóminas.

⁸² Sobre el brillante papel de este prelado en el concilio, ver V. BELTRÁN DE HEREDIA, "La embajada de Castilla en el concilio de Basilea y su discusión con los ingleses acerca de la precedencia", en *Hispania Sacra*, X, Madrid (1957), pp. 5-31. El itinerario de su viaje y los desplazamientos realizados durante el tiempo que duró el concilio fueron detallados, en L. SERRANO, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, Madrid, 1942, pp. 135-154. La hipótesis, sin comprobar todavía, que relacionaba a Hans de Colonia con los familiares del duque de Borgoña fue planteada por F. TARÍN Y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1897, p. 314. Basándose en este dato Lampérez creía probable que Alonso de Cartagena hubiera captado al arquitecto a su paso por la ciudad de Dijon, a su vuelta de Basilea, en V. LAMPÉREZ Y ROMEA, "Juan de Colonia", en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º 19, Valladolid (1904), p. 354; MAYER, *Op. cit.*, p. 34.

⁸³ Sobre este parentesco ya repararon C. JUSTI, "Los maestros de Colonia en la catedral de Burgos", en *Estudios de Arte Español*, Madrid, s.a., (Berlín, 1908), pp. 1-38; y H. KEHRER, "Die Türme der Kathedrale von Burgos und Hans von Köln", en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1928, pp. 477-489.

⁸⁴ LAMPÉREZ, *Juan de Colonia op. cit.*, p. 404.

⁸⁵ JUSTI, *Op. cit.*, pp. 13-15.

- ⁸⁶ Sin conocer la leyenda con la fecha de 1374 que corona el husillo, Lampérez fechaba la aguja norte, no sin razón estilística, a principios del siglo XIV, en LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 562.
- ⁸⁷ I. REPRESA BERMEJO, *Proyecto de restauración de la torre norte de la catedral de León, IV fase*, Valladolid, 1994, p. 7.
- ⁸⁸ M. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, París, 1854, t. V, pp. 429-444.
- ⁸⁹ LAMPÉREZ, *Juan de Colonia op. cit.*, pp. 404-405; ÍDEM, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 564. Recientemente, con motivo de la restauración de emergencia de las agujas de la catedral, la empresa adjudicataria GEOCISA. Geotecnia y Cimientos S.A. realizó un análisis geométrico y estructural de las mismas, cuyos resultados fueron publicados en, D. HERNÁNDEZ GIL, P. GARCÍA-ESCUDERO MÁRQUEZ y S. HERNÁN MARTÍN, "Emergencias en las Agujas de la Catedral de Burgos", en *Restauración y Rehabilitación*, n.º 3, Madrid (abril 1996), pp. 23-25.
- ⁹⁰ Aunque lo habitual no es reparar en el cuerpo que las sostiene sino en las propias agujas, sobre la construcción del tramo exento de las torres burgalesas existen también diferentes opiniones. Sin precisar demasiado, a Hans de Colonia se atribuyen las agujas, en M. MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866, p. 21. Lampérez le ve autor de la plataforma que remata el cuerpo superior de la torre, en LAMPÉREZ, *Juan de Colonia op. cit.*, pp. 404-405. Mayer, por su parte, afirma que el alemán empezó a construir a la altura del antepecho superior de las torres, en MAYER, *Op. cit.*, p. 34. Son de la opinión de que Hans de Colonia levantó los cuerpos exentos y las agujas de las torres, T. LÓPEZ MATA, *La Catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 45; M. MARTÍNEZ BURGOS, "En torno a la Catedral de Burgos. II. Colonias y Silos", en *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 128, Burgos (1954), p. 220; y H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, pp. 62-63.
- ⁹¹ Desde los siglos XI y XII eran utilizadas en la base de las flechas para pasar del cuadrado al octógono, en VIOLLET-LE-DUC, *Op. cit.*, t. IX, p. 311-312; LASTEYRIE, *Op. cit.*, t. I, p. 513.
- ⁹² Las trompas estudiadas en la torre de la catedral se identificarían con las más sencillas del manuscrito de Gil de Hontañón, las pechinas cuadradas. Un estudio estereotómico sobre las mismas, en J. C. PALACIOS, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 1990, pp. 25-27.
- ⁹³ JUSTI, *Op. cit.*, pp. 15-16.
- ⁹⁴ Aunque parece un tema olvidado por la historiografía, se le atribuye a Colonia, en LÓPEZ MATA, *Op. cit.*, p. 45; LAMPÉREZ, *Historia de la arquitectura op. cit.*, t. II, p. 549.
- ⁹⁵ Sobre la contracurva, ver F. CALI, *L'ordre flamboyant et son temps. Essai sur le style gothique du XIV^e au XVI^e siècle*, París, 1967, p. 12 y lám. 8.
- ⁹⁶ MERINO RUBIO, *Op. cit.*, pp. 36-39.
- ⁹⁷ Las noticias biográficas sobre este prelado son contradictorias. El episcopologio asturicense le hace obispo desde 1440 hasta 1463, siendo hijo de don Juan Osorio, señor de Castroverde, y de Aldonza de Guzmán; y tío del primer marqués de Astorga, en P. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Episcopologio asturicense*, Astorga, 1907, t. II, pp. 369-370; M. RODRÍGUEZ DÍAZ, *Historia de la ciudad de Astorga*, Astorga, 1908, p. 349; R. ÁLVAREZ OSORIO, *Descendencia de la casa de los caballeros Osorios*, en Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3449, f. 23. En otra fuente más moderna se le hace, creemos que de forma errónea, hijo del marqués de Astorga, sin duda Álvaro Pérez Osorio, y luego más tarde se afirma que su tío el conde Álvaro Osorio le presionó en 1462 para dejar la sede asturicense, en A. QUINTANA PRIETO, "Álvaro Pérez Osorio", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. III, Madrid, 1973, pp. 1970-1971. Se trata sin duda de la misma persona: Álvaro Pérez de Osorio conde de Trastámara desde 1461 y I marqués de Astorga desde 1465. Por otra parte, Martín Fuertes cree que es hijo de Pedro Osorio, conde de Altamira, por lo tanto sobrino del primer marqués de Astorga y de Luis Osorio, sobre el que hablaremos más adelante, en J. A. MARTÍN FUERTES, "Don Luis Osorio, caballero y prelado leonés del siglo XV", en *Estudios Humanísticos*, n.º 1, León (1979), pp. 109-120.
- ⁹⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 369-370.
- ⁹⁹ M. RISCO, *España Sagrada*, Madrid, 1787, t. XXXVI, p. 213.
- ¹⁰⁰ P. JUNCO, *Fundación, nombres, y armas de la ciudad de Astorga*, Pamplona, 1639, fs. 1-4 y 71-72.
- ¹⁰¹ En 1892 se descubrió bajo el presbiterio una cripta de tres metros de ancho con seis panteones de miembros de la casa de Astorga, en RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Op. cit.*, t. II, p. 374. El primer marqués de Astorga fue enterrado delante del altar mayor, según Álvarez Osorio, *Descendencia de la casa op. cit.*, f. 24 v. Otro tanto sucedió con el obispo Álvaro Osorio, cuyo cuerpo fue exhumado y trasladado a la nueva capilla mayor en 1565, en RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Op. cit.*, t. II, p. 374.
- ¹⁰² Por Simón de Colonia se decide J. D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, p. 154; y por cualquiera de los dos, P. de la RIESTRA, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán*, Oviedo, 1992, p. 44.
- ¹⁰³ MARTÍNEZ Y SANZ, *Op. cit.*, pp. 187-188.
- ¹⁰⁴ La hipótesis de que la catedral de Astorga hubiera sido trazada en origen como una iglesia de planta salón, la primera en España si fuera así, surgió al observar los citados elementos y los contrafuertes desmochados de la cabecera, en RIESTRA, *Op. cit.*, p. 11.
- ¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 32 y ss.
- ¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 40-42.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 34-35.
- ¹⁰⁸ P. de la RIESTRA, *El claustro de las comendadoras de Santa Cruz de Santiago en Valladolid y el patio de los Welser en Nuremberg (Patios con arquerías españoles y alemanes en torno al 1500)*, Valladolid, 1994, pp. 84-89.
- ¹⁰⁹ Las fuentes coinciden en que el I marqués de Astorga falleció de peste en Sarria, pero discrepan sobre la fecha. Matías Rodríguez cita el año 1471, mientras que Martín Fuertes adelanta su desaparición a 1469, en RODRÍGUEZ DÍAZ, *Op. cit.*, p. 265; MARTÍN FUERTES, *Op. cit.*, p. 112.
- ¹¹⁰ Por su valeroso comportamiento en la batalla de Clavijo el Papa privilegió al rey Ramiro I y a Ludovico Pérez Osorio de la casa de Villalobos, y a sus sucesores, con un puesto de canónigo en el cabildo de la catedral de León. La noticia es confirmada en Andrés RABANAL, *Historia de León*, f. 229 r., en ACL, ms. 70; y ÁLVAREZ OSORIO, *Descendencia de la casa op. cit.*, f. 21; RISCO, *España Sagrada op. cit.*, p. 208. De este modo, los reyes de España y los miembros de la familia Osorio, más tarde marqueses de Astorga, tuvieron un estalo perpetuo en la sillería leonesa, en JUNCO, *Op. cit.*, pp. 1-4; y TEJERA PABLOS, *Las sillerías de coro en la escultura op. cit.*, p. 35.

- ¹¹¹ La votación en la que salió elegido Luis de Osorio se celebró el 24 de junio de 1478. Los Reyes Católicos no conocían el resultado de la misma pues su enviado llegó a León el 16 de julio, recomendando al cabildo que no procediera a la elección, en T. de AZCONA, *La elección y reforma del episcopado español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, 1960, p. 86.
- ¹¹² M. de XIMENA JURADO, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este obispado*, Granada, 1991 (ed. facs. de Madrid, 1654), pp. 442-439; MARTÍN FUERTES, *Op. cit.*, pp. 116-120.
- ¹¹³ Un resumen de su pontificado, en RISCO, *España Sagrada op. cit.*, pp. 1-9.
- ¹¹⁴ Por su interés transcribimos la descripción decimonónica:

Formábanle dos cubos terraplenados, que flanqueaban el lienzo de la entrada principal del palacio, sobre cuya ancha puerta de arco rebajado se distinguían dos pequeños nichos dentro de sobrepuestos marcos tallados, que sostenían dos leonas heráldicas; más arriba, una lápida ceñida con un cordón adornado de cinco simétricas cuadrifolias del estilo gótico florido, y como dando gracia y armonía á estos varios cuadros, dos pilarcitos laterales de esbeltos capiteles. Encerraba la lápida, en letras de relieve, los siguientes versos,

Do mis armas se posieron

Movellas jamas pudieron

En la parte superior de tan elegante portada alzábase, coronado por tres conchas, el escudo de armas de la casa con bordura formada de castillos y leones acuartelados entre arquitos conopiales. A cada lado de este escudo avanzaban, en forma de conos invertidos, sembrados de hilos de perlas en sus estrías, dos cubillos de heraldos ó bien pedestales de garitas, que daban cierto aspecto de majestad señorial á la fachada, patentizando asimismo los conocimientos arquitectónicos que poseían los artífices de los tiempos medios, al dotar sus construcciones de tanta belleza y solidez.

R. ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, *Galicia, León y Asturias*, La Coruña, 1894, pp. 31-32; QUADRADO, *Recuerdos y bellezas op. cit.*, p. 424; RODRÍGUEZ DÍAZ, *Op. cit.*, p. 268. Sobre la arquitectura de los Colonias en la Casa del Cordón, ver C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Burgos, 1987; y RUESTRA, *El claustro de la comendadoras op. cit.*, pp. 84-89.

- ¹¹⁵ Se arrastraban importantes errores desde M. MARTÍNEZ SANZ, "Episcopologio de Burgos", en *Boletín eclesiástico del arzobispado de Burgos*, n.º 17, Burgos (1874), pp. 171-175; L. SERRANO, *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos*, Madrid, 1943, pp. 26-28. Sin duda el mejor estudio sobre su biografía y mandato al frente del obispado burgalés, con la transcripción de su testamento, en N. LÓPEZ MARTÍNEZ, "Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos y la reforma (1456-1495)", en *Burgense*, n.º 2, Burgos (1961), pp. 185-317; su resumen, en ÍDEM, "Luis de Acuña Osorio", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, t. I, p. 8. Redondeó su trabajo con el estudio de la extensa biblioteca del prelado, en ÍDEM, "La biblioteca de don Luis de Acuña en 1496", en *Hispania*, n.º 20, Madrid (1960), pp. 81-110.

- ¹¹⁶ Fue capisclo de la catedral de Burgos durante 40 días hasta pasar a León, en LÓPEZ MARTÍNEZ, *Don Luis de Acuña op. cit.*, p. 198.

- ¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 276-283.

- ¹¹⁸ SERRANO, *Los conversos op. cit.*, p. 224.

- ¹¹⁹ Las obras, comenzadas a partir de 1465, fueron dirigidas por el maestro Fernando Díaz. La presencia en Oña de Simón de Colonia está documentada en 1503, en P. SILVA MAROTO, "El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos", en *Archivo Español de Arte*, n.º 186, Madrid (1974), pp. 109-128.

Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón

Joan Valero Molina

Instituto Damià Campeny. Mataró

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Entre los años 1418 y 1424, un escultor florentino trabaja en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia. Este escultor, mencionado por la documentación como "Julià Florentí", ha sido tradicionalmente identificado con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, discípulo de Ghiberti. Unos años después, entre 1431 y 1434, otro escultor florentino, Julià Nofre, realiza ciertos trabajos en la catedral de Barcelona. La confrontación estilística de las obras valencianas y barcelonesas permitirá proponer la hipótesis sobre la identificación del Julià Florentí valenciano con Julià Nofre.

SUMMARY

Between 1418 and 1424 a Florentine sculptor works on the relieves of the rear part of the choir in the cathedral of Valencia. This sculptor – whose name was "Julià Florentí", as many documents reveal – has traditionally been identified with Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, a disciple of Ghiberti. A few years later, between 1431 and 1434, another Florentine sculptor known as Julià Nofre carries out some work in the cathedral of Barcelona. The stylistic confrontation between the works of art in Valencia and Barcelona led to the appearance of an hypothesis identifying Julià Florentí from Valencia with Julià Nofre.

Durante los últimos años del siglo XIV llegó a la Península una corriente renovadora de la plástica gótica, nacida en el seno de las cada vez más potentes cortes europeas (París, Borgoña, Praga), y difundida rápidamente por el continente, asumiendo unas características comunes por doquier. Por esta razón, este estilo ha sido denominado Gótico Internacional. El movimiento perdura, según las distintas zonas, hasta mediados del siglo XV, cuando empiezan a imponerse las nuevas propuestas flamencas.

Sin olvidar el innegable papel difusor que tuvo la circulación de obras, especialmente de miniatura y orfebrería, en la Corona de Aragón el nuevo arte se introdujo gracias a la llegada de maestros foráneos procedentes, la mayoría de ellos, del norte de Europa. A nombres

como Marçal de Sax (alemán), Pere de Sant Joan (picardo), maestro Carlí (normando), tendríamos que añadir otros que aún permanecen en el anonimato. La importancia de estos maestros es indiscutible, pero quizás se ha menoscabado el papel que ejercieron los numerosos italianos que durante estos años trabajaron en la Corona, probablemente porque no procedían de un centro "productor" directo del Gótico Internacional. La gran mayoría de estos maestros eran oriundos del centro artístico más importante de Italia, Florencia¹. Ya en 1396 se registra la presencia de un pintor llamado Nicolau de Florencia, residente en Barcelona, que contrata un retablo dedicado a San Mauro y San Nicasio².

Vasari comenta la estancia de otro pintor florentino, Gherardo Starnina, en Valencia. Ha sido reconocido

como el Gerardo Jacobi que aparece en documentos valencianos entre 1395 y 1401, en algún caso en compañía de otros dos pintores florentinos, Francesc Simó y Nicolau d'Antoni (¿sería éste el mismo Nicolau de Florencia anteriormente señalado?). La personalidad artística de Starnina, después de muchos años de incertidumbre, ha sido identificada recientemente con el llamado "Maestro del Bambino Vispo", lo que posiblemente permite considerarlo como introductor del Gótico Internacional en Florencia (hacia 1403), y uno de sus máximos exponentes. Durante su estancia en nuestra península, Starnina habría entrado en contacto con el nuevo arte³.

Avanzado el siglo XV tenemos constancia de la actividad de Dello Delli, también conocido como Daniel Florentino, al servicio de la Corona de Castilla. Condorelli desentrañó la ambigüedad que se había creado en torno a este artífice, confundido hasta entonces con un hermano llamado Nicolás Florentino⁴. Nacido en 1403, Dello vive en Florencia y Venecia hasta 1433, cuando se supone que llegó a España. Una carta de Alfonso el Magnánimo fechada en 1446 nos permite constatar la importancia que había alcanzado el florentino, mencionado como "*maior fabrice magister*" del rey Juan II de Castilla⁵; poco después es reconocido y honrado por la *Signoria* de Florencia. Se le atribuye el retablo mayor de la catedral de Salamanca, mientras que su hermano Nicolás Florentino es responsable de los frescos del Juicio Final de la misma Sede. También debe reseñarse el papel menor de Sansone Delli, otro hermano igualmente activo en tierras castellanas.

Todos los datos aportados hasta ahora competen al campo pictórico, pero en el escultórico también se documenta la presencia de artífices italianos. Entre 1418 y 1424 un escultor, a quien la documentación denomina "Julià Florenti", realiza los relieves del trascoro de la catedral de Valencia⁶.

Otro escultor, también florentino, a quien se ha prestado escasa atención, trabaja entre 1431 y 1435 en la catedral de Barcelona. Este maestro, identificado en la documentación barcelonesa como "Julià Florenti" primero, y como Julià Nofre más adelante, podría ser el mismo artífice que trabajó en Valencia, y será objeto de estudio a continuación.

LA OBRA DE JULIÀ NOFRE EN BARCELONA. DATOS DOCUMENTALES

La presencia del escultor Julià Nofre en Barcelona se dio a conocer de forma casi simultánea por J. Mas y por F. Carreras Candi⁷. Mas lo registraba junto a otros imagineros que había encontrado en los Libros de Obra de la catedral, limitándose a transcribir las dos referencias

relativas a su trabajo en la Pila Bautismal (1434), y en otra pila de agua bendita (1435). Carreras Candi, por su parte, lo presentó como autor de la clave de bóveda de la Santa Cena, en la galería del claustro. Julià Nofre pasaba a ser un maestro con obra conocida, pero el estudio que debía situar su personalidad artística en un contexto adecuado no llegó a materializarse.

Es a través de un análisis sistemático de los Libros de Obra como podremos empezar a delimitar la actividad del florentino en la catedral barcelonesa. La primera mención que conocemos aparece el 6 de octubre de 1431, e informa del salario que percibía el artífice: un total de cinco sueldos al día⁸. Se trata de una cantidad muy elevada, superior a la que solía recibir el maestro de obras (cuatro sueldos), o los imagineros más destacados (cuatro sueldos y medio)⁹. Este dato nos indica que nos encontramos ante una figura de prestigio innegable. Con intermitencias, su presencia es bastante regular hasta el marzo de 1435, fecha en la que Nofre cobra por la pila de agua bendita¹⁰. Después, probablemente volvió a Florencia¹¹.

Los Libros de Obra mencionan explícitamente algunas obras de Nofre, pero presumiblemente su actividad no se habría limitado sólo a ellas: el análisis estilístico a partir de la clave de bóveda documentada nos permitirá ampliar el catálogo de todas aquellas realizaciones ejecutadas por él o por los artífices de su entorno más inmediato.

De las dos pilas que labró, hoy conservamos la Bautismal, situada en la capilla del Baptisterio. Es una sobria e imponente pieza de mármol, con un formato que presenta estrías helicoidales en el exterior y sin decoración figurada. El estudio de Carreras Candi reveló las dificultades de los obreros de la Seo para conseguir el bloque de piedra apto para la extracción de la pila en una sola pieza. Con anterioridad a la intervención de Nofre se conocen datos alusivos al proyecto. El 15 de abril de 1431, por ejemplo, se envió a un arquitecto a la cantera de Vilafranca de Conflent para seleccionar la pieza de mármol idónea, pero los resultados fueron negativos¹². Después de que Julià Nofre hubiera recibido el encargo de ejecutar la pila¹³, fracasan otros dos intentos (en marzo de 1432 y en enero de 1433, respectivamente), esta vez en las canteras de Tortosa¹⁴. Finalmente se decidió importar el bloque desde Florencia, decisión a la que no sería ajeno el mismo Nofre. La obra estaba ya acabada el 27 de noviembre de 1434¹⁵.

Ausente de la catedral entre el 4 de julio de 1433 y el 27 de abril de 1434, según hemos podido averiguar, el escultor se trasladó personalmente a Florencia para escoger el bloque de mármol. Un documento italiano nos confirma este extremo. Se trata de un registro de salidas de bloques de mármol desde las canteras de Carrara, en el que se indica el cobro con fecha del 7 de

noviembre de 1433, "*a Iuliano Nofrii suprascripto solvente pro tribus curribus lapidum disgrossatorum et pro una pila baptismale*"¹⁶.

Coincidiendo con este regreso temporal de Julià Nofre a Florencia, se documenta la presencia de un artífice en la ciudad, de igual nombre, "*Juliano Nofri Romoli carpentario populi Sancti marci de Florentia*"¹⁷, apareciendo como testigo en un documento fechado el 10 de octubre de 1433. Sin duda es nuestro artista, puesto que se trata del reconocimiento de una deuda contraída por parte de Dello Nicholai para el pintor sardo Ambrosio Salari, nombrándose al pintor barcelonés Bernat Martorell como procurador, ya que Dello se encontraba entonces en la Corona de Aragón. El interés del documento no sólo estriba en la certificación de la estancia temporal de Nofre en Florencia, sino que además establece una posible relación entre Julià y Dello: en efecto, el 8 y el 13 de enero de 1434 los Libros de Obra de la Seo de Barcelona registran la presencia de Daniel Nicolau, imaginero, cobrando cinco sueldos por jornada¹⁸, a quien podemos identificar como el mismo Dello Delli (Dello proviene de Daniello). Es posible que se encontrara de paso por Barcelona; de este modo podemos encontrar la razón por la que no se conocía ninguna otra noticia de un escultor que, a tenor del sueldo que percibía, necesariamente tenía que ser importante.

Conviene recordar que Vasari señala que Dello inició su actividad artística en el campo de la escultura, pasando posteriormente a la pintura, faceta en la cual fue más reconocido¹⁹. El calificativo de imaginero que usa el Libro de Obra para designar a Dello nos muestra claramente la naturaleza de su trabajo en la Seo, pero su misma indefinición y la falta de referentes seguros sobre la obra escultórica del maestro nos impiden determinar con certeza las obras que habría llevado a cabo²⁰.

JULIÀ NOFRE Y SU ACTIVIDAD EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

La clave de bóveda de la Santa Cena (fig. 1) es la única pieza con escultura figurativa que podemos relacionar documentalmente con Julià Nofre. Está situada en el ala de poniente del claustro, significativamente delante de la capilla consagrada al Corpus, también llamada de Jesucristo. La clave fue esculpida durante el octubre de 1434²¹, cobrando Nofre la cifra más elevada que hasta entonces había recibido un escultor: cinco sueldos y medio por jornada²². Es a partir de esta pieza, quizás obrada en colaboración con sus ayudantes, que podremos analizar el estilo de Nofre.

Hablar de un escultor florentino activo en estos años nos obliga a situar como punto de referencia a Lorenzo Ghiberti. Alrededor de esta figura, que constituye un



Fig. 1. *Santa Cena*, claustro de la catedral de Barcelona.

punto entre el último Gótico y el primer Renacimiento, se articula la actividad de gran parte de la producción artística florentina y su área de influencia durante toda la primera mitad del siglo XV. Por su taller pasó un gran número de aprendices y colaboradores, algunos de los cuales despuntaron aún dentro del gótico (Masolino, Nanni di Banco), mientras otros llegarían a ser figuras indiscutibles del Renacimiento italiano (Paolo Uccello, Michelozzo, Donatello)²³.

Sin intentar buscar un fiel reflejo de la obra de Ghiberti, se puede constatar que en la clave de bóveda de Nofre hay suficientes elementos que nos remiten a él. El modelado de los rostros, especialmente de los rizos de los cabellos y de las barbas, recuerdan poderosamente los pequeños bustos de la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia. También el trepanado de los ojos, muy característico en la escultura y la orfebrería italiana de la época (aunque no exclusivo, es más inusual en el resto de Europa) nos vincula la clave al contexto italiano.

Desde un punto de vista iconográfico, Nofre ha representado la Santa Cena en el momento de la Consagración de la Sagrada Forma, elevada por Cristo con su mano izquierda, mientras bendice con la derecha. Enfrente, al otro lado de la mesa, de acuerdo con la iconografía más común, la acción de Judas poniendo la mano en el plato delata, al igual que la bolsa de dinero que sostiene en su regazo, su culpabilidad²⁴. La composición se aleja de la que se encuentra en la Puerta Norte de Florencia²⁵, si bien aquí debe estar condicionada por la forma circular en la cual está inserta. En lo que atañe a la calidad escultórica del relieve, no puede ser ponderada sin considerar algunos factores que deben matizar cualquier valoración. En primer lugar, el mate-

rial con el que trabajó Nofre, la piedra de Montjuich, es tosco y de escasa calidad. Sin duda tal circunstancia dificulta el acabado preciosista tan característico del Gótico Internacional. Por otro lado, el hecho de que la pieza esté destinada a ser colocada a una altura considerable conlleva que su apreciación por parte del observador sea menos clara y, por consiguiente, no es necesario que el escultor se aplique en demasía en el acabado. No obstante, es destacable su minuciosidad en la ambientación de la escena, con importantes concesiones al detallismo: se han reproducido con precisión los distintos elementos colocados sobre la mesa: vasos, cuchillos y alimentos.

De los relieves de los pilares del claustro, que siguen un complejo programa iconográfico que abarca la totalidad, los que relatan la historia de Caín y Abel delatan una dependencia directa de la obra del artífice toscano (fig. 2). Situados en el segundo pilar de la galería del ala de poniente, se corresponden al arranque de uno de los nervios de la bóveda cerrada por la clave de la Santa Cena. Aunque el paso del tiempo ha desgastado la piedra, se puede comprobar que las cabezas, voluminosas y macizas, los rostros con la nariz ancha, las barbas, entre otros detalles, vinculan los relieves a Nofre, y más concretamente a sus probables ayudantes, porque a pesar de todo existe una cierta tosquedad, más evidente en los elementos vegetales. Los Libros de Obra no nos proporcionan ningún dato explícito sobre la cronología de estos capiteles, pero lógicamente deben ser algo anteriores a la clave, aunque por poco tiempo²⁶; éste no es el único caso en que el artífice que ha realizado la clave de bóveda de un tramo de la galería intervenga previamente en los relieves de los pilares que sostienen dicha bóveda²⁷.

La clave de bóveda de la capilla del Corpus, situada ante el tramo de galería cerrado por la clave de la Santa Cena, es también una obra a considerar (fig. 3). De una calidad muy superior a la clave ya analizada, se llevaría a cabo en el período comprendido entre el inicio de las obras para armar la capilla (agosto de 1431) y el cierre de la bóveda (hacia diciembre del mismo año). En estas semanas la actividad de Nofre, llamado aún Julià Florentí²⁸, es casi continua. La clave presenta dos ángeles sosteniendo el cáliz con la Sagrada Forma, sobre un altar que lleva grabado el escudo del obispo Saperia en su zona frontal. Se reconoce así la donación póstuma del prelado que permitió terminar toda un ala de capillas del claustro²⁹. Las diferencias cualitativas con la clave de la Santa Cena se reflejan en la mayor soltura con que el escultor ha trabajado los cuerpos y, sobre todo, en la plasticidad de los pliegues de los vestidos.

Otro elemento escultórico que podemos relacionar con Julià Nofre, es el relieve de Dios Padre, situado bajo el florón que remata el arco conopial que corona la Puer-

ta de Santa Eulalia (fig. 4). Sabemos que entre enero y febrero de 1432 se colocaba el "*tabernacle del portal del claustre*"³⁰, y que el 22 de marzo del mismo año el relieve ya se hallaba en su emplazamiento definitivo³¹. En las fechas previas, la presencia de Julià en los Libros de Fábrica es constante. Apoyada sobre dos querubines compuestos solamente por la cabeza y las alas, la imagen de Dios tallada en relieve bendice con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene la bola del mundo. La figura divina recuerda al Cristo de la Santa Cena, pero el trabajo es mucho más fino y delicado, lo que la revela como obra directa de Nofre. Las cabezas de los querubines tienen el mismo ornamento que los ángeles de la exaltación del Corpus Christi, obra que sería inmediatamente anterior a la que nos ocupa. Tanto la composición del relieve como su emplazamiento nos remiten a los tabernáculos de Orsanmichele de Florencia, realizados entre 1403 y 1415 por Niccolò di Pietro Lamberti, Nanni di Banco y Donatello, y sobre todo al frontón del tabernáculo de los "Linaiuoli", diseñado hacia 1432 por Ghiberti³².

En Barcelona sólo encontramos documentado a Julià Nofre en la obra de la catedral, pero es lógico pensar que no habría limitado su ámbito de trabajo a la Seo existiendo otras empresas constructivas importantes que requerían el servicio de escultores cualificados. Una de las más destacadas fue la edificación del Palacio de la Diputación del General, llevada a cabo bajo la maestría de Marc Safont³³. A su alrededor se mueven algunos de los escultores más importantes del momento, como Pere Joan y Jordi Safont. El primero aparece documentado, mientras que del segundo se le supone su presencia por extensión, puesto que era esclavo de Marc Safont³⁴. El resto de escultores del taller permanecen aún en el anonimato. La documentación no cita a Nofre, pero creemos, a partir del análisis estilístico de ciertas obras, que puede suponersele vinculado al proyecto. Entre 1432 y 1434 se construyó una de las partes más significativas del palacio, la capilla de San Jorge³⁵. Es en su decoración escultórica donde, a nuestro parecer, volvemos a encontrar la mano de Julià Nofre. De las ménsulas situadas bajo el arranque de los nervios de la bóveda, que representan a los Evangelistas, tres pueden considerarse como surgidas de la mano del florentino; en cambio, tanto la que representa a San Lucas como las claves de bóveda son ajenas a su estilo.

El rostro de San Marcos (fig. 5) reproduce exactamente las facciones de algunos de los apóstoles de la clave de la Santa Cena, especialmente el situado a la izquierda de Cristo, y el tercero a su derecha. Con su mano derecha sostiene sobre su regazo un libro abierto y se lleva la izquierda a la mejilla en actitud pensativa, mientras contempla su animal simbólico, el león alado, envuelto en una filacteria. El trabajo en los pliegues del



Fig. 2. *Historia de Caín y Abel, claustro de la catedral de Barcelona.*

vestido, en la ondulación de la filacteria, en los rizos del león, denotan el virtuosismo de un escultor más vinculado al Gótico que al Renacimiento. Su actitud recuerda, salvando las distancias, a la del San Juan Evangelista de la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti.

La ménsula de San Mateo (fig. 6) presenta un elemento destacable: el evangelista está sentado en un faldistorio ricamente decorado, en cuyos extremos superiores se aprecian unas cabezas monstruosas de aspecto leonino. Se trata de un mueble habitual en la figuración de la Italia bajomedieval, como confirma la pintura contemporánea³⁶. Por otro lado, los sinuosos rizos del ángel recuerdan a los de los ángeles de la capilla del Corpus.

La figura de San Juan Evangelista (fig. 7) es quizás la más sobresaliente de las tres, perfectamente integrada y equilibrada en el marco donde se sitúa. Su rostro resulta una versión mucho más fina y cuidada de algunos de los que aparecen en la clave de la Santa Cena, con un trabajo de los ojos, nariz y barba muy preciosista. Como en la primera ménsula estudiada, el animal simbólico del evangelista, en este caso el águila, presenta la filacteria dispuesta en forma helicoidal. El atril es similar a los que reproduce Ghiberti en la Puerta Norte florentina. En su parte inferior se distingue un pequeño animal, quizás un ratón, que refleja el gusto del escultor por la anécdota.

En los tres evangelistas, así como en los apóstoles de la clave de la Santa Cena, se puede comprobar el amplio registro de tipos faciales por el que se mueve la escultura de Julià.

A pesar de que su diseño es totalmente coherente con las anteriores, la cuarta ménsula, dedicada a San Lucas, parece pertenecer a un artífice distinto. El trabajo en el rostro, los pliegues más angulosos, la filacteria más gruesa, nos muestran la obra de una mano ajena a Nofre, aunque guardando una cierta afinidad; podría ser producto de un ayudante.

El resto del trabajo escultórico de la capilla pertenece a un escultor de otro ámbito estilístico. La clave de bóveda representa San Jorge a caballo matando al dragón. La naturaleza de la escena y los ángeles que la rodean nos llevan inevitablemente a compararla con la clave del templete del surtidor del claustro de la catedral, labrada en 1449 por los Claperós³⁷.

A la misma época que la capilla deben pertenecer un par de ménsulas que también acusan el estilo de florentino: en ellas vemos representados unos ángeles sosteniendo el escudo de la Generalitat³⁸.

Hasta ahora hemos recorrido lo que sería probablemente una fase importante de la carrera artística de Julià Nofre, un escultor al que vemos fuertemente ligado a las pautas góticas y que, por tanto, se habría formado en la Florencia de principios de siglo, aún dominada por

este estilo. Sin embargo, cabe señalar algunos débitos a las recientes innovaciones renacentistas, patentes en la disposición de algunas figuras (como el San Juan o los ángeles citados).

Si nos guiamos por la escasez de datos que nos proporcionan los distintos estudios sobre la escultura del Quattrocento³⁹, el papel desempeñado por Nofre como escultor en Florencia parece haber sido muy discreto. Sin embargo, su nombre figura reiteradamente en la documentación florentina, pudiéndose conocer, a partir de ella, algunos datos referentes a la actividad que desarrolló. Goldthwaite publicó la genealogía de la familia Di Romolo, en la que aparece un Julià que creemos que se puede identificar con nuestro escultor⁴⁰. El padre, Nofri di Romolo, definido como "*lastraiuolo*" procedente de Settignano, trabajó durante la primera década del siglo XV en la obra del Hospital de San Matteo. En 1427, sus hijos, Giuliano y Andrea di Nofri di Romolo, declaraban la posesión conjunta de un taller de escultura, hecho que nos indica una situación relevante dentro de su campo de trabajo. Sobre Andrea di Nofri (c. 1388-1459) las noticias son abundantes: ya en 1409 ingresa en el gremio de picapedreros y carpinteros, en 1419 llevó a cabo obras en el claustro de Santa Maria Novella, un año después realizó unas estatuas y ornamentos para la capilla de San Lorenzo en Santa Lucía de'Bardi, en 1425 participa en la estimación de una estatua de Donatello, entre 1436 y 1439 dirige la construcción del claustro de San Miniato junto con Antonio di Matteo, y hacia 1441 trabaja en la cúpula de la catedral. Fuera de Florencia, se detecta su presencia en Ancona (tumba del obispo Simone Vigilante) y en Nápoles (tumbas del rey Ladislaus y de Fernando di Sanseverino)⁴¹.

De la actividad de Giuliano di Nofri en Florencia sabemos muy poco. Antes de 1453, junto con Bartolo d'Antonio, había realizado los ornamentos del púlpito de Santa Maria Novella; los relieves los llevó a cabo Andrea di Lazzaro⁴². En 1457 el escultor aún vivía⁴³. Exceptuando la información de 1427 sobre la dirección de un taller compartido con su hermano, el resto de noticias son posteriores a la presencia de Giuliano en Barcelona.

Como ya hemos mencionado anteriormente, entre 1418 y 1424, período durante el cual Julià Nofre no aparece documentado ni en Barcelona ni en Florencia, un escultor llamado "Julià Florentí" trabaja en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia. La documentación no nos especifica su apellido, aunque la coincidencia en el nombre ha llevado a pensar que podría tratarse del mismo Julià Nofre, a pesar de que no se ha realizado ningún estudio comparativo⁴⁴. Será por este medio que intentaremos llegar a una conclusión que nos permita relacionar o distanciar la obra valenciana y la barcelonesa.

JULIÀ FLORENTÍ Y EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. DATOS DOCUMENTALES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El muro de cierre del trascoro de la catedral de Valencia aloja doce relieves de alabastro, objeto de numerosas controversias desde que Sanchís Sivera publicó la documentación relativa a su realización⁴⁵.

El 21 de junio de 1415, Jaume Esteve, escultor de Játiva, contrataba la obra del trascoro con el Capítulo catedralicio⁴⁶. Respecto a este imaginero, las pocas noticias que conocemos de su actividad anterior y posterior a la fecha citada son de escasa relevancia: en 1398 figura en un documento como testigo; en 1420 efectuó obras menores de carácter arquitectónico en el campanario; entre 1423 y 1427 trabaja en una casa para la cofradía de San Jorge, y poco más tarde, en 1430, contrata la construcción de una capilla en el convento de San Francisco⁴⁷. En el contrato del trascoro, donde se estipulan las condiciones sobre el tipo de piedra que se utilizará y los plazos de pago, se establece claramente que la obra estará compuesta por dos partes diferenciadas: los doce relieves y la estructura de soporte de éstos.

Las cláusulas del contrato parecen sugerir que el papel de Esteve se limitaría a la dirección del proyecto general, pues se le insta a que tenga buenos, aptos y suficientes maestros a sus órdenes. A pesar de identificársele como escultor, probablemente Esteve no estaba capacitado para llevar a cabo directamente los relieves, y subcontrató su realización a un escultor que los documentos mencionan como "Julià florentí", sin especificar su apellido. No podemos precisar a partir de qué momento Julià se hizo cargo de la obra: la primera referencia está fechada el 5 de julio de 1418, cuando se trabaja en el acondicionamiento del espacio donde trabaja "*lo florentí*"⁴⁸. Posteriormente se registran pagos espaciados (en 1419, 1420 y 1422), que corresponden a la entrega sucesiva de piezas, cada vez de dos en dos. Nada sabemos de los seis relieves restantes⁴⁹. Todos los pagos destinados al florentino los recibe el maestro Esteve.

El trabajo se alargó más tiempo de lo previsto, y en mayo de 1422 se instaba al maestro Esteve a concluirlo pronto⁵⁰. En 1424 se da la obra por acabada, pero dos peritos elegidos por la parte contratante advierten sobre ciertas deficiencias cualitativas: "*los dits portal volsars e angels son en tant defallents e diformes de la obra...*"⁵¹, por lo que se decidió proceder a su sustitución. Evidentemente, este informe negativo nada tiene que ver con los relieves, sino con su soporte. Como consecuencia, el retablo fue reconstruido en 1441 bajo la dirección de Antoni Dalmau. No sería ésta la última reforma, porque en 1777 se realiza una remodelación destinada a alojar los antiguos relieves. Actual-



Fig. 3. *Exaltación del Corpus, claustro de la catedral de Barcelona.*

mente pueden contemplarse en el retablo de Dalmau, dentro de la capilla del Santo Cáliz, o antigua Sala Capitulare⁵².

Partiendo de los datos documentales enumerados se empezó a estudiar con cierta profundidad el problema de la paternidad de los relieves. Schmarsow, por eliminación y basándose en la premisa de que Julià Florentí debía haber pertenecido al taller de Ghiberti, propuso identificarlo con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi⁵³. En el contrato para la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia aparecen tres Giulianos: el más destacado es Giuliano di Ser Andrea, uno de los colaboradores más directos de Ghiberti, pero lo descarta por estar trabajando en los relieves de la Fuente Bautismal de Siena entre 1416 y 1425⁵⁴. Giuliano di Monaldo se encuentra demasiado al final de la lista, y por consiguiente estaría entre los subordinados más jóvenes. Sólo le quedaba identificar al artista activo en Valencia con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, llamado "il Facchino", aunque no era posible establecer ninguna comparación estilística con obras suyas, porque no se conocían. La situación de la ciudad de procedencia, Poggibonsi, entre Florencia y Siena, permitía a Schmarsow argumentar la mezcla de influencias de ambas escuelas que él apreciaba en la obra valenciana.

Bertaux proporcionó una cronología inexacta (1417-1420) para los relieves, y en la línea apuntada por Schmarsow no acaba de definirse entre Giuliano di Giovanni y Giuliano di Monaldo, en lo que a identificación del maestro del trascoro se refiere⁵⁵. Poco después, Schubring, siguiendo a Schmarsow, añadía una nueva atribución a Julià Florentí: una Crucifixión de terracota per-



Fig. 4. *Dios Padre, puerta de Santa Eulalia, catedral de Barcelona.*

teneciente al Kaiser Friedrich Museum de Berlín⁵⁶. Finalmente, el estudio de A. L. Mayer alejó los relieves valencianos de la órbita de Ghiberti, y sugirió la posibilidad de la existencia de influencias nórdicas, pero sin definirse en lo concerniente a la autoría⁵⁷.

Sanchís Sivera, en un trabajo posterior, retomaba las tesis de Mayer, pero considerando la mano de Julià en sólo seis relieves, mientras que los restantes, en su opinión, habrían sido realizados por artistas valencianos⁵⁸.

En la última aportación significativa, Krautheimer no se decanta con claridad por ninguna opción concreta, aunque destaca, entre otras, dos posibilidades: que el autor fuera Giuliano di Ser Andrea, a pesar de la diferencia de estilo existente entre las lastras valencianas y el relieve de Siena, o que fuera un escultor valenciano que hubiera trabajado previamente en Florencia⁵⁹.

Para acabar de complicar más el tema, las referencias a Giuliano di Giovanni da Poggibonsi localizadas en Italia sólo han venido a aumentar la confusión: en 1422 un Giuliano di Giovanni contrata una estatua para el Duomo de Florencia. En caso de tratarse del de Poggibonsi, la coincidencia cronológica impediría identificarlo con el Julià de Valencia, pero se ha llegado a pensar incluso en la existencia de dos escultores homónimos⁶⁰.

LOS RELIEVES

Los doce relieves del trascoro se organizan en dos registros formados por seis parejas, en las cuales una escena del Antiguo Testamento (en la fila inferior) prefigura a otra del Nuevo (en la superior). Siguiendo el orden establecido, las escenas son:

- | | |
|--------------------------------|--|
| – 1a: Crucifixión. | – 1b: La serpiente de bronce. |
| – 2a: Cristo en el Limbo. | – 2b: Sansón arrancando las puertas de Gaza. |
| – 3a: Resurrección. | – 3b: Jonás en las playas de Nínive. |
| – 4a: Ascensión. | – 4b: Rapto de Elías. |
| – 5a: Pentecostés. | – 5b: Las Tablas de la Ley. |
| – 6a: Coronación de la Virgen. | – 6b: Salomón y la reina de Saba. |

Schmarsow propuso una sucesión cronológica (3a, 4a, 6a, 6b, 5a, 1a, 1b, 5b, 4b, 3b, 2a, 2b), que sería modificada por Mayer, atendiendo a la interpretación de que las entregas de las escenas terminadas de dos en dos estarían relacionadas con las correspondencias temáticas respectivas⁶¹.

Si tenemos en cuenta la problemática que supone emitir un juicio sobre la mayor o menor modernidad de una composición a partir de los elementos góticos o renacentistas que aparecen en ella, tendremos que reconocer la dificultad que supone establecer con fiabilidad la sucesión cronológica de los relieves, y aún más si ignoramos el grado de libertad de que dispuso el artífice en el momento de abordar cada una de las escenas. Aquí no se van a discutir las secuencias propuestas por los autores anteriores, sino a tratar el tema con una cierta prevención. El análisis de su obra permitirá confirmar, cuestionar o rebatir las distintas consideraciones de los investigadores antes mencionados, e intentaremos aportar nuevos elementos que contribuyan al mejor conocimiento de los referentes estilísticos, así como a dar una nueva visión a la personalidad de Julià Florentí.

La Resurrección está considerada por Schmarsow y Mayer como uno de los primeros relieves terminados. La composición es enteramente gótica: Cristo aparece de pie sobre el sepulcro cerrado. Esta iconografía, según Dubreuil, fue iniciada por Pacino di Bonaguida, y adoptada por Tadeo Gaddi, Jacopo di Cione (en este caso Cristo está suspendido en el aire) y Ghiberti⁶². Schmarsow ya destacó los motivos tardorromanos que adornan el sepulcro como elementos habituales en la obra de Ghiberti en la Puerta Norte, pero los podemos hacer extensibles a su escuela y también a la pintura del momento⁶³. El rostro de Cristo se aleja de la tipología usual en Ghiberti, por sus cabellos más lisos; a Schmarsow le



Fig. 5. *San Marcos, capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat, Barcelona.*

recuerda al Cristo crucificado de Donatello. En conjunto nos aparece como una composición tradicional que sigue modelos preferentemente florentinos, y en donde se percibe una cierta incomodidad del escultor para resolverla; esto es especialmente manifiesto en las figuras de los soldados, tendidos en posiciones muy forzadas.

La escena que prefigura la anterior es la de Jonás soltado por la ballena frente a las costas de Nínive. La parte central está ocupada por la emergente figura de Jonás en actitud de oración y sosteniendo una filacteria. El barco que se encuentra en la parte superior izquierda ha sido comparado con el de la escena de la Tempestad de Ghiberti, a pesar de que éste sigue una tipología usada previamente por pintores del ámbito florentino, como Andrea da Firenze y Agnolo Gaddi, y que hallamos también fuera de Italia⁶⁴. En el relieve apreciamos una característica que ya se insinuaba en la Resurrección: una gran exquisitez en la representación de las formas de la naturaleza, en especial las vegetales y las animales, además de una gran fidelidad a los modelos naturales. Esta peculiaridad, que no se refleja en la escultura contemporánea florentina, será desarrollada de un modo aún más amplio en posteriores relieves, y constituirá un poderoso argumento para vincular la obra de Julià con la pintura y la miniatura.

La composición se ve desequilibrada por la falta de perspectiva, y por los problemas que tuvo el escultor para dibujar la línea costera en relación al mar; se tiene la impresión de que la ciudad, asentada sobre una delgada



Fig. 6. *San Mateo, capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat, Barcelona.*

capa de rocas, se encuentra suspendida sobre el mar. Schmarsow encontró reminiscencias del Milagro de San Nicolás de Lorenzo Mónaco en el faro y la línea costera, pero si existe algún influjo de esta obra en la de Julià es en el fino perfil de las olas del mar, por otro lado muy alejado de la manera en que lo representó Ghiberti.

El relieve de la Coronación (fig. 8) sugiere la transposición de un modelo pictórico. Concretamente parece inspirada, como propuso Schmarsow, en la Coronación de Lorenzo Monaco de 1413, ya que repite la particularidad de los ángeles situados detrás de las ventanas del trono⁶⁵. La composición coincide con la tipología predominante en la pintura florentina de la época: tanto la posición y los gestos de los dos personajes principales como la forma del trono-baldaquino son comunes en los pintores del Trecento y Quattrocento (los ejemplos son muy numerosos). Otra característica que refuerza el vínculo con la pintura es la esmerada decoración del nimbo de Cristo.

La escena paralela a la anterior representa a Salomón y la reina de Saba. Su concepción es completamente distinta a la Coronación: si bien se mantiene la situación de las figuras centrales, el ámbito arquitectónico ha cambiado radicalmente. La escena entera está enmarcada por un arco de medio punto que da lugar a un pequeño espacio, debajo del cual están colocados todos los personajes. Detrás se puede ver el palacio real, de marcado carácter renacentista, aunque se insinúe todavía en él la bóveda de crucería.



Fig. 7. *San Juan Evangelista, capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat, Barcelona.*

Las características de los profetas de las enjutas del arco principal llevaron a Schmarsow a relacionarlos con Jacopo della Quercia, a pesar de que, como se puede comprobar en los relieves de la base de la Fonte Gaia, éste sólo utiliza motivos vegetales, un tema recurrente en la pintura. En el ámbito florentino podemos encontrar un paralelo en un relieve de terracota atribuido a Michele da Firenze, escultor relacionado estilísticamente con Ghiberti y Donatello⁶⁶.

Otra característica destacable es la palmera que sobresale detrás del palacio, así como la maceta del tejado; Dubreuil destaca estos detalles como frecuentes dentro de la pintura sienesa y florentina⁶⁷. También debemos mencionar que en las inscripciones cúficas del palacio, Julià aplica una fórmula muy usada por Ghiberti en los bordes de los vestidos de las figuras de la Puerta Norte⁶⁸.

En el relieve de la Ascensión (fig. 9) Julià volvió a seguir los esquemas tradicionales góticos: la parte baja la ocupa el apostolado con la Virgen en el centro, levantando las cabezas hacia Cristo. Éste se encuentra en la zona alta flanqueado por dos ángeles con filacterias. A Schmarsow la parte superior le recuerda a Ghiberti, mientras la inferior la relaciona con Lorenzo Monaco y Taddeo di Bartolo.

La supeditación a modelos pictóricos es en este caso muy manifiesta, y nos remite a las Ascensiones de Agnolo Gaddi, Nicolo di Pietro Gerini y Lorenzo Monaco. Por otro lado, hay que remarcar el distinto tratamiento

de la figura de Cristo respecto al relieve de la Resurrección, con unos ropajes más amplios y ondulantes.

El interés por representar fielmente la vegetación, que ya hemos señalado, se refleja aquí en la presencia de dos olivos detrás de los ángeles, en la habichuela, y otras pequeñas plantas, pero llega a su máxima expresión en la escena del Rapto de Elías. En este relieve encontramos reproducidas algunas de las muestras más representativas de la flora mediterránea, como la vid y las encinas. El relieve ha sido objeto de un trabajo minucioso y exquisito, también en los diversos animales que no forman parte de la historia: un león, una rana, un lagarto, y un ave indeterminada. Todos estos detalles, incluyendo el castillo de la parte superior izquierda, han llevado a relacionar el relieve con la miniatura. Por lo que respecta a la escena en sí misma, sigue un esquema análogo a la Visión del Carro de Fuego de San Francisco, pero con la particularidad de que los caballos son alados, es decir, Pegasos. En ellos se acusa un innegable préstamo de la Antigüedad⁶⁹.

Si consideramos la posibilidad de que las parejas de relieves correspondientes fueran contemporáneas, no deja de sorprender la enorme diferencia de planteamiento que se aprecia entre la Coronación y Salomón con la reina de Saba, y más especialmente entre la Ascensión y el Rapto de Elías. Mayer lo atribuye a un notable paso hacia delante que ha dado el escultor en el Rapto, mientras que en la Ascensión se manifiesta afecto a modelos más tradicionales. Podemos pensar, sin embargo, que en las dos escenas del Nuevo Testamento Julià estaría más ligado a fórmulas prefijadas, mientras que en las veterotestamentarias habría dispuesto de una mayor libertad para incorporar elementos de carácter anecdótico (animales y plantas, el halconero de Salomón, etcétera) e innovadores (la arquitectura renacentista).

Julià Florentí se limitó a seguir la iconografía tradicional del tema del Descenso al Limbo. Cristo, de pie, a la izquierda, ofrece la mano a seis personas arrodilladas, identificadas por Schmarsow con Adán, Eva, San Juan, Moisés, un anciano, un romano y un joven que podría ser David o Daniel. Rodeando la cueva en donde se encuentran, destaca la presencia de pequeños diablos, en variadas actitudes. Bajo la puerta rota que pisa Cristo se puede observar la figura de un demonio más grande, presumiblemente el guardián del Limbo. Este elemento es usual en la pintura italiana, encontrándose por ejemplo en la obra de Duccio, y también en los frescos de la Capella degli Spagnoli de Santa Maria Novella de Florencia, de Andrea da Firenze.

De estructura paralela a la anterior, la escena de San Juan arrancando las puertas de Gaza (fig. 10) es una de las que refleja con mayor claridad el contacto directo que habría tenido Julià con la obra de Ghiberti. Ya Krautheimer constató la similitud existente entre los gestos de los personajes y los del relieve de bronce de "San Juan

Bautista delante de Herodes" del Baptisterio de Siena. El soldado de la izquierda levanta el brazo de igual modo que Herodes; el grupo de Sansón y el soldado que lo amenaza con la lanza es equivalente al conjunto que forman el soldado y San Juan Bautista. A pesar de que sus acciones no son las mismas, la disposición de los cuerpos es pareja. Por lo que respecta a la cronología, las noticias que disponemos sobre el trabajo de Siena no son nada precisas. Se sabe que de los dos relieves contratados, uno lo trabajaba directamente Ghiberti, y el otro su principal ayudante, Giuliano di Ser Andrea, entre 1415 y 1433. Se atribuye el Bautismo de Cristo a Ghiberti por su proximidad con el estilo de la Puerta del Paraíso y, por tanto, se ha supuesto que la otra pieza sería obra de su asistente, siguiendo el diseño que habría realizado el maestro⁷⁰. Se ignora cuándo se llevó a cabo el relieve de Giuliano di Ser Andrea, pero pudo haberse empezado hacia 1416. De ser así es posible que Julià Florentí lo hubiese visto, como mínimo el proyecto, y más si consideramos que la obra para Siena se elaboraba en la misma Florencia.

Por la situación de los personajes y la disposición del fondo, se podría suponer que la estructura de la composición valenciana deriva algo lejanamente del Encuentro ante la Puerta Dorada, un tema muy habitual en la pintura gótica italiana. No se aprecia por parte del escultor voluntad alguna de buscar verosimilitud en la ciudad mediante el uso de la perspectiva. Su configuración arquitectónica se mueve dentro de los tipos habituales en pintores como Tadeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Spinello Aretino, Giovanni da Milano, Altichiero, Lorenzo Monaco o Benozzo Gozzoli. El castillo que corona la montaña de la derecha sería, según el criterio de Schmarsow, el reflejo de los ejemplos reales que Julià podía observar en las proximidades de Valencia o Segorbe, pero no debemos olvidar las ya mencionadas posibles influencias de la miniatura, en la cual la representación de este tipo de castillo es frecuente⁷¹.

Las relaciones con el entorno de Ghiberti se vuelven a poner de manifiesto en la Pentecostés (fig. 11). Si bien Julià ha adoptado un modelo compositivo diferente al de la Puerta Norte⁷², existen suficientes elementos que nos indican un elevado grado de conocimiento y una asimilación de las características ghibertianas, aunque ello no signifique necesariamente una dependencia directa. La arquitectura, sobre todo los arcos del fondo, recuerda a la que encontramos en las escenas de Cristo ante Pilatos, Cristo y los doctores, y la Pentecostés de la Puerta Norte, así como San Juan ante Herodes de Siena. Las diferencias, sin embargo, no nos permiten hablar estrictamente de copia. Por otro lado, el grupo de apóstoles de la parte derecha parece inspirado en los dos personajes del mismo lado en el relieve de bronce de Cristo ante Pilatos, tal como remarcó Krautheimer. El conjunto presenta un gran equilibrio, siendo uno de los más cerca-



Fig. 8. *Coronación de la Virgen, catedral de Valencia.*

nos a las propuestas renacentistas. La escena cuenta, además, con un elemento de gran interés, que hasta ahora había pasado desapercibido: la parte frontal del escabel de la Virgen está decorado con unos rombos perforados que se alternan con las letras G-U-L-I-A-N. Teniendo en cuenta que la I estaría incluida en la U, y que la O final permanece oculta tras la cabeza de un apóstol, constatamos que la inscripción epigráfica refleja la voluntad del escultor de dejar constancia de su autoría⁷³.

La escena equivalente representa a Moisés en el Sinaí (fig. 12), adoptando el escultor, según Schmarsow, la Oración en el Huerto de Lorenzo Monaco como modelo, si bien la similitud se puede considerar bastante relativa. El hecho realmente destacable es que el escultor haya incluido dos episodios en el mismo relieve: la entrega de las tablas a Moisés, y la lectura de ellas a su pueblo, lo que obliga a doblar la figura del personaje bíblico. Un ejemplo similar lo encontramos en una pintura de Jacopo di Paolo en Bolonia⁷⁴.

Un detalle de los vestidos nos transporta nuevamente al ambiente florentino. Se trata de la capa ondulante en la figura arrodillada de Moisés, un elemento presen-



Fig. 9. *Ascensión, catedral de Valencia.*

te en Orcagna, Jacopo di Cione y Gerini, entre otros, que llegaría precisamente a Valencia por medio del maestro de Bonifacio Ferrer, un pintor de posible ascendencia florentina de finales del siglo XIV⁷⁵.

La Crucifixión ha sido considerada como una de las piezas más logradas de Julià Florentí. Es notable el contraste existente entre la parte baja, enteramente ocupada por personajes, y la parte alta, donde se encuentran los tres crucificados. Es en estas figuras en las que el escultor se ha aplicado con más cuidado, especialmente en lo que respecta al tratamiento de los cuerpos desnudos. La posición de los ladrones, en particular la del mal ladrón, permite marcar la musculatura de su cuerpo, haciendo patente el estudio de modelos antiguos. Esta experiencia ya se había llevado a cabo en la escultura florentina desde finales del siglo XIV, con la intervención de Giovanni d'Ambrogio en la Puerta de la Mandorla, y tuvo continuidad con otros artífices, como Ghiberti (el Sacrificio de Isaac de 1401, el Bautismo y la Flagelación de la Puerta Norte).

No obstante, en la composición general se siguen los esquemas góticos. De las actitudes de los personajes se

podrían destacar dos detalles: la Virgen desfalleciendo adopta una postura muy similar a la Virgen de la Crucifixión del retablo de Bonifacio Ferrer⁷⁶, y el escorzo de la cabeza del soldado que levanta la esponja de hiel y vinagre hacia Cristo, característico en algunas pinturas italianas⁷⁷.

A partir de este relieve, y siguiendo criterios estilísticos y compositivos, Schubring atribuyó a Julià Florentí una Crucifixión que se encontraba en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín⁷⁸, aunque fue contestado por Mayer, que la veía como una obra más madura de otro artista, opinión que compartimos.

La escena que prefigura la anterior es la Erección de la serpiente de bronce en el desierto (fig. 13), otro episodio de la vida de Moisés. Mayer afirma que es la que acusa con mayor intensidad el influjo nórdico, concretamente de la miniatura, particularmente en el tratamiento de algunos personajes (el hombre aislado de la izquierda, el monje de la derecha y la anciana), y en la colina detrás de la cual sobresalen cuatro personas. Siendo este último un elemento habitual en la miniatura francesa, también se puede encontrar en otras zonas, como en Centroeuropa y en la misma Italia, e incluso en el retablo de Bonifacio Ferrer. El escultor ha vuelto a disfrutar de una gran libertad, como lo indica la presencia de un asno, un lobo, un oso, una serpiente y un ciervo en el fondo de la composición.

La relación de todos estos relieves con modelos pictóricos es evidente, de modo que puede afirmarse que el escultor se planteó la totalidad de la obra inspirándose básicamente en los parámetros pictóricos de los maestros de finales del siglo XIV e inicios del XV. Schmarsow remarcó la posible ascendencia de Lorenzo Monaco, no tan acusada según Mayer. Ciertamente muchas de las relaciones que se habían planteado con Monaco son extensibles a otros pintores contemporáneos, hecho que nos obliga a cuestionar una vinculación demasiado estrecha. Posiblemente se ha magnificado en exceso el papel de Monaco, pero también ignoramos cuál es su posición respecto a la figura de Ghiberti: si el primero adoptó el Gótico Internacional del segundo, si el hecho se produjo al revés, o si fue, como sugiere Krautheimer, simultáneo⁷⁹. También se ha destacado la relación de algunas composiciones con la miniatura nórdica. No nos es posible determinar si Julià tuvo o no conocimiento directo de ésta, o si las influencias le llegaron por otras vías, pero sí se puede presumir que tuvo presente a la escuela lombarda, sobre todo en lo que respecta a la búsqueda de naturalismo en la representación de los animales, una preocupación patente en Giovannino de' Grassi y Michelino da Besozzo. Las inquietudes de estos pintores y miniaturistas sobre esta cuestión se extendieron por Europa, contribuyendo a tejer la compleja red de relaciones que caracteriza al Gótico Internacional⁸⁰.

El análisis iconográfico de los doce relieves nos debe llevar a una reflexión sobre su autoría. En primer lugar, hay que cuestionar su origen. Schmarsow los atribuía todos a una misma mano, matizando que podían existir colaboradores valencianos. Mayer ponía énfasis en el papel que podían haber tenido estos posibles colaboradores (valencianos o nórdicos), circunstancia que le permitía explicar la influencia de la escuela sluteriana que él apreciaba en alguna escena, principalmente en la Serpiente de bronce. Sanchís Sivera iba aún más lejos al proponer sólo seis relieves como obra de Julià Florentí: la Coronación (que veía con cierto carácter borgoñón), Salomón y la reina de Saba, Cristo en el Limbo, Sansón, la Crucifixión y la Serpiente de bronce. Para él el resto sería obra de artistas valencianos.

El estudio que hemos dedicado nos permite desmentir tajantemente esta última hipótesis, y nos confirma el origen común, inequívocamente italiano, y más concretamente florentino, de las doce piezas. A pesar de todo es innegable que existen algunos elementos que pueden haber sido aportados por ayudantes, o por la asimilación del mismo Julià de motivos ajenos al arte italiano.

Si a nivel iconográfico se aprecia una clara homogeneidad en los relieves, el estilo nos confirma que tras ellos se esconde una misma mano directriz, sin negar las aportaciones secundarias que podrían ser obra de asistentes. Se trata de un escultor formado en el ambiente florentino que rodeaba al primer Ghiberti, y bastante alejado del estilo de los escultores sieneses, concretamente de su máximo exponente, Jacopo della Quercia. Destaca, sobre todo, la manera personalísima con que Julià Florentí trata las figuras humanas. Los pliegues son plenamente góticos, y su exuberancia recuerda más a la pintura de Lorenzo Monaco y Starnina que a los escultores contemporáneos. Falta en las figuras la elegancia y el equilibrio de las de Ghiberti (el canon, por ejemplo, es ostensiblemente más corto), carecen de dinamismo, y tienden a la rigidez; algunas incluso no han sido bien resueltas (los soldados de Sansón, de la Resurrección y de la Crucifixión). Las cabezas son grandes y macizas, con distintos tipos de barba. Los ojos, algo hundidos respecto a las cejas, suelen estar trepanados. Sin embargo, la parte más característica es la nariz: muy ancha, con la punta redondeada y los orificios muy alargados, especialmente en los personajes masculinos.

Si bien hemos remarcado algunos puntos en común con el entorno de Ghiberti, habrá que reconocer que éstos se refieren principalmente en el plano compositivo, más que en el estrictamente estilístico. La distancia que les separa parece descartar una formación en el mismo seno de su taller. Aunque no hemos encontrado una relación de afinidad estrecha entre el estilo de Julià y el del resto de escultores florentinos conocidos, se deben reseñar algunas aproximaciones, quizás algo tangencia-



Fig. 10. *Sansón arrancando las puertas de Gaza, catedral de Valencia.*

les, con ciertos artífices coetáneos. Así, la exuberancia que hemos señalado en los pliegues de los vestidos, podría hallar un relativo paralelo con el estilo de Nanni de Bartolo, a pesar de carecer de su plasticidad, pues en los relieves valencianos los pliegues siguen una cadencia rítmica repetitiva, mientras que las figuras de Nanni se mueven en un aparente (y "donatelliano") desorden. También podrían hallarse ciertos paralelismos con algunas obras atribuidas a Michele da Firenze, uno de los escultores que quizás se encuentren más cercanos al estilo de Julià.

A PROPÓSITO DE LA IDENTIFICACIÓN DE JULIÀ FLORENTÍ

El análisis comparativo entre el trabajo del trascoro de Valencia y las obras barcelonesas que relacionábamos anteriormente con Julià Nofre nos muestran unas similitudes tan estrechas que nos llevan a pensar en una posibilidad: que todo sea obra de un único artífice. El idéntico tratamiento en los distintos tipos de peinados y



Fig. 11. *Pentecostés, catedral de Valencia.*

de rostros así nos lo sugiere. El apóstol de perfil de la parte inferior derecha de la clave de la Santa Cena de la catedral de Barcelona, y su inmediato, por ejemplo, se pueden comparar al Moisés sentado y a los soldados barbados, y al hombre encapuchado tras Moisés en la escena de la Serpiente de bronce, respectivamente. El apóstol del extremo izquierdo de la mesa de la Santa Cena es análogo al Moisés de la Serpiente de bronce. Los pliegues en las ropas de los ángeles de la clave del Corpus se repiten sistemáticamente en varias figuras del trascoro. El rostro de San Juan Evangelista del Palacio de la Generalitat es equiparable al apóstol sentado de la Pentecostés, y a algunos de la Ascensión, entre otros rasgos comunes que se aprecian entre la obra barcelonesa y la valenciana.

Contra esta propuesta se podría alegar la mayor calidad de los relieves valencianos respecto a ciertas piezas barcelonesas, pero esto sólo sería válido en el caso de la clave de la Santa Cena (ya hemos comentado anteriormente las razones), puesto que la de la capilla del Corpus y las ménsulas de la capilla de San Jorge se encuentran a su mismo nivel. Debemos tener en cuen-



Fig. 12. *Moisés en el Sinaí, catedral de Valencia.*

ta, además, que el alabastro permite un trabajo mucho más preciosista y refinado, y también que Julià dispuso de un período de tiempo amplio para llevar a cabo los relieves⁸¹.

Las fechas de los documentos proporcionan una plausible viabilidad cronológica a la identificación. Posiblemente Valencia fue el punto de llegada de Julià en la Península, debido a la gran importancia comercial de la ciudad, y al poder de la nutrida colonia de mercaderes florentinos⁸². Julià sería un joven escultor, formado aún dentro de las pautas del gótico internacional, pero proclive a incorporar ciertas novedades renacentistas. Es lógico considerar que un resultado notable en una obra de la envergadura del trascoro valenciano le habría servido como carta de presentación para posibles nuevos encargos. Tras su estancia en Valencia debería contar con la categoría suficiente como para compartir un taller en Florencia con su hermano Andrea, un escultor que recibió importantes encargos, como ya hemos mencionado anteriormente, y cuya personalidad artística aún está por definir⁸³.

Los datos presentados no permiten establecer de manera unívoca e indiscutible la identidad (haría falta



Fig. 13. *La serpiente de bronce, catedral de Valencia.*

la certificación proporcionada por algún documento de momento desconocido para corroborarlo), pero no dejan lugar a dudas sobre la presencia de Nofri en Valencia, ya sea como ayudante del llamado Julià Florentí o, como parece más probable, como el maestro principal. La hipotética identificación de Julià Nofre con Julià Florentí permitiría perfilar la figura de un escultor que habría desarrollado el período de mayor plenitud de su carrera alejado de Florencia, hecho que podría explicar en parte el interrogante que se plantea Mayer sobre la falta de continuidad del estilo de los relieves valencianos en la ciudad toscana. Por lo que respecta a su papel en Florencia, debemos tener en cuenta la competencia que sufriría con la gran cantidad de escultores de primera fila que trabajaban en la ciudad, y que a medida que nos adentramos en el siglo XV las formas tardogóticas iban dejando paso a las renacentistas, a las cuales muy difícilmente se habría adaptado un escultor ya maduro.

Por otra parte, parece que el influjo que ejercería sobre la escultura de las zonas en donde trabajó sería muy escaso, a tenor de los testimonios que nos han llegado⁸⁴.

NOTAS

- ¹ Los principales artistas italianos conocidos en España son tratados en A. DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Milán, 1968; y en *Dizionario degli artisti italiani in Spagna*, Madrid, 1977. Ya dentro del siglo XVI, G. M. BERTINI, "Una nota su scultori italiani in Barcellona", en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, 1947-51, I, pp. 205-208.
- ² J. M. MADURELL I MARIMON: "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 152.
- ³ La bibliografía sobre el Maestro del Bambino Vispo y Starnina es muy extensa, recogida en M. H. DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 vol., Valencia, 1987.
- ⁴ La bibliografía sobre Dello Delli está recogida en el estudio de A. CONDORELLI, "Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino", en *Commentari*, XIX, 1968, pp. 197-211, donde se clarifica el problema creado sobre su identidad. Otros estudios posteriores se deben a B. BÖRNGÄSSER, "Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXI, 1987, pp. 237-290, y V. NIETO ALCAIDE, "Modelo y artilugio. Dello Delli y los inicios de la arquitectura del Renacimiento", en *Anales de arquitectura*, 4, 1992, pp. 16-27. Un reciente estudio sobre su producción salmantina, F. J. PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, 1995, incluye también un estado de la cuestión general sobre Delli.
- ⁵ J. RUBIÓ, "Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello", en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, 1947-51, I, p. 29.
- ⁶ La documentación fue publicada por primera vez en J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral de Valencia*, 1909, p. 215. La problemática referente a este escultor y a su identidad será analizada posteriormente.
- ⁷ J. MAS, "Notes d'esculptors antics a Catalunya" en *Boletín de la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, VII, 1913-1914, p. 118; en la misma publicación, F. CARRERAS CANDI: "Les obres de la catedral de Barcelona", pp. 317 y 511.
- ⁸ Archivo de la Catedral de Barcelona (ACB), *Obra del claustro*, I, 1431-32, f. 67v.
- ⁹ Francesc Maratà, Antoni Canet, Llorenç Reixac, Antoni Claperós, Rauli Vautier y Pere Oller cobran cuatro sueldos y medio. Canet, Reixac, Daniel Nicolau y Antoni Claperós llegarán a cobrar, en ocasiones puntuales, cinco sueldos.
- ¹⁰ ACB, *Obra*, 1433-35, f. 97v.
- ¹¹ Hay que remarcar que el 5 de enero de 1432 aparece con el nombre de "Joan Florentí" (ACB, *Obra del claustro*, I, 1431-32, f. 86v.), aunque parece tratarse de un "lapsus calami" del escribano, porque durante las semanas anteriores y posteriores a la fecha citada la presencia de Julià es constante. Curiosamente, el 17 de agosto de 1427, un Joan Florentí trabaja durante cuatro días en la Seo, percibiendo cuatro sueldos y medio por día (ACB, *Obra*, 1427-29, f. 22v.).
- ¹² F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 316; ACB, *Obra*, 1429-31, f. 81.
- ¹³ ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-33, 2 de febrero de 1432.
- ¹⁴ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, pp. 316-317.
- ¹⁵ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 317; ACB, *Obra*, 1433-35, f. 91: "Item an julia nofre asmaginayre que ha fetas las fons nouas XX florins los quals li son donats de gracia per las ditas fons". El precio estipulado por la pila era de doscientos florines, pagados en dos plazos: 82 libras y 10 sueldos el 4 de julio de 1433 (ACB, *Obra*, 1433-35, f. 115), y los restantes 50 florines el 17 de septiembre de 1434 (f. 116).
- ¹⁶ C. KLAPISCH-ZUBER: *Les Maîtres du Marbre. Carrare, 1300-1600*, París, 1969, p. 93, 103, 262-263.
- ¹⁷ Publicado en GRONAU, "Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna", en *Rivista d'Arte*, 1932, p. 385, y en A. DE BOSQUE, *Op. cit.*, p. 137, n. 7.
- ¹⁸ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 511, fue el primero en citar el nombre de Nicolau, sin relacionarlo con ningún otro artífice conocido; hasta ahora no se había tenido en cuenta su posible importancia.
- ¹⁹ G. VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti pittori*, II, Florencia, 1906, pp. 147-153, en la edición de G. Milanesi.
- ²⁰ De las esculturas florentinas que tradicionalmente se le han atribuido, existen serias dudas sobre su paternidad real. Desde Vasari se creía que la Coronación de la Virgen de San Egidio, en Florencia, era obra de Dello, pero la documentación descubierta con posterioridad revela que el artífice apenas tenía dieciocho años cuando se realizaron las esculturas, las cuales denotan una gran madurez de su autor. J. H. BECK, "Masaccio's Early Career as a Sculptor", en *Art Bulletin*, 1971, pp. 171-196, propone la sorprendente atribución del conjunto a Masaccio. Sobre el trabajo de Dello en el claustro de la catedral de Barcelona y posibles atribuciones, J. VALERO, "L'escultura del segle XV a Santa Anna: relacions amb els mestres del claustre de la catedral", en *Lambard*, en prensa.
- ²¹ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 511; ACB, *Obra*, 1433-35, fs. 87 y 87v.: "an Julia nofre asmeginayre qui ha pichada la clau de la volta quis davant la capella de Jhesu Xrist". Los pocos días que emplea en la talla de la clave hacen pensar en la posible intervención de su taller.
- ²² El maestro Carlí cobraba seis sueldos diarios realizando el proyecto para el portal mayor, en 1408. Anteriormente, Pere Sanglada había percibido cinco sueldos y medio como maestro mayor de la obra de la sillería del coro (1394-99).
- ²³ La bibliografía sobre Ghiberti es muy extensa, destacando las siguientes obras: J. VON SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basilea, 1941; L. GOLDSCHIEDER, *Ghiberti*, Londres, 1949; R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956; G. BRUNETTI, *Ghiberti*, Barcelona, 1971; *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*, Catálogo de la Exposición, Florencia, 1978; *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Actas del Congreso, 1980.
- ²⁴ Sobre esta temática iconográfica, M. VLOBERG, *L'Eucharistie dans l'art*, 2 vol., Grenoble-París, 1946; M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, 1952.
- ²⁵ *Lorenzo Ghiberti. Materia...*, p. 92. Dora Liscia Bemporad considera que la Santa Cena, que sigue la tradición compositiva usada por Giotto, sería obra del taller de Ghiberti.
- ²⁶ Podría corresponder perfectamente al abril de 1434, cuando Nofre trabaja cobrando cinco sueldos y medio por jornada. ACB, *Obra*, 1433-35, fs. 74v. y 75.

- 27 Existen diversos ejemplos, como en la clave de la Presentación al Templo, la de la Crucifixión, o algunas de las labradas por los Claperós.
- 28 Desde su primera aparición en los Libros de Obra se le llama Julià Florentí. La primera vez que encontramos su apellido es en julio de 1433. No cabe duda de que se trata de la misma persona, pues ya en 1432 se menciona el encargo de la Pila Bautismal.
- 29 Para una revisión de la cronología de la construcción de esta ala del claustro, J. VALERO, "Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral", en *D'Art*, 19, 1993, pp. 29-41.
- 30 ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-33, f. 5v.
- 31 ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-33, f. 14v, se paga a un orfebre por la confección de una diadema para la figura del Dios-Padre.
- 32 G. BRUNETTI, *Op. cit.*, p. 35, sugiere que el tema deriva de la figura de Dios Padre con dos querubines del sienés Giovanni d'Agostino.
- 33 J. PUIG I CADAFALECH y J. MIRET I SANS, "El Palau de la Diputació General de Catalunya", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III, 1911, pp. 385-480; también, I. RUBIO Y CAMBRONERO, *El palacio de la Diputación Provincial de Barcelona*, Barcelona, 1972; J. AINAUD DE LASARTE, *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1990.
- 34 F. ESPAÑOL I BERTRÁN, "Un púlpito gótico de la catedral de Lérida en la obra de Jordi Safont", en *Boletín del Museo Instituto "Camón Aznar"*, XL, 1990, pp. 21-33, demuestra, mediante análisis estilístico, la impronta de Jordi Safont en la obra del palacio de la Generalitat. Sobre este artífice, C. BERLABÉ, "Jordi Safont, un mestre d'obres de mitjan segle XV a la Seu Vella de Lleida. Noves aportacions", en *Lambard*, VIII, 1995, pp. 31-39.
- 35 J. PUIG I CADAFALECH y J. MIRET I SANS, *Op. cit.*, pp. 34-35.
- 36 Encontramos estos elementos representados tanto en pintura como en escultura. Los que más se asemejan al de la ménsula barcelonesa se encuentran en Jacobello di Bonomo, en una tabla de San Agustín entre dos dominicos del museo de Pavia; en los frescos de Simone Martini en Asís, sobre la historia de San Martín; en Ghiberti, en el relieve de "Cristo ante Pilatos" de la Puerta Norte del baptisterio florentino; en Masaccio, en la "Adoración de los Magos"; en Fra Angelico, en la predela del retablo de San Marco. El modelo parece persistir durante mucho tiempo, puesto que hallamos un faldistorio idéntico en una pintura de Rafael, "La misa de Bolsena", en la estancia de Heliodoro del Vaticano, realizada en fechas muy posteriores (inicios del siglo XVI).
- 37 El estilo de la clave no desentona en absoluto con el de Antoni Claperós, por lo que podría tratarse de una de sus primeras obras. También merece la pena apuntar la relación de estas ménsulas con las de la capilla de la casa Dalmases, que también incluyen a los Evangelistas. Las similitudes no se deben a razones estilísticas, sino compositivas. El escultor de estas ménsulas, más tosco que Nofre, conocía sin duda el trabajo del florentino, puesto que las posturas de las figuras, así como la disposición de sus símbolos con las filacterias, parecen una copia de la obra de la Generalitat, finalizada en 1434. Es éste un dato importante que nos proporciona un "terminus post quem" para la obra escultórica de la bóveda de la capilla Dalmases, de una envergadura artística quizás superior a las ménsulas citadas (sobre la capilla, A. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, I, Barcelona, 1972, pp. 450-453).
- 38 Una de ellas se encuentra fotografiada en I. RUBIO Y CAMBRONERO, *Op. cit.*, p. 25.
- 39 La ausencia de Giuliano Nofri es notoria, tanto en los tratados generales (p. ej., J. POPE HENNESSY, *La scultura italiana. Il Quattrocento*, 1963; C. SEYMOUR, *Sculpture in Italy, 1400-1500*, Harmondsworth, 1966; C. AVERY, *Florentine Renaissance Sculpture*, Londres, 1970), como en los estudios dedicados a escultores determinados coetáneos. En algún caso aparece sólo mencionado.
- 40 R. A. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze Rinascimentale*, Bologna, 1984, pp. 390-391.
- 41 Sobre Andrea Nofri, THIEME-BECKER: *Künstler Lexikon*, I, Leipzig, 1907, p. 453; C. R. MACK, "The Building Programme of the Cloister of San Miniato", en *Burlington Magazine*, CXV, 1973, p. 448, n. 12.
- 42 THIEME-BECKER, *Künstler Lexikon*, XIV, Leipzig, 1921, p. 213, se data la obra del púlpito entre 1443 y 1448. Según un documento publicado en C. E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento*, Florencia, 1988, pp. 55-56, ésta ya estaría finalizada en 1453. Se pueden encontrar fotografías detalladas de los ornamentos del púlpito en E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milán, 1976, pp. 292-299.
- 43 R. A. GOLDTHWAITE, *Op. cit.*, p. 279.
- 44 A. DURÁN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, Barcelona, 1932, II, p. 19, sugiere que el Julià Florentí de Valencia podría ser el mismo que trabajó en la catedral de Barcelona en las pilas, pero no contempla la posibilidad de establecer una comparación estilística con la clave de bóveda de la Santa Cena, la cual no menciona. Posteriormente, en A. DURÁN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956, p. 297, se comenta que existen noticias sobre la presencia de Julià Florentí en Barcelona, donde no se conservaría ninguna obra escultórica de su mano. J. AINAUD DE LASARTE, "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo", en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma, 1955, pp. 10-11, recoge la opinión más difundida, que el artífice de los relieves valencianos fuera Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, pero también sugiere la posibilidad de que se trate de Giuliano Nofri, a pesar de reconocer que la hipótesis carece aún de confirmación estilística.
- 45 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral de Valencia*, 1909, pp. 211-217, 558.
- 46 J. SANCHÍS SIVERA, *Op. cit.*, p. 215.
- 47 J. SANCHÍS SIVERA, "La escultura valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, X, 1924, pp. 5-9; del mismo autor, "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, XI, 1925, p. 39; M. GÓMEZ-FERRER, "La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: el Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, 1997-87, p. 97.
- 48 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 215; A. SCHMARSOW, *Juliano Florentino. Ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, Leipzig, 1911, p. 6, n. 1; Archivo de la Catedral de Valencia (ACV), *Libro de Obra*, 1418-19, f. 17v.
- 49 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 217; A. SCHMARSOW, *Op. cit.*, p. 6, n. 1; ACV, *Libro de Obra*, 1419-20, f. 16v.; 1420-21, f. 14v. (26 de julio de 1420); 1422-23, f. 14 (22 de mayo de 1422). Esta última fecha fue proporcionada incorrectamente por Sanchís Sivera, que la situaba en 1423.
- 50 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 216.
- 51 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 207.
- 52 Sobre la figura de Dalmau, M. GÓMEZ-FERRER, *Op. cit.*, pp. 91-105.
- 53 A. SCHMARSOW, *Op. cit.*, pp. 6-7.

- ⁵⁴ El período durante el cual Giuliano di Ser Andrea se encuentra ocupado en la obra sienesa oscila según los autores: se iniciaría entre 1415 y 1417, y finalizaría entre 1425 y 1433.
- ⁵⁵ E. BERTAUX, "La Renaissance en Espagne et en Portugal", en *Histoire de l'Art*, A. MICHEL, vol. IV, 2, París, 1911, pp. 924-925.
- ⁵⁶ P. SCHUBRING, *Der italienische Plastik des Quattrocento*, Berlín, 1915, pp. 25-26.
- ⁵⁷ A. L. MAYER, "Giuliano Fiorentino", en *Bollettino d'Arte*, 1922-23, II, pp. 337-346. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Valentino Pace por haberme proporcionado una copia del artículo. También quisiera hacerlo extensivo a la doctora Francesca Español, por sus consejos y orientaciones sobre el presente trabajo.
- ⁵⁸ J. SANCHÍS SIVERA, "Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1933-34, pp. 3-24.
- ⁵⁹ R. KRAUTHREIMER, *Op. cit.*, pp. 117-118.
- ⁶⁰ Lorenzo Ghiberti. *Materia...*, pp. 107-110; Donatella Reggioli expone la problemática, aunque engloba las piezas atribuidas (tres profetas y un relicario) bajo la personalidad de Giuliano di Giovanni da Poggibonsi. Las estatuas de los tres profetas han sido después atribuidas a Donatello (*Donatello e i suoi*, Catálogo de la exposición, Florencia, 1986, pp. 121, 124-125, con textos de Volker Herzner y Luciano Bellosi).
- No hay que descartar, sin embargo, la viabilidad cronológica de la identificación de Giuliano da Poggibonsi como autor de los relieves, siempre y cuando aceptemos la hipótesis de que la entrega de los relieves de 1422 fuera la última (el contrato de la estatua de la catedral de Florencia está fechado en diciembre del mismo año), y que, por lo tanto, entre 1422 y 1424 se procediese solamente a finalizar la estructura de soporte.
- ⁶¹ A. L. MAYER, *Op. cit.*, p. 340.
- ⁶² M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, p. 106.
- ⁶³ La presencia de este motivo es habitual en el entorno de Ghiberti, como es patente en los tabernáculos de Orsanmichele de Niccolò di Pietro Lamberti y Nanni di Banco. También en la pintura contemporánea, por ejemplo en el sepulcro del "Cristo Varón de Dolores" de Lorenzo Monaco, de 1404 (M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, II, fig. 106).
- ⁶⁴ Fresco de la "Navicella" en Santa Maria Novella, de Andrea da Firenze (M. MEISS, *Pittura in Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, 1988, fig. 97), donde el escorzo del barco es menos pronunciado. El "Viaggio di Michele Dragomari" de Agnolo Gaddi (*Lorenzo Ghiberti. Materia...*, lám. X, fig. 3) y el "Milagro de San Nicolás" de Bicci di Lorenzo (R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, La Haya, 1924, fig. 11), son dos ejemplos más. Por otro lado, la figura del barco en perspectiva también está presente en la miniatura francesa del Gótico Internacional.
- ⁶⁵ A. SCHMARSOW, *Op. cit.*, p. 14. Esta singularidad se encuentra ya en una Coronación del Bargello, en Florencia, atribuida a un seguidor de Simone Martini (R. VAN MARLE, *Op. cit.*, II, fig. 184).
- ⁶⁶ Lorenzo Ghiberti. *Materia...*, p. 217, sitúa la obra hacia 1420. También existen ejemplos pictóricos.
- ⁶⁷ M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, p. 90.
- ⁶⁸ Perfectamente visibles en las fotografías publicadas en R. KRAUTHREIMER, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton, 1971. Sobre el uso de este tipo de escritura como recurso decorativo, R. CUENCA I MONTAGUT, "L'escritura àrab en la pintura gòtica", en *Saitabi*, 1993, pp. 95-112.
- ⁶⁹ En la Galería de los Uffizi se conserva el llamado sarcófago de Proserpina, con una escena similar (G. SCHWEIKHART, "Antikenkopien im Fries des Marcello Fogolino", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1976, p. 377). Éste o algún relieve parecido hubieran podido ejercer de modelo a Julià.
- ⁷⁰ R. KRAUTHREIMER, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 139-140; *Lorenzo Ghiberti. Materia...*, p. 227.
- ⁷¹ Por ejemplo en miniaturas de Jacquemart, del llamado Pseudo-Jacquemart, de los hermanos Limbourg, y del maestro de las Iniciales de Bruselas.
- ⁷² La Pentecostés de la Puerta Norte sigue el modelo que adoptó Andrea da Firenze en Santa Maria Novella, con la bipartición de la escena: arriba, la Virgen y el apostolado, y abajo, personas de distintas naciones que se maravillan por el milagro (M. MEISS, *Op. cit.*, p. 52).
- ⁷³ El tipo de letra acusa el carácter clásico de la letra de la Florencia contemporánea. Puede compararse, por ejemplo, con la inscripción del Arca de San Zenobio (1432-1440) de Ghiberti, sobre la cual el mismo artífice (más tarde) escribió significativamente: "euui dentro uno epitaphy intagliato di lettere antiche in honore del sancto" (J. VON SCHLOSSER, *Lorenzo Ghiberti Denkwürdigkeiten*, Berlín, 1912, I, p. 48).
- Un ejemplo muy próximo al de Julià nos lo ofrece el escultor Nanni di Bartolo. Su profeta Abdías (hacia 1420) sostiene una cartela, con una inscripción en caracteres prácticamente idénticos cuya finalidad es la misma, aunque con un texto algo más explícito: "IOHANNES ROSSUS PROPHETAM ME SCULPSIT ABDIAM" (L. BELLOSI, "Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo", en *Prospettiva*, 53-56, 1988-89, pp. 200-213).
- ⁷⁴ VV.AA., *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 1986, fig. 349. A diferencia del relieve valenciano, Moisés presenta de pie las tablas de la ley.
- ⁷⁵ M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, p. 66. Joaquín Yarza propone la hipótesis de que el mismo Starnina hubiera intervenido en la elaboración del retablo (J. YARZA, *La Edad Media*, "Historia del Arte Hispánico", Madrid, 1980, pp. 385-386).
- ⁷⁶ M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, II, fig. 158.
- ⁷⁷ M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, pp. 55, 66 y 87.
- ⁷⁸ P. SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 25.
- ⁷⁹ R. KRAUTHREIMER, *Op. cit.*, p. 81.
- ⁸⁰ O. PACT: "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 13, 1950, pp. 13-47; L. CASTELFRANCHI, "Il Libro d'Ore Bodmer di Michelino da Besozzo e i rapporti tra miniatura francese e miniatura lombarda agli inizi del Quattrocento", en *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, París, 1975, pp. 91-103; L. CASTELFRANCHI, "La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore", en *Prospettiva*, 83-84, 1996, pp. 116-127. Una de las conclusiones que se derivan de estos estudios es la importancia que tuvo la miniatura del norte de Italia dentro de la producción de los centros franceses. Un ejemplo sería el maestro de las Iniciales de Bruselas, de origen italiano, o las influencias que recibieron los hermanos Limbourg después de sus viajes a Italia. Tratando de un modo más amplio el Gótico Internacional del norte de Italia, debemos hacer referencia a A. GRISERI, *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, y *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Catálogo de la exposición, Milán, 1988.

- ⁸¹ Dado el considerable espacio de tiempo, cerca de seis años, usado en la realización de las lastras, no es en absoluto descartable la posibilidad de que Julià no permaneciera en Valencia durante todo este tiempo, pudiendo volver a Florencia de manera más o menos puntual.
- ⁸² J. GUIRAL-HADZIOSSIF, *Valencia, puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)*, Valencia, 1989, pp. 514-519; D. IGUAL LUIS, "La ciudad de Valencia y los toscanos en el Mediterráneo del siglo XV", en *El Mediterráneo medieval y la idea de Europa*, "Revista d'Història Medieval", Valencia, 1995, pp. 79-110, ponen de manifiesto la importancia de la colonia italiana en Valencia, y de los florentinos en particular.
- ⁸³ Podemos rechazar la hipótesis sobre una posible presencia de Andrea Nofri en Valencia como ayudante de Julià, debido, en primer lugar, a la incompatibilidad cronológica, y en segundo lugar, al hecho de que su status profesional sería similar o quizás superior al de su hermano.
- ⁸⁴ En la catedral de Barcelona existe algún relieve, de calidad discreta, que parece seguir la estela estilística de Nofre, concretamente la clave del Lavatorio de los pies, en el antiguo Refetorio, tallada entre los años 1437 y 1438.

La capilla de los Vega en el monasterio de San Pedro de la Espina (Siglos XV-XVII)*

Antonio García Flores
Juan Carlos Ruiz Souza
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XI, 1999

RESUMEN

En este trabajo se aborda el estudio histórico y artístico de la capilla funeraria de los Señores de Grajal en el monasterio cisterciense de la Espina (Valladolid), desde su fundación en el siglo XV hasta que su utilización como lugar de enterramiento por dicha familia parece finalizar dos centurias más tarde. El proceso aquí expuesto puede tomarse como ejemplo del comportamiento de otras muchas familias nobiliarias durante la Baja Edad Media, preocupadas por la obtención de un lugar privilegiado de enterramiento.

SUMMARY

This article deals the study of the Grajal's funeral chapel in the cistercian abbey of La Espina (Valladolid), from a historical and artistic point of view, from the XVth century, when the chapel is founded, to the XVIIth century, when its funeral use seems to conclude. The development that we have expounded in this work can be considered as an ordinary behaviour among the noble spanish families in the Late Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

Los estamentos elevados de la sociedad bajomedieval, especialmente en los siglos XIV y XV, van a tener entre sus preceptos básicos la creación de espacios privilegiados y privados dentro de las iglesias para proceder al enterramiento de los miembros de sus familias, consiguiendo así una última morada que, de alguna manera, por su proximidad al presbiterio o al altar mayor del templo, facilitaba la salvación de los allí yacentes. Así, numerosos templos, ya sean monásticos, catedralicios o parroquiales, verán cómo a lo largo de estas centurias sus primitivas fábricas se van ampliando e incluso trasformando para dar cabida a aquellos recintos¹.

Por lo que respecta a la Orden Cisterciense, las severas normas impuestas por el Capítulo General en mate-

ria de enterramientos habían provocado la aparición de capillas de carácter funerario anejas a las iglesias, generalmente dispuestas junto al brazo del transepto que lindaba con el cementerio de la comunidad². Sin embargo, ya desde mediados del s. XII les fue permitido a reyes, arzobispos y obispos ser enterrados en el interior de los templos. Poco después, los fundadores o grandes patronos y sus descendientes irían recibiendo sepultura en el interior de las iglesias que ellos habían ayudado a construir, generalmente en el coro o en la capilla mayor³, y más tarde, especialmente desde mediados del s. XIII y durante el XIV, miembros de importantes y adineradas familias pidieron ser enterrados en los ábsides laterales de la cabecera de los templos⁴. Lo que no debió ser muy frecuente era que una de estas capillas fuese derribada para, en su lugar, levantar otra de nueva planta, como es el caso que nos ocupa⁵.

La pequeña y sencilla capilla del extremo meridional de la iglesia de La Espina, análoga a la conservada en el brazo norte del transepto, fue derribada tras su adquisición por parte de los Vega para construir el espacio que hoy vemos, más amplio y realizado con el léxico gótico, de moda en el momento⁶.

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

La principal fuente para el estudio del monasterio de la Espina es, sin duda, el *Tumbo*, iniciado en 1607 por fray Hernando de Aedo y posteriormente continuado por otros monjes hasta 18307. Aún cuando su finalidad es claramente administrativa y económica⁸, introduce una serie de noticias de carácter histórico entre las que destaca por su especial interés para nosotros una *Memoria de los personajes mas nobles que en esta yglesia estan enterrados y que hazienda dexaron al monasterio y con que cargos*⁹. La parte correspondiente a la familia de los Vega es la más extensa. En ella se hace mención de los sepulcros existentes en la capilla —cuya edificación se atribuye a los fundadores—, su ubicación y escudos que los adornan indicando los personajes allí enterrados, y una pequeña alusión a la reja que cerraba el recinto¹⁰. Al margen de esto, en otros apartados del *Tumbo* aparecen también otras noticias referidas a los Señores de Grajal, como las dotaciones iniciales, testamentos, confirmaciones, etcétera¹¹.

La Biblioteca Nacional de Madrid en su sección Manuscritos conserva una interesante obra que lleva por título, *Genealogía, Armas y Origen de la Ylustrísima Casa de Vega*¹² y que incluye, entre otros, dos pequeños escritos: “Genealogía de la Casa de Vega” y “Discurso genealógico de la Casa de Vega, Señores de Grajal”¹³. En ellos, además de trazar la historia de las más importantes ramas de la familia desde su origen hasta el s. XVII, añade algunos datos acerca de su enterramiento, especialmente las inscripciones que adornaban los sepulcros. También recoge en cuartillas sueltas añadidas al final del manuscrito una serie de noticias relativas exclusivamente a la capilla (relación de sepulturas; listado de las inscripciones; advocación, altares y vidrieras; fragmentos de testamentos...), algunas de ellas sacadas del *Tumbo* del monasterio¹⁴.

En la Colección Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia se conserva un buen número de tablas genealógicas de los Señores y Condes de Grajal y copias modernas de documentos, como la escritura de fundación de mayorazgo otorgada por Fernán Gutiérrez de Vega y su mujer María Rodríguez de Escobar en 1432¹⁵ o la repartición de las tercias de Toro realizada entre Juan de Vega el Viejo y sus hermanos en 1477¹⁶. Sin embargo, de todos ellos destacaremos uno que, como veremos más adelante, afecta de forma directa a la capi-

lla: el testamento de Fernando de Vega, hijo segundo de los fundadores¹⁷.

Por último, el Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque, hoy en día depositado en Cuéllar, es fuente indispensable para el estudio de la familia de los Vega¹⁸. En la sección Estado de Grajal se conserva un elevado número de documentos referidos a esta casa nobiliaria, entre los que destacan por su interés para nuestro objetivo, los testamentos de todos los señores de Grajal durante los siglos XV y XVI¹⁹ y una *Carta de fr. Francisco de Rojas a la condesa de Grajal con la lista individual de los Vegas enterrados en el monasterio e iglesia de la Espina*²⁰.

De otro lado, son escasos los estudios dedicados a los Señores de Grajal²¹. Además, la mayoría no se han preocupado de profundizar en el conocimiento de la genealogía de los Vega, especialmente en sus primeros años, y las que se ocupan de ello —véase, por ejemplo, la obra de Olivera y Vergara o el manuscrito antes citado de la Biblioteca Nacional— están repletas de errores.

Mayor atención ha recibido su propia capilla funeraria, siempre desde el punto de vista artístico.

Las primeras noticias las retransmite Gaspar Jongelin en 1640, quien señala la existencia en su recinto de cuatro sepulcros de alabastro dispuestos en las paredes y de otros veinte y cuatro repartidos por el pavimento, muchos de ellos de bronce²², pero habrá que esperar a los últimos años del s. XIX para volver a encontrar nuevas referencias al panteón familiar.

En 1887 aparece la primera monografía del monasterio, de la mano de Guillén Robles²³, y pocos años después, en 1895, Ortega Rubio hace referencia al monasterio y a la capilla en *Los pueblos de la provincia de Valladolid*²⁴. Gutiérrez Cuñado publica en 1913 una nueva obra dedicada por completo al cenobio en la que, siguiendo fielmente la lectura del *Tumbo*, da cuenta de los enterramientos que acogió en su recinto, los escudos e inscripciones que todavía se conservan y la desaparecida reja²⁵.

En marzo de 1923 aparece en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* la tercera entrega de los “Monasterios medievales de la provincia de Valladolid”, de F. Antón, dedicada en esta ocasión a la Espina²⁶, y que ese mismo año sería incluida junto al resto de la serie en un libro, posteriormente, en 1942, reeditado y ampliado²⁷. En esta obra se aprecia un cambio en el planteamiento historiográfico, al dejar de lado la simple enumeración de sepulcros y personajes enterrados en la capilla para centrarse específicamente en sus aspectos arquitectónicos y, en menor medida, escultóricos, aunque sin llegar a hacer un exhaustivo análisis de sus elementos.

A partir de entonces se sucederán noticias más o menos extensas sobre la capilla en numerosos estudios

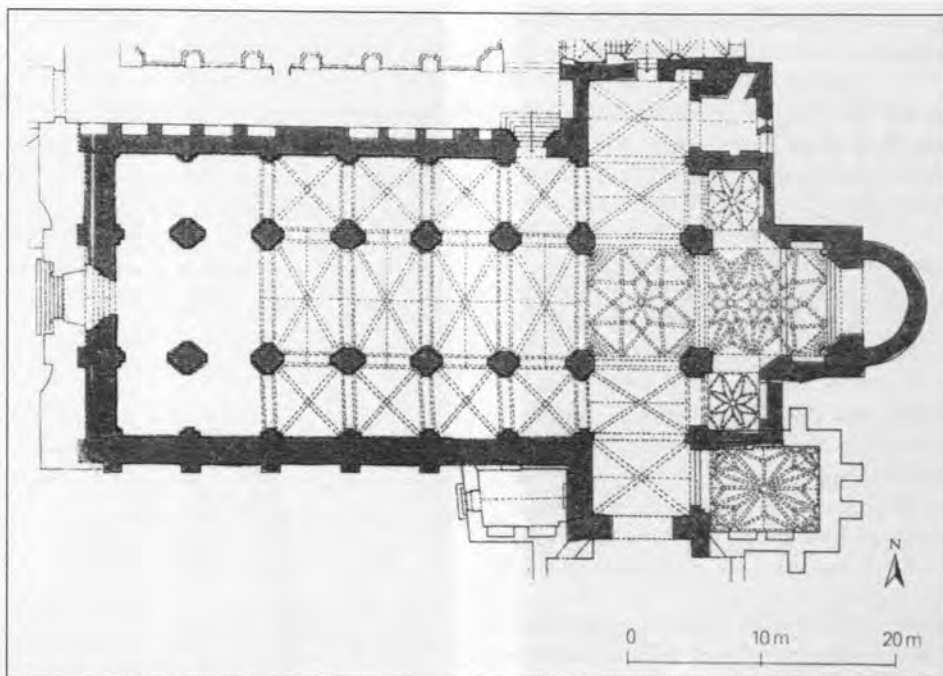


Fig. 1. Planta de la iglesia del monasterio de La Espina (*Corpus de Arquitectura Monástica Medieval Española* -U.A.M.-).

artísticos: L. Torres Balbás²⁸, H.-P. Eydoux²⁹, E. García Chico³⁰, J. J. Martín González³¹, C. J. Ara Gil³², J. Castán Lanaspa³³, Ricardo Puente³⁴ o más recientemente M. Poza Yagüe³⁵.

LOS VEGA, SEÑORES DE GRAJAL: VIDA, MUERTE Y ENTIERRO³⁶

Fernán Gutiérrez de Vega –hijo de Lope Fernández de Vega y de Marina Íñiguez³⁷–, en recompensa por los servicios prestados a Fernando I de Aragón, del que fue escudilla, repostero mayor, mayordomo mayor, y por su participación en la conquista de Antequera y en el Compromiso de Caspe, recibe en 1412 la villa de Grajal, de la cual tomará posesión el 2 de marzo del año siguiente³⁸.

Posteriormente fue nombrado Maestro Portulano, Virrey y Gobernador de Sicilia³⁹ y canciller mayor del infante don Juan⁴⁰.

El 18 de enero de 1427⁴¹, Juan II le concede en Toro la facultad de establecer mayorazgo junto con su mujer, María Rodríguez de Escobar –hija de Rodrigo Fernández de Escobar y de María de Quijada–, siendo otorgado en Valverde y refrendado por Fernán López de Saldaña ante Juan de Frechos el 19 de mayo de 1432⁴².

Por estas fechas, probablemente en 1433, Fernán Gutiérrez de Vega donaba en su testamento al Monasterio de la Espina 2.790 mrs de juro perpetuo de los 5.790

maravedís que le había concedido Juan II situados en las alcabalas de peso y corrillo de Valladolid. A cambio, el monasterio le concedía una de las capillas de su iglesia para su enterramiento. Por su parte, María de Escobar le otorgaba en el suyo los restantes 3.000 mrs⁴³. Aunque tradicionalmente, siguiendo al *Tumbo*, se ha situado este acontecimiento en 1395⁴⁴, la lectura de los documentos que hacen alusión a este hecho obliga a rectificar dicha fecha. No se conservan originales de los testamentos ni de la concesión del juro, pero sí el traslado de unas cláusulas de los primeros y varias cartas del monarca alusivas al tema en la confirmación que de aquél realizó Juana de Castilla en 1508. En una de esas cartas, Juan II dice que había concedido a Fernán Gutiérrez de Vega dicho juro *por renunçiaçion que el rey de Navarra my muy car e muy amado primo dellos le hizo de los honze mill e quinientos e ochenta mrs de que yo le hize merçed por juro de heredad para siempre jamas los quales antes avya de my por merçed en cada año por juro de heredad para siempre jamas don ruy Lopez de davalos my condestable (...) la qual dicha merçed yo hize dellos al dicho rey de Navarra my primo...* Este documento está fechado el 20 de abril de 1407, pero debe tratarse también de un error, en esta ocasión del copista, ya que Juan no es rey de Navarra hasta 1425; además, Juan II de Castilla daría seguramente el juro a su primo después de la caída en desgracia de Ruy López Dávalos, ocurrida en 1422. Eso nos obliga a llevar su concesión a Fernán Gutiérrez ya al segundo cuarto de

siglo. Queda únicamente averiguar cuándo testó y murió Fernán Gutiérrez. Esto tuvo que ocurrir antes del 21 de febrero de 1434⁴⁵, ya que en esta fecha Juan II pide a sus contadores que asienten en sus libros que dicho señor, *por su testamento al tiempo de su finamiento*, había donado al monasterio de San Pedro de la Espina aquellos 2.790 mrs. Tal vez el escriba del *Tumbo* confundió el año con la era, escribiendo 1395 cuando en realidad el testamento corresponde a 1433⁴⁶.

Se ha conservado una copia simple del testamento de Fernán Gutiérrez de Vega, sacada ca.1435-36 por fray Alonso de Urueña, abad del monasterio de La Espina, y por Gonzalo Muñoz de Madrigal y Fernando González de Villapadierna, sus criados, en virtud de una carta de poder obtenida de aquél⁴⁷. En una de las cláusulas se hace mención expresa a su enterramiento, al de otros miembros de su familia y a la capilla del monasterio que, destinada a servir de alojamiento a sus restos, iba a ser sustituida por otra de mayores dimensiones:

Ytem por quanto el dicho señor fernando gutierres al tiempo de su finamiento e postrimera voluntad mando sepultar su cuerpo en el dicho monasterio de sant pedro del espina dentro en la iglesia del dicho monasterio en la capilla que se diçe de sant llorente la qual dicha capilla el mando desfazer e que se tornase a fazer de cal e canto buena obra e tomo por deboçion que se llamase la dicha capilla de santa maria en la qual el abia grand deboçion e nos otros siguiendo su voluntad mandamos sepultar su cuerpo del dicho fernando gutierres en la dicha capilla e que la dicha capilla sea desfecha e que se torne a fazer mayor et de mejor obra de la que agora esta e se llame la dicha capilla de santa maria e que todo sea fecho e cumplido a costa del dicho fernando gutierres e de sus // bienes en la qual dicha capilla mando el dicho fernando gutierres que despues que fecha fuesen trasladas e puestos los cuerpos e huesos de lope fernandes de vega su padre e de marina ynigues su madre e de maria ynigues su hermana e de juan de vega su hermano e nos siguiendo su voluntad e por virtud del dicho poder asi lo mandamos que se faga e cumpla⁴⁸.

Además de otras disposiciones relativas a las misas que se debían decir por su alma, se incluía una concerniente a un retablo y a otros objetos litúrgicos donados con anterioridad:

... la capilla con que se deçia mysa al dicho fernando gutierres que es una cruz de plata dorada maçiça con su pie e un calize de plata dorado con su patena e una portapaç de plata dorada e un par de vinajeras de plata doradas e un osteario de plata dorado e un par de candeleros de plata dorados e un libro mysal e una casulla de seda morisco con su aparejo e una capa de



Fig. 2. Ingreso a la capilla de los Vega.

pañó de oro de luca colorado e un rretablo lo qual mando el dicho fernando // gutierres al dicho monasterio con que se sirviese nuestro sennor dios en la su capilla de cal y canto que el dicho fernando gutierres mando fazer en el dicho monasterio la qual dicha capilla de plata costo al dicho fernando gutierres quatrocientos florines de oro del cuño de aragon...⁴⁹.

Según el *Tumbo* del monasterio y otras noticias recogidas en varias genealogías, su cuerpo y el de su esposa reposaron en dos arcosolios abiertos en el costado sur de la capilla:

La capilla de los Vegas Señores de Grajal edificaron Mosen Fernando de Vega y Doña Maria Rodriguez de Escobar su muger, que son los dos primeros entierros de a man derecha como entramos en la capilla, el de mas arriba hacia el altar es del dicho Mosen fernando de Vega, y el de abaxo de su muger⁵⁰.

En ellos se colocaron los escudos de sus familias:

Las armas propias del dicho Mosen fernando de Vega son un castillo en campo verde con un armiño y letra que dize Malo mori quam fedari. Tambien tiene sobre



Fig. 3. Vista general hasta el este.

su sepulcro las de los quixadas que es una celada y un escudo axedresado; la muger tiene tres escobas en campo de amarillo⁵¹.

Y las siguientes inscripciones: *Esta sepultura es de Mossen Hernando de Vega y Esta sepultura es de Doña Maria de Escobar cuia Anima Dios aia*⁵².

De este matrimonio nacieron cinco hijos, Lope de Vega –el heredero–, Fernando de Vega, María de Vega, Brianda de Vega y Leonor de Vega.

Lope de Vega, sucesor de la Casa, fue ayo del infante don Alfonso, hijo de Juan II de Navarra, y canciller mayor de dicho monarca. Con motivo de su ingreso en la Orden de Calatrava, el 4 de septiembre de 1443 renunció al mayorazgo de Grajal traspasándolo a Juan de Vega, su sobrino e hijo de su hermano Fernando, tomando aquél posesión de dicha villa el 8 de octubre del año siguiente⁵³.

Fernando de Vega estuvo casado con Beatriz Portocarrero, hija de Juan Rodríguez Portocarrero y de Elvira Quijada. De este matrimonio nacieron el ya mencionado Juan de Vega, Lope de Vega y Brianda Portocarrero.



Fig. 4. Bóveda.

Hizo testamento en Valverde el 29 de enero de 1438 ante Juan Sánchez de Villasilos⁵⁴. En él ordenaba a sus testamentarios –su mujer, Gonzalo Muñoz de Madrigal y fray Alonso de Urueña, abad de la Espina– lo siguiente:

Otrosy mando que al tiempo que yo finire que me entierren el mi cuerpo en el monasterio de sant pedro del Espina en la capilla que el dicho mosen fernando mi padre e mi señora doña maria rodriguez de escovar feçieron en el dicho monasterio en el lugar que en la dicha capilla ordenaren mis testamentarios.

Y añadía luego una manda relativa a la finalización de las obras de dicha capilla:

Otrosy mando que mis testamentarios e herederos pagen de mis bienes todo lo que esta de conplir de lo mandado por mosen fernando mi padre e por doña maria rodriguez mi señora e madre en sus testamentos e postrimeras voluntades afueras de la capilla que se ha de acabar en el dicho monasterio de sant pedro del Espina. Por quanto la dicha capilla hemos de acabar mosen lope mi hermano et yo, e mando que la parte

que yo herede compla la dicha capilla que la complan e acaven los dichos mis testamentarios herederos de mis bienes.

Por otra parte, su hermana María, según consta en su testamento realizado el 26 de octubre de 1476 en Villamuriel ante Lope Fernández de Vallecillo, se mandó enterrar:

*en el Mº de la Espina en la Capilla de sus Padres junto a la sepultura de su madre*⁵⁵.

El sucesor en la Casa y Mayorazgo de Grajal fue, como hemos dicho, Juan de Vega, llamado "El Viejo". Servidor de Enrique IV en los comienzos de su reinado, fue Comendador de la Orden de Santiago y alcaide de las torres de León y de las fortalezas de Simancas, Bauna y Pravia. Estuvo desposado con doña Violante de Quiñones.

En su testamento, otorgado el 17 de julio de 1513 en Medina de Rioseco, ordenaba lo siguiente:

*Yten mando my cuerpo a la tierra donde fue formado e sea sepultado en el monesterio del espina en la capilla de mys abuelos a los pies de mi señor y padre que aya santa gloria e mando para la obra del dicho monesterio por razon de my sepultura y por que los flayres del dicho monesterio tengan cargo de rogar a dios por my anyma treynta myll mrs y mando que no vayan a my enterramiento salvo mys criados*⁵⁶.

Su cuerpo descansó en el panteón familiar, en el suelo, junto al costado norte de la capilla, bajo una lámina de bronce que llevaba la siguiente inscripción:

*Aqui yace Juan de vega señor de Graxal murio año 1513 a 22 de junio*⁵⁷.

Su hijo, Hernando de Vega, fue Comendador Mayor de Castilla, Presidente del Consejo de Órdenes, miembro del Consejo de Estado de Fernando el Católico y de Carlos I, y Virrey de Galicia. Participó en la conquista de los reinos de Granada y de Navarra, y además fue alcalde de la fortaleza de Simancas y peleó en Villalar como súbdito del emperador.

El 6 de enero de 1526 otorgaba su carta de testamento ante Payo Sotelo, escribano público de Toledo⁵⁸. En ella mandaba ser sepultado *en el Monasterio del Espina, en la Capilla donde esta enterrado Juan de Vega mi Señor y los otros mis antecesores*⁵⁹. Tras indicar cómo debía ser el séquito funerario y las misas que se debían decir por su alma, establece cómo debían ser su tumba y la de su padre:

*Item por cuanto a Juan de Vega mi Señor aun no se le ha hecho bulto, mando que se le haga un bulto de piedra, con unas letras que digan: "Aqui yace Juan de Vega Señor de Grajal, murió el dia de tal mes, de tal año", e detrás de este bulto me entierren a mi, e hagan otro bulto y piedra con unas letras que digan, "Aqui yace Fernando de Vega, hijo de Juan de Vega, Comendador mayor que fué de Castilla, murió tal dia de tal mes de tal año"*⁶⁰.

Al siguiente mes fallecía, siendo enterrado en el Monasterio de la Espina. Sobre su sepultura, situada junto a la de su padre y hacia el medio de la capilla⁶¹, no se levantó, en contra de lo estipulado en su última voluntad, ningún *bulto de piedra* si no que sólo se cubrió con una lámina de bronce con un letrero que decía: *Aqui yace Hernando de Vega Comendador Mayor de Castilla murio año de 1526 a 6 de febrero*⁶².

Casado con doña Blanca Enríquez de Acuña —hija de Lope Vázquez de Acuña, segundo Conde de Buendía, y de Inés Enríquez, tía por línea materna de Fernando el Católico—, de este matrimonio tuvo seis hijos: Juan de Vega —el heredero—, Hernando de Vega, Antonio de Quiñones, María de Vega, Leonor de Vega y Teresa de Quiñones. Sin embargo, tanto el Tumbo de La Espina como las historias manuscritas que trazan la genealogía de la familia le atribuyen otro hijo, de nombre Lope de Vega, que sería enterrado en el monasterio, *en la pared de mano izquierda de la capilla en un arco sobre las gradas del altar*⁶³, con una inscripción que dice: *Aqui yace Lope de Vega hijo de Fernando de Vega Comendador Mayor de Castilla*⁶⁴.

Le sucedió Juan de Vega. Caballero y Comendador de la Orden de Santiago, casó en 1524 con Leonor Osorio Sarmiento, hija de Alvar Pérez Osorio, tercer Marqués de Astorga, y de Isabel Sarmiento, condesa de Santa Marta.

Tras participar junto a Carlos I en las guerras de Alemania y Túnez, fue nombrado en 1538 Comendador Mayor de Castilla. Cuatro años más tarde se convierte en Virrey de Navarra, en 1543 es enviado a Roma como embajador del emperador ante la Santa Sede y en 1547 a Sicilia como Virrey.

Leonor, su mujer, otorgó testamento el 13 de febrero de 1550 en Palermo, y en él mandaba ser enterrada *en el Monasterio de Nuestra Señora de la Espina, o en otra parte donde muriere que a Juan de Vega mi Señor pareciere*⁶⁵. Falleció en dicha ciudad el 30 de marzo de ese mismo año, y desconocemos la suerte que corrió su cuerpo.

Fruto de este matrimonio hubo varios hijos: Hernando de Vega, Álvaro de Vega, Pedro Álvarez de Vega, Diego de Vega, Suero de Vega e Isabel de Vega.



Fig. 5. Arcosolio del costado meridional.

En 1557 regresó a España, siéndole concedido la Presidencia del Consejo de Castilla, cargo que desempeñó hasta su muerte. En su testamento, expedido en Valladolid el 19 de diciembre de 1558 ante el escribano Íñigo Cuello⁶⁶, señala dónde y en qué forma se había de enterrar:

Item mando que quando Dios Nuestro Señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, me entierren de la manera que se suelen enterrar los Cavalleros de la Orden del Señor Santiago, que es con su manto y calzones e barbillera, e que doquiera que yo fallezca, mi cuerpo sea sepultado en el Monesterio de Nuestra Señora de la Espina de la Orden del Señor San Bernardo al lado de la sepultura donde está enterrado el Comendador Mayor de Castilla Fernando de Vega mi Señor Padre que sea en gloria, e que se ponga sobre mi sepultura una losa de metal como la que está sobre su sepultura⁶⁷.

Y más adelante añade:

Item mando que en mi enterramiento ni cabo de año no haya sermón ni se predique ni sobre mi sepultura se ponga tumba, ni paño de seda más de la piedra que ten-



Fig. 6. Arcosolio gótico del costado septentrional.

go dicha, e un paño de luto quando se digere el oficio de defuntos⁶⁸.

Al día siguiente moría Juan de Vega y de acuerdo con lo estipulado en su testamento fue enterrado junto a sus antecesores en medio de la capilla, pero sin sepulcro ni lámina⁶⁹.

Hernando de Vega, Comendador de Hornachos, hacía carta de testamento en Madrid el 26 de mayo de 1562. En ella estipulaba lo siguiente:

Yten mando que quando la voluntad de dios nuestro señor sea de me llevar desta presente vida sea my cuerpo sepultado en el monasterio de nuestra señora del espina de la horden de san bernaldo en la capilla de mys pasados questa en el dicho monesterio con quatro hachas y me acompañen las personas que los señores per alvarez osorio y suero de vega mys hermanos pareziere sin pompa ni aparato nynguno, sino con toda la llaneça posible y que en los lugares por donde le llevaren le pongan en la yglesia dellos e si ubiere destar alli por la mañana antes de mediodia me diagn algunas mysas las que pareçeren a mys testamentarios y al pareçer de los mysomos remito la que se deve haçer despues que yo sea falleçido fasta que salgan desta villa

para llevarme al dicho monesterio o en la yglesia de santa maria desta dicha villa o donde a ellos les pareciere.

(...)

Yten mando que por las viglias y enterramiento que se ha de deçir y haçer por mi anima el dicho dia de mi sepoltura y el dia de mi cabo de año y otras cosas que en tal caso se suelen dar en los monesterios se le den quince mil mrs.

(...)

Yten mando que sobre mi sepoltura se ponga una plancha de bronce y otra sobre la sepoltura de Juan de Vega my señor como ello dexo hordenado por su testamento⁷⁰.

Al poco tiempo, el 2 de junio de ese mismo año, moría en la villa de Madrid.

La temprana muerte de sus hermanos, sin descendencia, hizo que Pedro Álvarez de Vega heredase el mayorazgo.

Este contrajo matrimonio con Jerónima Enríquez de Toledo, hija de Diego Enríquez de Guzmán, tercer Conde de Alba de Liste, y de su segunda mujer, Catalina de Toledo.

El 9 de enero de 1566 otorgaba en Valverde sus últimas voluntades, en las cuales establecía:

Yten mando que cuando dios nuestro señor fuere servido de me llevar desta presente vida siendo a cinquenta leguas poco mas o menos del monasterio se nuestra señora del espina donde es my voluntad ser sepultado con my padre, lleven luego my cuerpo con ponpa moderada e hagan que seys frailes o clerigos coern siempre con my cuerpo rreçando por my anima hasta que el cuerpo comiençe a caminar e vayan con el hasta el dicho monasterio dos rreliçiosos que los mis testamentarios les paresçiere e las personas que fueran menester solamente para el servicio e dos hachas siempre encendidas para que se entienda que va el cuerpo rrueguen a dios por el e un cruz delante e llegando al dicho monasterio se haga el entierro e honrras e cavo de año como yo lo mande haçer por hernando de vega my señor hermano.

(...)

Yten mando que por las begilias y enterramiento y cabo de año que se an de hacer en el dicho monesterio de la Espina segun asi se ha dicho se den beynte mill mrs al dicho monasterio y un frontal para el altar de la capilla de mis padres de terciopelo verde con alguna guarnicion encarnada y alguna alfombra hadelante del altar y por esta limosna pido se me diagn treinta misas.

(...)

Yten mando que sobre my sepultura se ponga una plancha de bronce e otras dos sobre la sepultura de Juan de Vega my señor y hernando de vega my señor y hermano que estan en gloria⁷¹.



Fig. 7. Arcosolio clasicista del costado septentrional.

Fue enterrado junto a Hernando, su hermano, en la capilla familiar. Ambos descansaron en el suelo, sin sepulcro ni señal alguna⁷².

A su sucesor, Juan de Vega, le fue concedido el 8 de marzo de 1599 el título de Conde de Grajal por merced de Felipe III. Fallecido en junio de 1611, no eligió como lugar de sepultura la capilla de La Espina, si no que se decidió por el convento de Nuestra Señora de la Antigua, de frailes franciscanos, que había fundado en Grajal, terminando de este modo con la tradición iniciada por sus antepasados⁷³.

Además de los enterramientos señalados hubo muchos otros de los que las fuentes ignoran su ocupantes⁷⁴. Solamente de dos de ellos se conoce el nombre de los allí sepultados, pero no el año de su muerte:

En la capilla de los vegas (...) a mano izquierda como entramos estan en la pared dos sepulcros, en el primero que esta junto al altar esta enterrado Juan gutierrez de vega tiene ençima del arco un escudo y en el un Castillo; en el arco de mas abajo junto a la red esta hernando de vega tiene dos escudos en el uno el castillo y en el otro una çelada⁷⁵.

También iban acompañados de sus respectivas inscripciones:



Fig. 8. Ménsula de arcosolio gótico del costado norte.

*Aquí esta sepultado Juan Gutierrez de Vega cuja anima Dios haya y Esta sepultura es de Fernando de Vega cuya anima Dios aya*⁷⁶.

DESCRIPCIÓN

Realizada en sillería caliza y de planta rectangular (5'95 × 7'95m), se accede a su interior desde el brazo sur del transepto a través de una gran portada. Presenta ésta dos arquivoltas apuntadas: la inferior, de intradós angrelado muy deteriorado, descansa sobre ménsulas decoradas con pámpanos y motivos figurados (una calavera y la cabeza de un obispo en la correspondiente al lado izqdo.), y la superior, decorada con hojas de vid, lo hace sobre imposta. Remata el conjunto una chambrana con macolla en el ápice, que descansa sobre pequeñas ménsulas. A ambos lados de la puerta, en su parte superior, se conservan dos peanas sobre las que se situarían sendas esculturas hoy desaparecidas. Hacia el interior presenta cinco arquivoltas cuyo desarrollo no es completo en sus arranques debido, por el norte, al reaprovechamiento de una jamba de la primitiva capilla y la presencia del arcosolio adyacente, y por el sur a la existencia de un contrafuerte del transepto incorporado a la nueva construcción.

La portada se cerraba con una verja de hierro realizada por encargo de Juan de Vega († 1558) y se ornamentaba con los escudos y armas de los Vega, Enríquez, Osorio y Portocarrero⁷⁷. Actualmente no existe, pero por una noticia recogida en un libro de obras del monasterio sabemos que todavía se conservaba en el tercer cuarto del s. XVIII⁷⁸, habiéndose perdido quizás tras la



Fig. 9. Ménsula de arcosolio gótico del costado norte.

desamortización. La misma suerte debió correr la vidriera decorada con las armas de la familia que, sin duda, cerraba el amplio vano que ilumina la capilla por el mediodía⁷⁹.

En los costados de la capilla se abren los arcosolios que alojaron los restos de sus patronos, dos al norte y dos al sur, si bien han desaparecido los bultos de alabastro que viera Jongelin a mediados del s. XVII⁸⁰. Quedan en su interior, sin embargo, unos sillares salientes sobre los que encajarían las piezas que conformaban las yacijas; las urnas descansaban sobre zócalo liso, aunque en dos lucillos se han colocado unos frontales organizados en arquillos apuntados de intradós lobulado. En el muro septentrional, un nicho acogía los de otro miembro de la familia.

Los practicados a mediodía, casi idénticos, son apuntados y con el intradós angrelado. Están enmarcados por pilastras que rematan en agudos pináculos muy ornamentados, de cuyos vierteaguas surgen unos conopios que cobijan sendos arcos y por cuyo trasdós corren hojas ondulantes y figuras antropozoomórficas, coronando sus vértices una macolla –el oriental– y un jarrón –el occidental–. En las enjutas, ángeles portan escudos con las armas de los difuntos: tres escobas –Escobar– en los situados en el de occidente y, respectivamente, un castillo –Vega– y una celada sobre mantelete –Portocarrero– en los del oriental. Todo este conjunto aparece resguardado por una moldura a modo de alfiz, decorada con cuatrifolias y pequeñas cabecitas.

En el flanco norte, la distribución de los enterramientos es distinta. El más próximo a la entrada está organizado como los del costado sur, aunque está resaltado sobre el plano del muro, enrasando con la jamba

de la portada de acceso, y las ménsulas, pináculos y ángeles presentan algunas diferencias con respecto a aquéllos.

A su derecha, en el ángulo formado por este arcosolio y el paramento de la capilla, encontramos una ménsula y el arranque de un arco cuya posición y características hacen pensar que estaba previsto realizar otro arcosolio semejante, resultando, de haberse llevado a buen término, un conjunto similar al del muro frontero. En su lugar hallamos un lucillo realizado en época moderna, de formas clasicistas⁸¹, bajo el cual se dispone un pequeño nicho de medio punto con la arista decorada con bolas y diamantes y una inscripción en la rosca⁸².

Se ilumina la capilla por medio de dos vanos. En el costado meridional, se abre una ventana compuesta por tres arquivoltas apuntadas y una tracería en su interior formada por tres arquillos apuntados de intradós trilobulado sobre los cuales se abre un rosetón de seis lóbulos. En el testero, encima de la línea de imposta que marca el arranque de la cubierta, se dispone un óculo con rica tracería en su interior: siete círculos en torno a otro central, todos de intradós lobulado.

La capilla se cubre con una bóveda de base octogonal, empleándose para pasar de la planta cuadrangular de la capilla a la ochavada de la cubierta un sistema de trompas de esquina provistas en su interior de bovedillas de tres nervios. Se trata de una bóveda estrellada de ocho puntas, compuesta por igual número de nervios que convergen en una clave central y se unen entre sí mediante terceletes, más otros de ligadura que enlazan a éstos últimos —con los que se conectan a través de claves secundarias— con la clave principal. Las claves se decoran con las armas de Don Enrique Almaraz⁸³ —la central— y las de los Vega y Escobar. Arcos y nervios de la bóveda central descansan junto con los de las bovedillas de las trompas sobre ménsulas ricamente labradas, entre las que destacan la de un hombre encogido con una jarra o bolsa entre sus manos; un dragón; ave con la cabeza sobre el pecho cobijando sus crías; un borriquito con alforjas; y las de las armas de los fundadores. Los nervios y formales de las trompas que nacen en los ángulos descansan sobre grupos de tres columnillas provistas de capiteles decorados con tallos entrelazados, caretas, dragones, etcétera. Estos haces, en el caso de los occidentales, se interrumpen a la altura de la imposta en ménsulas; en los orientales, bajan hasta el suelo.

Al exterior, elevada sobre un alto rebanco, refuerzan los muros gruesos contrafuertes prismáticos —dos al este, dos al sur⁸⁴ y uno al norte⁸⁵— que contrarrestan los empujes de la bóveda; provistos de goterones que se prolongan por los paramentos a modo de imposta, suben hasta el alero y culminan en talud. Corona el conjunto una cornisa de perfil de nacela que, salvo en las zonas don-

de llegan los contrafuertes, está sostenida por canecillos en forma de cuarto de círculo.

TIPOLOGÍA

La capilla, de planta cuadrangular, se cubre con una bóveda estrellada sobre trompas nervadas, fórmula que en última instancia consigue la creación de un espacio centralizado, siguiendo un modelo generalizado desde el s. XIV en capillas funerarias y salas capitulares catedralicias, estas últimas, desde bien temprano, convertidas en espacios privilegiados de enterramiento⁸⁶.

Gran difusión tuvo el sistema de trompas adoptado en la capilla de los Vega —trompas con nervios en forma de Y—⁸⁷. El exponente más temprano lo tenemos en la sala capitular de Oviedo, no obstante, la bóveda que lo cubre, de ocho nervios que confluyen en una clave central, no llega a la complejidad que alcanzarán otros ejemplos posteriores⁸⁸. Disposición semejante a la ovetense encontramos en la sala capitular de la catedral de Vic; en la capilla de San Blas en el claustro de la catedral de Toledo⁸⁹; o en la capilla de Leonor López de Córdoba, en San Pablo de Córdoba⁹⁰. En cambio, una solución idéntica a la de los Vega —trompas y bóveda— la encontramos en la capilla de Santa Catalina, en la catedral de Burgos⁹¹; en la capilla Barbazana de la Catedral de Pamplona⁹²; en la primera Sala Capitular de la sede de Valencia⁹³; en el capítulo de la colegiata de Roncesvalles⁹⁴; y en el de la Seo barcelonesa, aunque en este caso las trompas quedan a un nivel más bajo que el del arranque de los nervios de la bóveda⁹⁵. A todos estos ejemplos habría que añadir el presbiterio de la iglesia abacial de Oña⁹⁶.

Por otro lado, al margen de cuestiones puramente espaciales y constructivas, la capilla de los Vega comparte con esas fundaciones y otras muchas de la época, el afán por la ostentación y exaltación del linaje⁹⁷, que puede apreciarse tanto en el amplio despliegue de sus armas heráldicas en la puerta⁹⁸, sepulcros⁹⁹, ménsulas y claves de la bóveda¹⁰⁰ y también en las vidrieras¹⁰¹ y la reja¹⁰² que cerraba la capilla, como en la riqueza decorativa que se aplica a los elementos arquitectónicos, especialmente arcosolios y ménsulas.

Relacionado con estos últimos elementos, las mayores semejanzas los encontramos con la capilla Fernán López de Saldaña, contador de Juan II, en Santa Clara de Tordesillas¹⁰³, construida, según reza la leyenda que decora la imposta que corre por el interior, entre 1431 y 1435¹⁰⁴. La articulación de los arcosolios es análoga en los dos casos, encontrando arcosolios pareados enmarcados por pináculos, aunque con la diferencia de que en La Espina se utiliza el alfiz y en Tordesillas la línea de imposta para formalizar el enmarcamiento supe-



Fig. 10. Interior de la capilla de los Saldaña en Santa Clara de Tordesillas.

rior; y en ambos aparecen ángeles portadores de escudos en las enjutas de las chambranas conopiales¹⁰⁵. Han desaparecido, sin embargo, todos los angelados de la capilla de los Vega, no siendo posible saber si serían semejantes a los de la Saldaña. También alguna ménsula de la bóveda de la capilla de los Vega presenta una decoración idéntica a otras de las chambranas que llevan los nichos de los apóstoles de la capilla Saldaña, como por ejemplo el ave dando de comer a sus crías, el dragón o el hombre encogido. No obstante, la calidad de ejecución difiere enormemente entre ambas obras: el taller que trabaja en La Espina conoce sin duda lo hecho en Tordesillas, pero no está exento de cierta rudeza y zafiedad en comparación con la excelente talla que se aprecia en la capilla del contador¹⁰⁶.

La conexión estilística entre ambas capillas se puede explicar, al margen de la evidente cercanía geográfica y cronológica, por la relación existente entre los personajes que están detrás de ambas fundaciones: recordemos cómo Fernán López de Saldaña había refrendado en 1432, la facultad otorgada por Juan II a Fernán Gutiérrez de Vega para establecer junto a su mujer un mayorgazgo.

CRONOLOGÍA

Las obras de la capilla debieron comenzar ca.1435, después de la muerte de Fernán Gutiérrez de Vega, ya

que en torno a esa fecha sus testamentarios mandaban *sepultar su cuerpo (...) e que la dicha capilla sea desfecha e que se torne a fazer mayor et de mejor obra de la que agora esta*. La presencia de un escudo con tres escobas, armas de su mujer, en una de las arquivoltas de la puerta de la capilla hacen pensar que fue ésta, muerta ese mismo año, la encargada de iniciar los trabajos de construcción. En 1438 debían estar avanzadas, por cuanto su hijo Fernando señalaba en su testamento que *la dicha capilla hemos de acabar mosen lope mi hermano et yo*. Cuando en 1476 su hermana María manda enterrarse *en la Capilla de sus padres junto a la sepultura de su madre*, ya hace tiempo estaría terminada¹⁰⁷.

Así, la capilla podría datarse entre finales de la década de los treinta del siglo XV, y primeros años de la siguiente, inmediatamente después de acabada la del contador Saldaña en Tordesillas, de la que aquélla, como hemos apuntado más arriba, es deudora en varios aspectos.

Posteriormente, las intervenciones no fueron excesivas; únicamente el arcosolio de formas clasicistas dispuesto en el costado norte rompe con el ambiente bajomedieval que se aprecia en toda la capilla.

NOTAS

- * Un extracto del contenido de este artículo fue presentado en el curso *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: El Cister*, organizado por la Fundación Cultural Santa Teresa y el Instituto de Arquitectura Juan de Herrera y celebrado en Ávila durante los días 2 a 4 de octubre de 1998.
- ¹ Para estudiar todo el proceso medieval que lleva a la fundación de estas capillas y comprender la jerarquización y compartimentación espacial que se irá produciendo en los edificios, véase BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, pp. 93-132.
- ² Así ocurrió en La Espina (GARCÍA FLORES, A., "Capilla de San Rafael", *Monjes y monasterios. El Cister en Castilla y León*, Valladolid, 1998, p. 332), Osera, Melón o Sobrado, etcétera (VALLE PÉREZ, J. C., "La capilla de San Andrés, en el monasterio de Oseira y las capillas funerarias en la arquitectura cisterciense en Galicia", *Monacato galego. Sesquicentenario de San Bieito. Actas do Primeiro Coloquio. Ourense, 1981*, en *Boletín Auriense*, Anexo 6, 1986, pp. 83-119; y BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos...", p. 125). Véanse también las fichas dedicadas a algunas capillas funerarias de monasterios de la actual Comunidad de Castilla y León –por ejemplo, Carracedo, Palazuelos o Valbuena– en el catálogo *Monjes y monasterios...*, pp. 329-333, y los estudios de BANGO TORVISO, I. G., "Un mundo para la eternidad" y "El ámbito de la muerte", en el mismo catálogo, pp. 305-314 y 317-328, respectivamente.
- ³ En el caso de La Espina, Martín Alfonso de Albuquerque se compromete en 1285 a terminar la iglesia para ser enterrado ante el altar de Sta. María (*Tumbo de la Espina* –a partir de ahora, *Tumbo*–, conservado en el monasterio, hoy Escuela de Capacitación Agraria, y del que existe una xerocopia en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, fols. 65v y 67r-69v; doc. transcrito por RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El Tumbo del monasterio cisterciense de La Espina*, Valladolid, 1982, pp. 209-214); posteriormente, Juan Alfonso de Albuquerque terminará el templo, recibiendo sepultura tras su muerte en 1345 en la capilla mayor, donde también descansaron su mujer Isabel de Meneses y su hijo Martín Gil (*Tumbo*, fols. 69 y 74r; RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El Tumbo del monasterio...*, pp. 214-218). Lo mismo sucede en otras abadías: Pedro Ponce de Cabrera y Aldonza Alfonso, en Nogales; Ponce de Minerva y Estefanía Ramírez, en Sandoval; Rodrigo Rodríguez de Girón e Inés Pérez, en La Vega; los Téllez de Meneses, en Matallana y Palazuelos; etcétera (GARCÍA FLORES, A., "La iglesia del monasterio de Valbuena: panteón de los Señores de Aguilafuente", *Cistercium*, 207, 1996, pp. 779-795, en concreto, p. 782 nota 9).
- ⁴ En 1348 doña Mencía, mujer de Juan Fernández de Valverde, donaba al monasterio de La Espina ciertas propiedades a cambio de su enterramiento y el de su marido en la capilla colateral de San Juan (*Tumbo*, fols. 74r y 268r; RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El Tumbo del monasterio...*, pp. 111-112, 172 y 178); y en 1430, Juan Quijada, Señor de Villagarcía, otorga su testamento y pide ser enterrado en la capilla colateral de San Bernardo del mismo cenobio (*Tumbo*, fols. 75r y 256v; RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El Tumbo del monasterio...*, pp. 172 y 179-180). Ya a mediados del XIII, se les concedía la capilla de San Benito del templo de Bujedo como lugar de sepultura a Liger Brunet, sus padres y su mujer Mari Guillén; a fines del s. XIV, Pedro Rodríguez de Luna se entierra en la capilla de Santiago de la iglesia de Nogales, en donde también descansaron Sancho Ramírez de Cifuentes y su mujer; y también en esta centuria, Diego López de Estúñiga y su mujer Toda Hurtado de Mendoza fueron sepultados en una capilla del monasterio de Herrera, lo mismo que Lope Álvarez Dañón.
- ⁵ En Francia, por ejemplo, sucedió en Hautecombe, en donde las dos capillas del lado del Evangelio fueron suprimidas en el s. XIV para construir la gran capilla *Savoie* o *de los Príncipes* (CLAIR, R., "L'église abbatiale d'Hautecombe au XII^e siècle", *Bulletin Monumental*, t. 118, 1960, pp. 7-30, en concreto, p. 11; y del mismo autor, "Hautecombe, nécropole de Savoie", *Dossiers d'Archeologie*, n.º 234, 1998, pp. 72-73, en especial p. 73). En España, al margen de lo ocurrido en La Espina, sólo conocemos el caso del monasterio de Nogales, aunque es muy posterior, de mediados del XVI: en 1566 conceden a Suero de Quiñones y Elvira de Zúñiga la capilla de Santa Catalina para su enterramiento, la cual sería ampliada y su advocación cambiada por la de los Reyes (vid. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., "El mecenazgo de Suero de Quiñones en el monasterio de Santa María de Nogales", *Humanismo y Cister. Actas del I Congreso Nacional sobre Humanistas Españoles*, León, 1996, pp. 581-600). Sobre la diversidad de enterramientos en monasterios cistercienses españoles durante la decimosexta centuria, puede consultarse GARCÍA FLORES, A., "La iglesia del monasterio...", pp. 782-784.
- ⁶ En el siglo XIV las dos capillas románicas meridionales de la cabecera de la catedral de Lérida serán transformadas en vocabulario gótico por la misma familia del obispo que consagró el templo en 1278; en la catedral de Sigüenza, en la capilla extrema del brazo meridional del transepto, ocurre un proceso similar al convertirse en panteón de la familia de los de la Cerda, primero, y de los Arce, después, realizándose obras importantes de transformación entre los siglos XV y XVI (BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos...", pp. 122-123).
- ⁷ Vid. nota 3.
- ⁸ RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El tumbo del monasterio...*, pp. 25-26; y LÓPEZ GARCÍA, J. M., *La transición del feudalismo al capitalismo en un señorío monástico castellano. El Abadengo de La Santa Espina (1147-1835)*, Valladolid, 1990, pp. 17-18 nota núm.2; y pp. 115 y ss.
- ⁹ *Tumbo*, fols. 74r-n.º 120 a 75r-n.º 122 (cit. por RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El tumbo del monasterio...*, p. 27).
- ¹⁰ *Tumbo*, fol. 74v.
- ¹¹ *Tumbo*, fols. n.º 101; 71r-n.º 119; y 341r-n.º 645 a 342v-n.º 646.
- ¹² Mss. 8373.
- ¹³ fols. 3r-15v y 19r-32v, respectivamente.
- ¹⁴ fols. 56 a 63.
- ¹⁵ R.A.H. Col. Salazar y Castro, M-20, fols. 206r-212v.
- ¹⁶ Idem, M-9, fols. 42 y ss; M-10, fols. 78 y ss; M-31, fols. 35 y ss.
- ¹⁷ Idem, M-31, fols. 21r-23v.
- ¹⁸ El condado de Grajal fue incorporado en 1919 a la casa de Albuquerque. El Archivo de la Casa Ducal de Albuquerque (en adelante, A.C.D.A.) se encuentra actualmente en Cuéllar. Agradecemos a Julia M.ª Montalvillo García, su archivera, las facilidades que nos prestó para consultar sus fondos.
- ¹⁹ Más adelante nos referiremos a ellos con detenimiento.

- 20 A.C.D.A., Estado de Grajal, Legajo 22, n.º 5. Cit. por RUIZ, A., "Espina (Sainte-Marie de L')", en AUBERT, R., y VAN CAUWENBERGH, E. (Dir.), *Dictionnaire D'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, fasc. 84, cols. 969-971, en particular, col. 970.
- 21 *Id.* nota 36.
- 22 *Notitia Abbatiarum Ordinis Cisterciensis per Orbem Universum in Libros X Complexa*, Colonia Agrippinae, 1640, Libro VI, p. 5.
- 23 *El monasterio de la Santa Espina. Su erección, privilegios y vicisitudes*, Valladolid, 1887 (reed. 1909 y 1988), pp. 26-27. Más adelante, en la p. 36, escribe que en algunas capillas "se veían sepulturas, lucillos de metal y piedra, y nichos ojivales", refiriéndose, sin duda, a la de los Vega.
- 24 *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1985, p. 140.
- 25 *Un rincón de Castilla. Reseña histórica del Real Monasterio de Santa María de la Espina, y descripción de la fundación actual "Escuelas Primaria y de Agricultura con Asilo de Huérfanos"*, Madrid, 1913 (ed. facsímil, Madrid, 1989), pp. 72-75.
- 26 "Monasterios medievales de la provincia de Valladolid. III. Santa María de la Espina", *B.S.E.E.*, XXXI (marzo 1923), pp. 53-92.
- 27 *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1942, pp. 115-166.
- 28 *Arquitectura gótica*, Madrid, 1952, p. 295.
- 29 "L'abbatiale de Moreruela et l'architecture des églises cisterciennes d'Espagne", *Citeaux in de Nederlanden*, V, 1954, pp. 173-207, especialmente p. 197.
- 30 *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, t. II, Valladolid, 1959, p. 30.
- 31 *Provincia de Valladolid*, Barcelona, 1968, p. 84.
- 32 *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 296; Monasterios cistercienses", *Cuadernos Vallisoletanos*, n.º 18, 1986, p. 11; "El siglo XV. Influencia europea y singularidad castellana", en GARCÍA SIMÓN, A. (ed.), *Historia de una cultura. II. La singularidad de Castilla*. Valladolid, 1995, pp. 103-175, en concreto p. 117; "Iglesias, monasterios y conventos", en *Valladolid, arte y cultura. Guía cultural de Valladolid, y su provincia*, Valladolid, 1998, pp. 219-257, en particular p. 227.
- 33 *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, 1998, pp. 347-348.
- 34 *El monasterio cisterciense de La Espina*, León, 1997, pp. 15 y 27.
- 35 "Capilla de Los Vega. Santa María de la Espina (Valladolid)", en *Monjes y monasterios...*, pp. 331-332.
- 36 Sobre la familia de los Vega, además de las fuentes citadas arriba en el texto, puede consultarse: OLIVERA Y VERGARA, P. DE, *Memorial genealógico de la Casa de los Señores de Grajal, y de las casas en ella incorporadas, y de los que de ella han procedido*, Madrid 1685 (Real Academia de la Historia, Col. Salazar y Castro, E-9, fols. 161-209v); MARQUÉS DEL SALTILLO, Juan de Vega, *embajador de Carlos V en Roma (1543-47)*, Madrid, 1946; ORTEGA GATO, E., "Blasones y mayorazgos de Palencia", *P.I.T.T.M.*, n.º 3, 1950, pp. 217-224; LUENGO Y MARTÍNEZ, J. M.ª, "Notas sobre la genealogía de los Condes de Grajal de Campos, de sus abusos feudales y de sus mansiones señoriales", *Tierras de León*, n.º 7, 1966, pp. 29-43; GUERRERO HIERRO, J., *De ayer a hoy. Historia de Grajal de Campos*, León, 1993, pp. 82-86; CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.ª D., "El mecenazgo y el palacio de los Señores de Grajal de Campos", *B.S.A.A.*, LIX, 1993, pp. 295-312; y *Arquitectura y mecenazgo de la Casa de Grajal de Campos*, León, 1995, pp. 17-30 y 35-36; MOGROBEJO, E. DE, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía. Adición al "Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos"*, por Alberto y Arturo García Carraja, vol. VI, Bilbao, 1996, pp. 126-130.
- 37 Erróneamente se ha considerado a Juana Bazán madre de Fernán Gutiérrez de Vega (GARCÍA CARRAFA, A., y GARCÍA CARRAFA, A., *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, t. XIII, Madrid, 1954, p. 58; Genealogía, armas..., B.N. Mss.8373, fol. 4v; OLIVERA Y VERGARA, P. DE, *Memorial genealógico...*, p. 7v.) cuando en realidad, como consta en su testamento, fue hijo de Marina Íñiguez (A.C.D.A., n.º 196, leg.4, n.º 3, fol. 1v).
- 38 A.C.D.A. n.º 195, leg.3, n.º 4 y Varios, XXIX, n.º 22. Esta merced sería confirmada por don Alfonso el 5 de enero y por don Juan y don Enrique, todos ellos infantes de Aragón, el 20 de abril de 1413 (A.C.D.A. n.º 193, leg.1, n.º 4).
- 39 Así consta en un privilegio de Alfonso de Aragón expedido en Valencia el 19 de noviembre de 1419 (A.C.D.A., Estado de Grajal, n.º 193, leg.1, n.º 6).
- 40 Como tal aparece en un documento firmado en Grajal el 20 de julio de 1425 (A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 208, leg.23, n.º 3).
- 41 A.C.D.A. Varios, XXIX, n.º 25.
- 42 A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 2.
- 43 *Tumbo*, fols.74v-n.º 121, 75v-n.º 123 y 341-n.º 645 y 646 (cit. RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El Tumbo del monasterio...*, pp. 153 y 179; LÓPEZ GARCÍA, J. M., *La transición del feudalismo...*, p. 22) y *Genealogía, armas...*, B.N. Mss.8373, fol. 57r). Dicho juro, junto con las mandas testamentarias de Fernando de Vega y María de Escobar, sería confirmado en Burgos por la reina Juana de Castilla el 13 de abril de 1508 (A.C.D.A. n.º 193, leg.1, n.º 18).
- 44 *Id.* nota anterior.
- 45 Erróneamente, algunos autores señalan el año 1395 como fecha de muerte de Fernán Gutiérrez de Vega, como por ejemplo GUTIÉRREZ CUÑADO, A., *Un rincón de Castilla...*, p. 73, nota n.º 1; ANTÓN, F., *Monasterios medievales...*, p. 123; TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura...*, p. 295; YÁÑEZ NEIRA, D., "El monasterio de la Espina y sus abades", *Archivos Leoneses*, n.º 51, 1972, pp. 69-149, en especial p. 118; ARA GIL, C. J., "Monasterios cistercienses", p. 11; CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa...*, p. 469; y ARA GIL, C. J., "El siglo XV...", p. 117.
- La muerte de María de Escobar debió tener lugar antes del 1 de diciembre de 1435, pues ese día su hija María daba una carta de poder a su marido relacionada con la herencia de sus padres, constando ambos como muertos (A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 198, leg.6, n.º 5).
- 46 No es ésta la única ocasión en que el escriba comete una equivocación al datar los documentos que maneja (*Id.*, por ejemplo, RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El tumbo del monasterio...*, pp. 63-64). Por otro lado, el escriba debió utilizar el privilegio de Juana de Castilla de 1508 con los traslados de los documentos de Juan II referentes al juro, ya que repite el error de fechar en 1407 la carta comentada arriba en el texto (*Tumbo*, fols.235r-n.º 452, y 342r-n.º 647; cit por RODRÍGUEZ DE DIEGO, J. L., *El tumbo del monasterio...*, p. 179).
- 47 A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 3. El documento no lleva fecha, aunque en su parte posterior se indica que *paso ante Juan de Frechos vecino de Villalon*, y con otra letra distinta, *el año de 1435 u el de 36*.

48. *Ididem*, fols.1r-v.
49. *Ibidem*, 1v-2r.
50. *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121; y, con ligeras variantes, B.N. Mss.8373, fol. 57v.
51. *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121; y, también con algún cambio, B.N. Mss. 8373, fols.56r y 57v. Recoge la noticia GUTIÉRREZ CUÑADO, A., *Un rincón de Castilla...*, p. 73. Las fuentes antiguas que hacen referencia a las armas que adornaban los distintos elementos decorativos de la capilla confunden el escudo de los Portocarrero con el de los Quijada. Más adelante veremos que la presencia de las armas de los Portocarrero no es extraña, ya que un miembro de esta familia, Beatriz Portocarrero, estuvo casada con Fernando de Vega.
52. B.N. Mss.8373, fols.26v y 62v.
53. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 5, y n.º 195, leg.3, n.º 10, respectivamente.
54. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 4 y R.A.H. Col. Salazar y Castro, M-31, fol. 21r.
55. *Genealogía, armas...*, fols.62v-63v. B.N. Mss.8373.
- Esta es la única noticia que tenemos del enterramiento de esta señora en la Capilla de los Vega, ya que el *Tumbo* del monasterio no dice nada al respecto.
56. A.C.D.A., Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 8.
57. B.N. Mss.8373, fol. 62v; en el fol. 57v, sin embargo, se anota que murió el 16 de julio. Por su parte, el *Tumbo* únicamente señala que la lámina *que esta mas al medio de la capilla junto a la pared de mano izquierda es de Joan de Vega que murio año de 1513* (*Tumbo*, fol. 74v-n.º 121). Recoge la inscripción OLIVERA Y VERGARA, P., *Memorial genealógico...*, p. 13r (fol. 173r).
58. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 10 (Pub. por el MARQUÉS DEL SALTILLO, *Juan de Vega...*, pp. 205-217).
59. *Ibidem*, p. 205.
60. *Ibidem*, p. 206. M.ª D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA comenta el contenido del testamento y transcribe algunos fragmentos de él (*Arquitectura y mecenazgo...*, pp. 19-21 y 35).
61. *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121; B.N. Mss.8373, fol. 56; GUTIÉRREZ CUÑADO, A., *Un rincón de Castilla...*, pp. 73-74.
62. B.N. Mss.8373, fols.32v, 57v y 62v. OLIVERA Y VERGARA, P., *Memorial genealógico...*, p. 15v (fol. 175v) copia la inscripción.
63. B.N. Mss.8373, fol. 57v. En el *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121 aparece escrito: *esta sepultado en el arco redondo de la pared junto a las gradas del altar a mano izquierda*.
64. B.N. Mss.8373, fol. 62v. GUTIÉRREZ CUÑADO transcribe la inscripción de la siguiente forma: *Comendador Mayor de Castilla.-Aquí yace Lope de Vega, hijo de Hernando de Vega (Un rincón de Castilla...*, nota 1, p. 74). También la cita OLIVERA Y VERGARA [*Memorial genealógico...*, p. 16 (fol. 176)]. *Vid.* nota 83.
65. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 14 (Pub. en MARQUÉS DEL SALTILLO, *Juan de Vega...*, pp. 293-301, en especial p. 294).
66. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 14-a y n.º 200, leg.8, n.º 8 (Pub. por MARQUÉS DEL SALTILLO, *Juan de Vega...*, pp. 302-333; cit. por CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.ª D., *Arquitectura y mecenazgo...*, p. 25). Anteriormente, el 20 de febrero de 1554, estando en Palermo había redactado otro testamento (A.C.D.A. n.º 196, leg.4, n.º 14-b), cuyas mandas relativas a su entierro no fueron modificadas en el definitivo.
67. Marqués del Saltillo, *Juan de Vega...*, p. 312.
68. *Ibidem*, p. 314.
69. *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121; B.N. Mss.8373, fols.56v y 57v; GUTIÉRREZ CUÑADO, A., *Un rincón de Castilla...*, p. 74.
70. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 20.
71. A.C.D.A. Estado de Grajal, n.º 196, leg.4, n.º 28.
72. *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121; B.N. Mss.8373, fol. 56v.
73. *no esta enterrado en esta capilla ni otro alguno de los señores desta Casa despues del dicho conde que se entero en grajal en un conbento de frailes franciscanos descalços que fundo, pero asta este Cavallero todos los señores desta casa estan sepultados en dicha capilla* (B.N. Mss.8373, fols.57v-58r).
74. *Otros muchos ay alli sepultados y no ay memoria...* (*Tumbo*, fol. 74v-n.º 121). G. Jongelin apunta que *in pavimento, plura ex aere, eorum omnium, qui militae Sancty Iacobi Commendatarij extiterunt, numero, plus minus, viginti quator* (*Notitia abbatiarum...*, p. 5).
75. B.N. Mss.8373, fol. 57v; y, con ligeras variantes, B.N. Mss.8373, fol. 56r, y *Tumbo*, fol. 74v-n.º 121.
76. B.N. Mss. 8373, fol. 62v. Por otra parte, se desconocen los lazos de parentesco que les unían al resto de los que allí descansaban, aunque se ha querido ver a Juan Gutiérrez de Vega como hermano del fundador de la capilla (fol. 25r; y OLIVERA Y VERGARA, P., *Memorial genealógico...*, p. 7v (fol. 167v)). Respecto a la primera inscripción, *vid.* nota 82.
77. En el *Tumbo* del monasterio se dice que *Juan de Vega presidente de Castilla hizo la reja de la capilla, y junto con sus armas las de los Enríquez, que son dos castillos en campo blanco, y debaxo un león en campo negro, por averse juntado esta casa por casamiento con la del conde de Aliste: y por la Casa de Villalobos, que son los marqueses de Astorga pusieron los dos lobos. Las de los quixadas pondrían por la misma razon* (fol. 74.vto). También en la Genealogía de la Casa de Vega conservada en la Biblioteca Nacional se anota lo siguiente: *En la Reja de Dicha capilla ay dos escudos en el uno esta el Castillo de los Vegas en el otro las armas de los de Alvadeliste Dos castillos y un leon debajo* (B.N. Mss. 8373, fol. 62v).
78. En las cuentas relativas al período comprendido entre el 15 de abril de 1763 y el mismo día y mes del año siguiente, se hace constar: *Compusose la zerradura de la Rexa de la capilla de Vega y se hizo llave nueva* (A.H.N. Clero, libro núm. 17.948, fol. 91v).
79. *Ai una vidriera que se hiço quando la capilla. En ella estan dos escudos, castillo en campo verde y tres escobas en campo amarillo y ellas azules* (B.N., Mss 8373, fol. 58r).
80. *Vid.* nota 75.

- ⁸¹ En él se lee: *AQI ESTA SEPULTADO IUAN GÜTIEREZ DE VEGA CUIA ANIMA DIOS AIA*.
- ⁸² *COMENDADOR MAIOR DE CASTILLA / AQVI YAZE LOPE DE VEGA HIIIO DE HERNANDO DE V[EG]A*.
- ⁸³ Obispo de Palencia entre 1893 y 1907 y principal promotor de las obras de restauración del monasterio.
- ⁸⁴ El más occidental en parte embebido por la posterior Capilla de la Santa Espina.
- ⁸⁵ Por este lado se dispuso un único estribo debido a que la fábrica de la cabecera servía de contraresto.
- ⁸⁶ Sobre estos aspectos, *vid.* BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura gótica", *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1985, t. 7, pp. 408-687, en concreto, pp. 505, 530, 554-555, 562-565, 571; YARZA LUACES, J., *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, pp. 103-105; MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.^a, "Arquitectura gótica", *Historia del arte de Castilla y León. T. III. Arte gótico*, Valladolid, 1994, pp. 85-218, en concreto p. 162.
- ⁸⁷ Al margen dejamos construcciones como algunos cimborrios o torres en los que podemos encontrar análoga solución (Torre del Ángel de la catedral de Cuenca; tercer piso de la Torre de Don Fadrique en el Alcázar de Sevilla; sala superior de la Torre de los Leones del Alcázar de Córdoba...), pero sin ninguna relación funcional con el espacio que ahora estudiamos.
- ⁸⁸ Antes de que ésta existiese, el ámbito ocupado por ella había servido para realizar numerosos enterramientos, función que se mantuvo tras la construcción del actual ca.1293-1314 (CASO FERNÁNDEZ, F. DE, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, pp. 37-68; y CASO, F. DE, y PANIAGUA, P., *Arte gótico en Asturias*, Gijón, 1999, pp. 37-40).
- ⁸⁹ Realizada entre 1398 y 1400 por encargo del arzobispo Pedro Tenorio para enterramiento suyo, bajo la dirección de Rodrigo Alfonso, maestro mayor de la catedral (FRANCO MATA, A., "El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo". *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 73-93; SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, 1985).
- ⁹⁰ 1409-1483 (JORDANO BARBUDO, M.^a A., *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba. Desde la Reconquista al inicio del Renacimiento*, Córdoba, 1996, pp. 65-70 y 152).
- ⁹¹ Comenzada en 1316 por el obispo Gonzalo de Hinojosa como nueva sala capitular, y terminada antes de mediar el siglo, su uso funerario queda atestiguado por la presencia del cuerpo de Enrique II durante cierto período de tiempo en su recinto, antes de ser llevado a Toledo (ANDRÉS ORDAX, S., "Arte gótico", *Historia de Burgos. II. Edad Media (2)*, Burgos, 1987, pp. 83-170, en concreto, p. 100).
- ⁹² Los episcopologios del s. XVI atribuyen su construcción a don Arnaldo de Barbazán, adjudicación aceptada tradicionalmente por la historiografía. Sin embargo, parece que se inició algún tiempo antes (1280-1318), correspondiendo a ese momento la cripta y los muros del nivel inferior; será la bóveda, el coronamiento exterior y las esculturas de las jambas de la puerta lo que se construya bajo el gobierno de Barbazán (1318-1355). En esta capilla reposan los restos del mencionado obispo (FERNÁNDEZ LADREDA, C., y LORDA, J., "La catedral gótica. Arquitectura", *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, pp. 163-273).
- ⁹³ Entre 1356 y 1369, siendo obispo Vidal de Blanes, se llevan a cabo las obras por Andrés Juliá. Sirvió además de cátedra de Teología, de enterramiento de prelados y canónigos e incluso como lugar de celebración de varias Cortes reales. Posteriormente se abrió al culto, dedicándola al Cristo de la Buena Muerte y, desde 1916, al Santo Cáliz (SÁNCHEZ NAVARRETE, M., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1987, pp. 12 y 45-48).
- ⁹⁴ Allí recibió sepultura el prior Juan García de Viguria († 1346).
- ⁹⁵ Comenzada ca.1404 y terminada en 1419 (TERÈS I TOMÁS, M.^a R., "Obres del segle XV a la catedral de Barcelona. La construcció de l'antiga sala capitular", *L'ambard: estudis d'art medieval*, vol. VI, 1991-93, pp. 389-411, en concreto, 396-403).
- ⁹⁶ Convertido en capilla funeraria cuando, hacia 1332, el abad Alonso decide hacer una gran cabecera y destinarla a panteón real; las obras se dilataron y sólo se consigue cubrir en la segunda mitad del siglo XV (SILVA MAROTO, M.^a P., "El Monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos", *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, pp. 109-128, especialmente p. 110).
- ⁹⁷ La proliferación de la heráldica y emblemática, como medio de glorificación de la nobleza y poder del linaje durante la Baja Edad Media ha sido destacado, entre otros, por BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura gótica", p. 601; MARTÍNEZ FRÍAS, J. M.^a, "Arquitectura gótica", p. 106; y YARZA LUACES, J., "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV", en Rucquoi, A. (coord.), *Realidad e imágenes de poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 267-291, en concreto, p. 286; Idem, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid, 1992, p. 156.
- ⁹⁸ Un animalillo lleva un escudo con las armas de María de Escobar en una de las arquivoltas.
- ⁹⁹ Vega, Escobar y Portocarrero.
- ¹⁰⁰ Vega y Escobar.
- ¹⁰¹ *Vid.* nota n.79.
- ¹⁰² *Vid.* nota n.77.
- ¹⁰³ Esta conexión ya fue señalada por CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa...*, pp. 98-99. Sin embargo, las dos capillas tienen una concepción espacial diferente: frente al sentido centralizado de la de los Vega, la de Saldaña consta de dos tramos cubiertos por bóvedas de terceletes.
- ¹⁰⁴ ARA GIL, C. J., *Escultura gótica...*, pp. 194-205; CASTÁN LANASPA, J., *Arquitectura gótica religiosa...*, pp. 563-565.
- ¹⁰⁵ En Tordesillas los emblemas de los fundadores debían de estar pintados, no conservándose en la actualidad.
- ¹⁰⁶ YARZA LUACES ha señalado en varias ocasiones cómo, a veces, los miembros de la baja nobleza o estamentos eclesiásticos inferiores se preocupan más por el hecho de tener una capilla o un sepulcro ostentosos que por su calidad ("Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura", *Actas del I Congreso de Historia de Palencia. T. I. Arte, arqueología y edad antigua*, Valladolid, 1987, pp. 23-59, en especial pp. 27 y 35-36; *Baja Edad Media...*, p. 42).
- ¹⁰⁷ La presencia de las armas de los Portocarrero junta a las de los Vega en las enjutas de dos de los arcosolios, hace pensar que fueron Fernando de Vega y su mujer Beatriz Portocarrero los que finalizaron la capilla.

Imágenes, textos y personajes en torno a la propuesta de una ciudad ideal presentada a España en el siglo XVI*

Rosa López Torrijos
Universidad de Alcalá de Henares

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XI, 1999

RESUMEN

En 1544 Claudio Tolomei propone a Siena la edificación de una ciudad en el Monte Argentario. En 1547 la propuesta es revisada por Pietro Cataneo y presentada a Diego Hurtado de Mendoza. Se revisa la propuesta y las relaciones de Tolomei en Roma con españoles y con el genovés Giovanni Battista Grimaldi. En 1588, cuando el territorio es español, se repite la propuesta a Felipe II desde Génova, ésta se ha conservado manuscrita y anónima en el Archivo de Estado de Génova. Se examina el texto, tres ilustraciones y la posible vinculación con Grimaldi.

SUMMARY

In 1544 Claudio Tolomei makes a proposal to build a new city in Monte Argentario in the state of Siena. In 1547 Pietro Cataneo reviews it and delivers the new one to Diego Hurtado de Mendoza. The texts and the reports of Tolomei with Spanish humanists and with Geonese G. Battista Grimaldi in Rome are considered. In 1588 the place passed to Spain and the same proposal is made to Philip II from Genoa. The text unpublished and without author is now in the Archivio di Stato di Genova. Text, illustrations and possible report with Grimaldi are considered.

El tema que nos proponemos abordar en esta ocasión se refiere a la propuesta de creación de una ciudad ideal, no en el sentido de construir una ciudad según una idea perfecta o bella a trasladar al urbanismo o a la construcción física de un centro, sino ideal en el sentido de que no llegó a materializarse.

Nos interesa en esta ocasión en función de la idea, de la importancia de los personajes que hacen esta propuesta desde diversas partes de Italia y, en general, de las relaciones internacionales de España en aquella época.

La propuesta se hace por personajes diversos, surge en lugares, fechas y contextos distintos, y las imágenes a que hoy nos referimos, correspondientes a una de ellas, están en relación con un contenido simbólico de homenaje a España poco conocido.

EL LUGAR

El monte Argentario y la pequeña población de Orbetello situada a sus espaldas eran lugares muy importantes estratégicamente para la navegación mediterránea y fueron objeto, durante los siglos XV y XVI, de frecuentes incursiones de corsarios y confrontación de tropas de las diferentes potencias que luchaban por dominar en Italia.

Siena, a quien pertenecían estos lugares en esos años edificó algunas fortificaciones y torres para vigilancia y aviso de las poblaciones de la zona costera, para cuyos proyectos de fortificación fueron consultados, entre otros, Francisco di Giorgio Martini y Peruzzi¹.

En 1544 Barbarroja atacó esta zona y su vulnerabilidad hizo que se pensase seriamente en fortificarla con-

venientemente, y es precisamente en este año, cuando se realiza la primera propuesta de construir una ciudad en el Monte Argentario.

En 1555 Siena pasa a poder de los Medici y poco después la zona de Monte Argentario pasa a España, constituyendo el Estado de los Presidios, dependiente del virreinato de Nápoles.

A partir de esa fecha se construyen fortalezas pagadas por Felipe II y proyectadas por arquitectos de Cosimo I, quien envió primeramente a Buontalenti y luego a Giovanni Camerini (Bellucci).

En 1588 surge la segunda propuesta detallada de construir una ciudad en el Monte Argentario, esta vez con el nombre de Filippaustria².

Si la primera propuesta beneficiaba la seguridad y el tráfico en favor de la república de Siena, la segunda beneficiaba esto mismo en favor de España, del virreinato de Nápoles y de la república genovesa sumamente interesada en esta zona y por entonces estrecha aliada de la corona española y en competencia con los otros estados italianos presentes en esta zona de Mediterráneo.

LA PRIMERA PROPUESTA

La propuesta común es pues la construcción de una ciudad en el Monte Argentario, en la costa italiana de la toscana actual.

La primera propuesta fue hecha por Tolomei, del que trataremos más adelante. Se realiza en 1544, en los años en que la academia romana en la que él participaba se dedicaba intensamente al estudio de Vitruvio. En ella Tolomei propone la edificación de una gran ciudad en el monte Argentario, y se basa en las buenas condiciones naturales del lugar: bondad del aire, tierra fértil y agua abundante, riqueza de pescado, la altura y aspereza del monte que le sirve de defensa natural, y la situación próxima de cuatro puertos: *"sarebbe ricca di due porti lontani dieci miglia al più da lei, l'uno Talamone... l'altro Port'hercole... e di due altri porti congiunti quasi a lei, cioè Santo Stefano, e lo stagno d'Orbetello, riducendolo in forma di porto"* y de dos islas que le servirían de vigilantes permanentes, de igual forma a como el Pireo sirve a Atenas y la Goleta a Túnez: *"come il Pireo faceva fortezza ad Atene e la Goletta fa a Tunisi, così queste isole [Giglio e Giannuti] fortificate accrescerebbero la fortezza del Monte Argentario"*³.

Además se señala el valor estratégico de la ciudad que tiene a la espalda Toscana, a la izquierda el estado de la Iglesia y el reino de Nápoles, y a la derecha la Marisma de Pisa y la riviéra de Génova, y delante Córcega y Cerdeña.

La propuesta de Tolomei fue revisada por Cataneo en 1547 y presentada a Don Diego Hurtado de Mendoza,

embajador de España en Roma y entonces también gobernador de Siena. Cataneo sin embargo prefería la fortificación de Orbetello, como veremos más adelante.

En todo caso, esta propuesta, hecha a la república sienesa, fue imposibilitada por los acontecimientos que pusieron fin a la Siena independiente.

LOS PERSONAJES

Claudio Tolomei es uno de los humanistas más activos en la primera mitad del siglo XVI. Nacido en Siena hacia 1492 y muerto en Roma en 1556 es conocido como poeta, hombre de leyes, político y diplomático. Participó en el debate sobre el uso de la lengua latina y vulgar y sobre el nombre que debiera recibir ésta (italiana, toscana o cortesana) e intervino decisivamente en el estudio de la arquitectura de Vitruvio.

Tolomei consideraba la arquitectura antigua superior a la contemporánea y buscaba por todas partes vestigios de la arquitectura romana (recuérdese que en 1547 escribe a Marcantonio Prudente pidiéndole que si encuentra algo bello en España lo anote, ya que sabe que los romanos dejaron en Iberia muchas muestras de valor⁴).

El estudio de Vitruvio era la actividad principal de la Academia della Virtù, que al comienzo de los años cuarenta se reunía en la casa de Tolomei. A esta academia asistían además de arquitectos y estudiosos de la arquitectura, literatos, artistas, nobles y políticos, muchos de ellos de los círculos filoespañoles de Roma. Se sabe que asistieron entre otros, Viñola, Paolo Giovio, Ignazio Danti, Filandro, Paciotti, probablemente Miguel Ángel⁵ y algunos españoles como el médico Luis de Lucena—muy apreciado de Tolomei a quien atendía personalmente y que años más tarde mandaría construir en Guadalajara la famosa capilla de su nombre, decorada con frescos de pintores italianos—y tal vez Juan Bautista de Toledo que pudo conocer allí a Miguel Ángel⁶.

Los académicos inventaban emblemas con el tema de la virtud, ya que ésta fue elegida por Tolomei como protectora de la academia. Por ello Guarnieri propuso a Tolomei la empresa de la academia: la Virtud asaltada por putti que la amenazaban con fuego y hierro los cuales se volvían contra los asaltantes y la dejaban libre, la Virtud tenía en una mano el verso de Petrarca *"che né Fuoco, né Ferro a Virtù noce"* y en la otra una guirnalda con las palabras *"Virtus merentibus offert"*⁷.

Probablemente el propio Tolomei había hecho el emblema del cardenal Hipólito de Medici, a cuyo servicio estaba⁸, que representaba a la Virtud de mano de la Fortuna con el mote *"Duce Virtute comite Fortuna"*, también el del cardenal Ranuccio Farnese y otros muchos, entre ellos el de Battista Grimaldi del que hablaremos más adelante.



Fig. 1. Bocchi: *Symbolicarum quaestionum*, symb. XCIII.

Pero además la academia romana tenía contactos con otras academias italianas cuyos miembros asistían a las sesiones cuando visitaban Roma, esto sabemos ocurría con miembros de la academia vitruviana de Venecia (por ejemplo Guillaume Philandrier –Filandro–) y de la boloñesa de Bocchi, el ilustre emblemista⁹. El propio Bocchi, dedica el símbolo XCIII (fig. 1) a Tolomei, en él alaba la magnífica oratoria de Claudio como más poderosa que la fuerza de los cañones bombardeando una ciudad “*magnificentius eloquitur, sentitque mouetque/ Fortius, ut valeat prorsum nil sistere contra*” (Habla tan bien, sintiendo emoción y contagiando a los que le escuchan tan poderosamente que nada puede resistir lo que él dice). El *motto* dice: “*vis eloquentiae potest vna omnia*” (la fuerza de la elocuencia puede alcanzar todo)¹⁰. Su libro de emblemas, publicado en 1555, incluye también otros de personajes del círculo de Tolomei.

Entre los humanistas españoles que visitaron Roma en aquellos años y que pudieron tener contacto directo



Fig. 2. *Dialogo per lode della Casa di Spagna*. Encuentro de España e Italia (A.S.G. ms. 280).

o indirecto con la academia están, además de los ya citados, algunos amigos del médico Lucena, como Sepúlveda y Páez de Castro, que fue secretario de don Diego Hurtado de Mendoza.

Hurtado de Mendoza era en estos años embajador imperial en Roma y gobernador de Siena y en 1547, cuando la Señoría manda secuestrar las cartas de Tolomei, publicadas ese mismo año, Tolomei pide excusas al gobierno y pone su causa en manos precisamente del español, gracias a cuya intervención aquellas son aceptadas por la Señoría¹¹.

En 1544 se realiza la propuesta de edificación de una ciudad en el Monte Argentario hecha por Claudio Tolomei.

Por lo demás Tolomei, al servicio de Pierluigi Farnese hasta que fue asesinado, actuó mayoritariamente al lado de los franceses en su intento de ayudar a la libertad de Siena, libertad perdida finalmente a favor de los Medici, ayudados por España.

Pietro Cataneo. El segundo personaje es Pietro Cataneo, nacido en Siena como Tolomei, y arquitecto militar al servicio de la república sienesa, encargado por ella de examinar y restaurar las fortificaciones de la zona del Monte Argentario y Orbetello en 1547, cuando era gobernador D. Diego Hurtado de Mendoza.

Cataneo es conocido principalmente por su tratado de arquitectura (*I quattro primi libri di architettura*), publicado en 1554 cuando la marisma sienesa era ya española. En su tratado, Cataneo habla de la ciudad “ideal” y expone que la ciudad mejor defendida es aquella que está rodeada de agua como Venecia, Mantua y Ferrara.

Esto precisamente lo había expresado con anterioridad en el memorial presentado “al embajador imperial” (es decir, a Hurtado de Mendoza) en relación con la ampliación y fortificación de Orbetello¹². En su escrito Cataneo señala las coincidencias y diferencias de su pro-

puesta con la de Tolomei. Coinciden en la bondad y posibilidades de la zona para edificar en ella una ciudad y en la importancia estratégica y económica del lugar, pero Cataneo no apoya la idea de una nueva ciudad a edificar en el monte Argentario, que sería difícil y costosa de construir y quedaría al alcance de la artillería, él piensa más bien en ampliar y fortificar Orbetello, profundizar su canal de navegación y construir algunos baluartes en Santo Stefano y Monte Argentario.

Compara a Orbetello con Venecia por estar rodeada de agua: *"si può considerare che la più forte città del mondo sia Venezia e dopo quella si farebbe Orbetello, il quale per assomigliarseli molto, è stato più volte da noi detto Venezia piccola"*¹³ y en cuyo puerto —señala— podría invernar la armada con toda seguridad, además de poderse construir un arsenal mejor que el de Venecia.

En cuanto a **Diego Hurtado de Mendoza**, es, como es sabido, uno de los personajes más importantes en las relaciones hispano-italianas del siglo XVI. Era hijo del conde de Tendilla, poeta, historiador, coleccionista..., fue embajador en Venecia de 1539 a 1547, amigo del Aretino, Sansovino y Tiziano, tuvo contactos con Vasari y Giulio Camillo, fue embajador en Roma de 1547 a 1552, gobernador de Siena y legado imperial en la primera sesión del Concilio de Trento. En 1552 no pudo evitar la revuelta de los sieneses y volvió a España, muriendo en Madrid en 1575¹⁴.

Mendoza es quien recibió la propuesta de Cataneo cuyo texto nos interesa hoy.

SEGUNDA PROPUESTA

La segunda propuesta se hace en Génova, en 1588 y aparece en un manuscrito de autor desconocido y hasta hace unos años inédito¹⁵ y en un contexto extremadamente favorable a España.

El texto se conserva en el Archivo de Estado de Génova (ms. 289) y lleva el título de *Dialogo per lode della Casa di Spagna*, está dedicado al príncipe Felipe, hijo de Felipe II, y todo él lleno de elogios hacia los miembros de la familia del monarca español.

La obra toma la forma de diálogo entre un obispo y un marqués, quienes de vez en cuando interrumpen la conversación para leer el "razonamiento entre España e Italia". Ambos países aparecen personificados como dos amigas que hablan cada una su propia lengua y se entienden perfectamente. Una imagen inserta en el manuscrito y explicada en el texto (fig. 2) muestra a las dos ataviadas como reinas. Italia lleva vestido de poca cola y varios colores, dos llaves de oro en la mano derecha, muchos cetros en la izquierda y diadema con cruz en la cabeza. España lleva vestido de un solo color con gran

cola, sostiene un solo cetro y lleva corona real en la cabeza. La explicación que se da a la imagen en el texto es que Italia tiene varios señores y España uno solo, aunque mayor que todos los de Italia por lo que su cetro es más grande. La gran cola de España significa la dependencia de tantos Reinos y estados y va acompañada de un león por su potencia y ferocidad; las jóvenes de su séquito representan a Portugal, Valencia, las dos Castillas, mientras que el de Italia lo forman Venecia, Genova, Milán, Bolonia, Florencia y Nápoles, faltando el resto de estados italianos que sin embargo están todos pintados en un cuadro grande que el obispo tiene en casa.

En el diálogo se elogia continuamente el papel de España en Italia, se halaga al monarca español y se recuerda a Génova las ventajas de apoyar la política hispana, por ello ha de pensarse en los círculos proespañoles de la vieja nobleza genovesa.

El autor domina la lengua española y está muy relacionado con los diplomáticos españoles en Génova, al tiempo que trata de hacer una obra literaria de cierta calidad. La obra incluye al final el retrato de Bernabé Cigala *"servus et pensionarius de S.C.M."*, quizás el autor del manuscrito.

El libro contiene siete xilografías —en su mayoría coloreadas— pegadas sobre el papel del manuscrito y el autor de las imágenes es el pintor Cesare Corte según se hace constar en el texto.

A nosotros hoy nos interesa solamente el texto correspondiente a la propuesta de edificación de la ciudad y algunas imágenes que pueden relacionarse con este asunto.

La propuesta ofrecida por Italia a España es la edificación de una ciudad en la cima del monte Argentario, la cual, igual que se señala en la primera propuesta, se vería favorecida por sus condiciones naturales, riqueza de aguas y tierra, defensa natural por ser lugar alto y escarpado, y por tener dos puertos próximos y dos islas de centinela, circunstancia además favorable al tráfico comercial: *"Questo monte con i lati da la natura da ogni parte tagliati s'inalza mezo miglio incirca e sporge in mare più che altro monte ch'io habbia, poi como tirato a sèsta si uiene a piegar in dentro e fa doi golfi... In questi golfi s'aprono due porti cioe Port'ercule da leuante, e porto san steffano da ponente... doi isolotti Giglio e Gianutti che gli stanno dinanzi come due guardie e sentinello... I doi sicuri porti ch'io dico sono commodi a tutti i traffichi de la mercantia"*, se señala además la riqueza minera *"et oltre a ciò per benigno dono de la natura gli sono le miniere dell'argento e perciò si chiama il Monte Argentaro"*¹⁶.

En esta segunda propuesta se sugiere además un nombre para la ciudad y unas razones ideológicas para fundarla

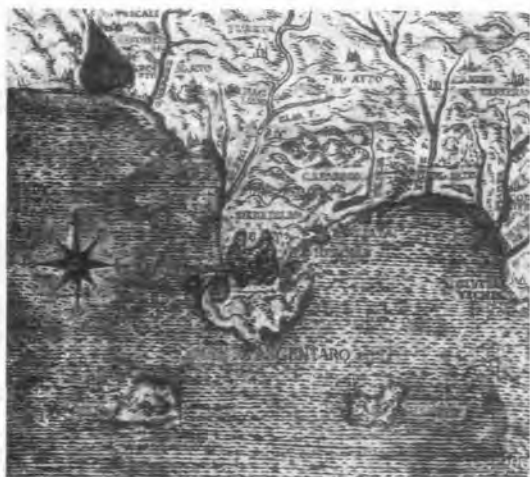


Fig. 3. *Dialogo per lode della Casa di Spagna. Retrato del Monte Argentario.*

*"quiui sarebbe commodo lugo da fondare una grande e bella Città e dal suo Reale et Imperial nome chiamarla Filippaustria... da l'edificar questa Città non solo resterà perpetua e gloriosa memoria del nome suo, si como è restato del Magno ré Allessandro che edificò Allessandria, di Cesare Augusto che edificò cesar Augusta detta hoggi Saragosa, et Adriano d'Adrianopoli, e di Costantino che hauendo ampliato et accresciuto la Città di Bisantio la chiamò dal suo nome Costantinopoli e Romulo primo fundator di Roma. Ma sarà atta a l'augumento de la nostra fede e l'accrescimento del suo Imperio et a stabilir la Monarchia"*¹⁷.

Después Italia da a España un *Retrato del Monte Argentario*, que se reproduce en una xilografía (fig. 3) y que es un mapa parcial de la zona, muy similar al incluido por Tolomei en su propuesta y al representado unos años antes del texto genovés, en la sala de mapas del Vaticano (fig. 4), obra de Antonio Danti, hermano del cartógrafo Ignacio asistente a las reuniones de la academia romana de Tolomei.

Esta imagen meramente geográfica se acompaña de otras que contienen los elementos simbólicos que han de explicar visualmente la calidad de la monarquía española.

La primera de estas imágenes es la examinada anteriormente como alegoría de España e Italia.

La segunda es una alegoría del reinado de Felipe II (fig. 5), estampa coloreada y dorada. La imagen es también ofrecida por Italia a España y por tanto es Italia quien explica el significado de las figuras. Se trata de un gran círculo presidido por la inscripción *"sic deo ivbente"* y muestra al Mar Océano y al Nuevo Mundo coronando al rey español. El primero se representa como un anciano que le ofrece "la nave más rica de sus aguas" y a su izquierda tiene la estrella polar que guía a los



Fig. 4. *Monte Argentario. Fresco de A. Danti en la Sala de Mapas del Vaticano.*

viandantes. El segundo ofrece al rey "vasos con frutos de sus países, diamantes, perlas, rubíes, esmeraldas, oro y plata" y a su izquierda vuela un ave que es Colón (Colombo en italiano y colomba paloma, quizás la primera alegoría del descubridor de América), a quien el autor, genovés, quiere glorificar también. A los pies del rey aparecen "moros, turcos, tiranos y coronas, que son los reinos que S. M. posee parte en mar y parte en tierra. Es una corona de coronas porque el rey es rey de reyes en tierra". A esta coronación asisten también tres continentes: África (negra –así se indica en el texto aunque en la imagen se representa blanca– sobre un elefante que nace en sus tierras y que tiene en mano las lanzas que usan los moros), Asia (sobre un león y llevando turbante y arco como usan los asiáticos), Europa (sobre un caballo, con yelmo y lanza "como usamos los europeos") y el mar Mediterráneo (un viejo sobre un delfín, "pez que nace y vive allí y tiene una aguja en la mano y un timón en la espalda como insignia de los navegantes en el proceloso mar"). El círculo es la redondez del mar y de la tierra y fuera están los vientos, soplando solamente los favorables, que han ayudado a conducir al rey al dominio del océano y del nuevo mundo. Solo quedan por explicar las dos pequeñas columnas que aparecen entre el país del rey y África y que son las de Hércules (divisa de Carlos V mencionada con anterioridad en el manuscrito).

En la conclusión se explica el significado de esta figura como "el Gran Felipe eterno triunfante por voluntad del Padre eterno, sentado en su trono a la vista de todo el mundo".

El autor de las ilustraciones es el pintor Cesare Corte mencionado en el propio texto como ejecutor de las mismas.

Cesare Corte era hijo del también pintor Valerio Corte y tuvo relación con poetas genoveses como Foglietta y Chiabrera. Conocemos algunas obras suyas de tema religioso y retratos, como los efectuados para el arquiduque Fernando del Tirol. Soprani indica que era "pron-

to nel moteggiare”, lo que puede explicar su intervención en estas alegorías. Al final de su vida se hizo luterano abjurando públicamente en 1613¹⁸.

Como vemos, las dos propuestas son para la construcción de una ciudad, conveniente en ambos casos para asegurar el dominio de la zona y el tráfico marítimo, pero están hechas a diversos estados. Tolomei a Siena para fortalecer su república antes de ser suprimida por Toscana. Los genoveses a España para asegurar su dominio en esta zona tan importante para su república¹⁹, estrecha aliada de España en aquellos años y que por tanto prefería el dominio español al florentino.

POSIBLE RELACIÓN DE AMBAS PROPUESTAS

Es conocida la relación de Tolomei con uno de los genoveses más importantes de estos tiempos, con Giovanni Battista Grimaldi, hijo del cardenal Gerolamo, hermano de Luca y sobrino de Ansaldo, uno de los hombres más ricos de Génova en el siglo XVI.

Giovanni Battista debió nacer hacia 1524, se encontró con Tolomei en Roma en 1543 y en la correspondencia del sienés aparecen cartas dirigidas a él (25 fueron publicadas ya en 1547)²⁰.

Grimaldi tenía interés por la lengua toscana y de aquí su interés por Tolomei y la academia romana, dedicada a la literatura en el período anterior al vitruviano, como hemos visto. Según Luca Contile existía en Génova una academia dei Virtuosi con la que supuestamente estaría relacionado Grimaldi²¹.

Tolomei fue una especie de tutor para Grimaldi en lo que se refiere al estudio de la literatura. El genovés le pidió que diseñase una medalla nupcial para él cuando se casó con Marieta Negroni en 1543 y en 1544 se ideó también un emblema para Grimaldi en la academia de Tolomei, una imagen de Apolo guiando el carro del sol hacia el monte Parnaso donde está Pegaso. El lema –en griego– indica: “Derecho y no oblicuo”²².

Tolomei eligió también los libros que formarían la biblioteca de Grimaldi, sobre todo temas históricos y literarios; entre ellos, seis obras españolas editadas en Venecia: dos de ellas, en idioma original; las otras, traducidas al italiano.



Fig. 5. *Dialogo per lode della Casa di Spagna. Alegoría del reinado de Felipe II.*

Miembro de una familia muy vinculada a España, un hijo suyo, Ansaldo, entró al servicio de Felipe II en las Dos Sicilias y fue nombrado marqués de Modugno.

Por las circunstancias indicadas más arriba, es seguro que Grimaldi conocía la propuesta de Tolomei para edificar una ciudad en el Monte Argentario tal vez desde el momento de su realización o, por lo menos, desde que el texto fue publicado en una de sus cartas, y que fuese tenida en cuenta años más tarde, cuando el territorio pasó a depender de España.

Como desconocemos por ahora al autor del texto del *Elogio a España*, no podemos establecer con seguridad las vías de conocimiento o de relación de ambas propuestas, si intervino Grimaldi directa o indirectamente, o si simplemente el autor genovés conoció el texto de Tolomei a través de la publicación de 1547. Pero, en todo caso, sí podemos constatar los nexos de unión, el origen de la propuesta y, sin duda alguna, la influencia que ejerció la primera sobre el proyecto de la ciudad de Filippopoli, que, no obstante, quedó sin construir en ambos casos, pero que testimonia ampliamente la situación de las relaciones internacionales españolas en aquel tiempo.

NOTAS

* Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por la DGICYT (PB94-0353).

¹ Sobre la historia y las construcciones realizadas en estos lugares puede verse: Nicoletta MAIOLI URBINI, “Forte Stella a Monte Argentario e la fortezza spagnola di porto Santo Stefano. Due diverse soluzioni tecniche nell’ambito della stessa funzione”, *Bollettino d’Arte*, LXXIV, (1990), pp. 61-88.

² Al parecer, en 1560 hubo otro proyecto de crear una ciudad llamada Filippopoli, asunto sobre el que tenemos muy pocas noticias (lo cita MAIOLI, *ob. cit.*, pp. 63 y 84 n. 15).

- ³ Claudio TOLOMEI y Pietro CATANEO, *Della edificazione d'una città sul Monte Argentario. Ragionamenti di...*, Firenze, 1885, pp. 14-15.
- ⁴ *Apud.* Pier NICOLA PAGLIARA, "Vitruvio da testo a canone", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 67, n. 4. El autor da amplias referencias en este trabajo sobre Tolomei y su academia romana.
- ⁵ Recuérdese que Francisco de Holanda, en sus *Diálogos*, escritos por estos años, hace participar en ellos a Miguel Ángel junto a Lactancio Tolomei, hermano de Claudio y que Pacioto vino a España en 1551, quizás recomendado por Octavio Farnese.
- ⁶ De las intervenciones de Luis de Lucena en la academia y del posible conocimiento de Miguel Ángel y Juan Bautista de Toledo en ella habla Giner Guerri en su estudio sobre el arquitecto español en 1977 (*apud.* José Javier RIVERA BLANCO, en *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, Universidad, 1984, p. 81, nn. 72 y 73, y más ampliamente, en pp. 78-92). De todo esto vuelve a tratar por extenso Maria CALI en "Francesco da Urbino, Romolo Cincinnati e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti fra Italia e Spagna", *Prospettiva*, 48, 1987, pp.12-32.
- ⁷ Luigi SBARAGLI, *Claudio Tolomei umanista senese del cinquecento. La vita e le opere*, Siena, Accademia per le arti e per le lettere, MCMXXXIX, p. 50.
- ⁸ El cardenal fue el primer mecenas de la academia y a su muerte, según Contile, los virtuosi retiraron el emblema de la virtud porque ésta había muerto con el prelado y la academia cambió su nombre por el de Academia de la Poesía nueva (L. CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, Pavia 1574 *apud* Sbaragli *ob. cit.*, p. 52).
- ⁹ Elizabeth SEE WATSON, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge University Press, 1993, p. 58.
- ¹⁰ WATSON, *ob. cit.*, p. 119.
- ¹¹ SBARAGLI, *ob. cit.*, p. 93.
- ¹² El memorial lleva el título *Dell'ingrandimento e fortificazione d'Orbetello. Ragionamento di Pietro Cataneo*. Se mantuvo inédito en el Archivo de Estado de Florencia hasta 1885, en que se publicó junto al texto de Tolomei visto anteriormente y citado en la nota 3.
- ¹³ *Della edificazione...*, *ob. cit.*, p. 29.
- ¹⁴ Sobre Diego Hurtado de Mendoza puede verse: Erika SPIVAKOUSKY, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575)*, Austin & London, 1970.
- ¹⁵ Rosa LÓPEZ TORRIJOS, "Imágenes de Cesare Corte para ilustrar un elogio a España", *Studi di Storia delle Arti*, 1982, pp. 55-86. Sobre la fecha del manuscrito, además de lo que ya expuse allí en la p. 153, del manuscrito se dice "en el año pasado de 1587".
- ¹⁶ Todo esto ya lo había escrito Tolomei en su primera propuesta, texto que sin duda alguna conocía ya el autor de esta segunda proposición.
- ¹⁷ ms.p. 224-229.
- ¹⁸ Recordemos también que el ambiente erasmista se dió en torno a Tolomei, tema éste que hoy solo queremos apuntar.
- ¹⁹ Pietro Cataneo señala en su texto que él había visto a marineros genoveses cogiendo abundantes y bellos corales en la costa del monte Argentario (*ob.cit.*, p. 26) y al recomendar la fortificación de Portercole dice que en su puerto vío al ilustrísimo Antonio Doria que permanecía en él con 28 galeras y que le dijo que todavía podría recibir muchas más y que su fondo era el mejor posible de imaginar para anclar las embarcaciones (p. 33).
- ²⁰ Anthony HOBSON, "La biblioteca di Giovanni Battista Grimaldi", en *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, N.S.SS (XCIV), 1980, p. 116. De este trabajo se han sacado la mayor parte de los datos de G.B. Grimaldi que aquí se citan.
- ²¹ *Apud.* HOBSON, *ob. cit.*, p. 117.
- ²² HOBSON, *ob. cit.*, pp. 112-113, donde se explican relaciones y significado del emblema.

Sobre Pedro de Bolduque

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Revisión de la obra de Pedro de Bolduque, escultor de la esfera de Juni, Becerra y Esteban Jordán que desarrolló su trabajo en Medina de Rioseco (Valladolid) y Cuéllar (Segovia). Se incorporan aquí al catálogo de su producción diversos altares, tabernáculos e imágenes documentadas, lamentablemente todo ello desaparecido. Se identifica asimismo el supuestamente destruido retablo del Rosario de Segovia y se le atribuyen algunas obras en Cogeces del Monte, Fuentepelayo y Cuéllar.

SUMMARY

This article is a look over the art of Pedro de Bolduque, sculptor of the environment of Juan de Juni, Gaspar Becerra and Esteban Jordan and who develops his activity in Medina de Rioseco (Valladolid) and Cuéllar (Segovia). Some altarpieces, tabernacles and images are incorporated here to the known production of this artist, though regrettably no of these is conserved. Also it is identified the purportedly destroyed altarpiece of the Rosary for the monastery of Santa Cruz in Segovia and it is proposed the attribution of some other works located in Cogeces del Monte, Fuentepelayo and Cuéllar.

El análisis del desarrollo artístico castellano muestra cómo en los años finales del siglo XVI "la influencia juniana se mezcla con aires renovadores aportados por Becerra, creando una escultura híbrida en donde la calidad adquiere un tono de mediocridad", según ha hecho notar Jesús Urrea¹. El deslindar las distintas personalidades se torna aquí una tarea ingrata y no siempre fructífera, pero desde luego necesaria. Y en este maremágnum de maestros afines, Bolduque es uno de los escultores que suscitan interés y posiblemente uno de los de personalidad estilística mejor acotada, como el propio Urrea no ha dejado de advertir.

Desigual en la calidad de su trabajo, y marcado por una poco menos que absoluta incapacidad para dotar de sentido emocional a las figuras —un aspecto no desvinculable sin embargo de la noción de decoro propia del

manierismo reformado—, su arte, próximo a Juni y a Esteban Jordán y reflejo de una sólida formación como escultor y ensamblador, desciende con demasiada frecuencia en lo figurativo a un hacer sin pulso y adoctrinado, quizá por una excesiva intervención de oficiales y colaboradores, aunque de cuando en cuando se zafa de toda mediocridad para dar forma a creaciones no exentas de calidad e interés. Su mayor mérito está, a la postre, en un puñado de imágenes y relieves y casi sin excepción en sus estructuras retablisticas, de raíz romanista, así como en su condición de impulsor de la fugaz y unitaria escuela cuellarana, en la que se vio secundado por artistas como Roque Muñoz o Pedro de Santoyo. Cabe así destacar que todos los grandes y medianos retablos realizados en tierras de Cuéllar y en su comarca de influencia durante los años finales del siglo XVI

y principios del siglo XVII reflejan un poso bolduquiano, con la sola excepción de algún trabajo salido de talleres segovianos, del clasicista retablo del monasterio de Sacramenia, obra de Juan de Nates, y de dos obras tan notables como los retablos mayores de las parroquiales de Cogeces del Monte y Olombrada —muy transformado éste en el siglo XVIII—, cuyas imágenes y relieves encajan en la franja estilística que va de Esteban Jordán a Hernando de la Nestosa, como en gran medida la misma obra de Bolduque.

Muchos son los autores que han prestado al riosecano atención diferenciada, y no han faltado revisiones globales de su persona y de su obra². Desde la última de ellas se han sucedido numerosas aportaciones que han incrementado el catálogo de su producción con no pocos retablos e imágenes, no siempre con el conveniente arropamiento documental. No es otro el sentido de las páginas que siguen, en las que, para una visión más ajustada, hemos optado por integrar los datos y obras inéditas en una recapitulación de lo hasta hoy sabido que permita extraer una visión global y actualizada, con preferente atención a la fase segoviana.

Miembro de una familia de artistas de ascendencia flamenca dedicada a la talla y el ensamblaje, el riosecano Pedro de Bolduque es uno de los continuadores estilísticos de Becerra, Juni y Jordán en tierras castellanas, y maestro esencial, con los Maldonado —pintores— en la definición de Cuéllar a fines del siglo XVI como foco de creación plástica, según hemos adelantado.

Se hubo de formar en Medina de Rioseco a la sombra de su hermano Juan Mateo, lo mismo que sus dos hermanos menores, Andrés y Diego, y es la desaparición del primero y mayor de todos lo que señala el arranque de la trayectoria personal de los otros, incluido Pedro. Así, el 14 de diciembre de 1570, Andrés y Pedro de Bolduque se obligaron a terminar conjuntamente el retablo de San Agustín de Capillas que dejara iniciado Juan Mateo³ y que a la postre debe considerarse obra esencial de nuestro artista, pronto a convertirse en el profesionalmente más significado de los cuatro hermanos. Conocido de todos por su relieve del Juicio Final de inspiración miguelangelesca, este retablo de San Agustín de Capillas fue encomendado en efecto a Juan Mateo de Bolduque en 1568 a instancias del obispo de León, revocándose para ello el contrato que al parecer tenía firmado Inocencio Berruete; pero, a la luz de sus relieves e imágenes, parece que el trabajo figurativo corresponde en lo esencial a Pedro, que hubo de asumir la responsabilidad del encargo dos años después, con lo que habrá que entender que Juan Mateo acometería su labor centrándose en la parte estructural⁴, carente aún del romanismo que destilan las de su hermano. Poco sabemos sin embargo del arte del mayor de los Bolduque, y no puede dejar de notarse que el relieve de la Transfiguración de Cristo, rotundamente

bolduquiano, posee una delicada belleza figurativa, rara en Pedro, que obliga a observar algunas dudas. De éste serán en todo caso el Calvario, los relieves del Juicio Final, la Adoración de los Magos y la Asunción de la Virgen y todas o casi todas las figuras exentas, aunque no sabemos si también la juniana figura del Padre Eterno que remata el retablo⁵. Lo que siempre ha suscitado sin embargo mayor interés aquí ha sido la rotunda dependencia de Miguel Ángel que refleja el relieve del Juicio Final, tanto en el planteamiento general de composición como en las principales figuras, en una interpretación muy simplificada del testero de la Sixtina que hubo de conocer el riosecano a través de estampas⁶. Y merece señalarse que, a tenor de lo que vendría a declarar en junio de 1584, Bolduque habría nacido en 1550 o 1551⁷, por lo que al asumir en 1570 la obra del retablo de Capillas tendría a lo sumo veinte años, lejos de lo usualmente requerido para contratar obras por cuenta propia.

Frente a lo que en algún caso se ha sugerido⁸, no hay motivo para pensar en un viaje de Pedro de Bolduque a Italia que contribuyera a completar su formación, pues nada hay en su hacer ecléctico que no esté antes en el arte de Juni o de Becerra. La mayor parte de los elementos figurativos, compositivos o decorativos de sus tallas y retablos, que evocan modelos italianos (Miguel Ángel, Giulio Clovio, etcétera), fueron en efecto usados por sus mismos predecesores castellanos, y otros estaban al alcance de cualquiera gracias al grabado.

Uno de sus primeros trabajos fue la restauración de trece o catorce figuras de la capilla de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco, contratada en enero de 1573, en 36 reales⁹, y obra en la que resulta difícil rastrear su estilo, dada su absoluta acomodación a las realizaciones de los Corral de Villalpando (1546)¹⁰. Es también por entonces cuando aparece vinculado a Juni, en relación con el retablo mayor de esta iglesia de Santa María de Mediavilla, en su localidad natal. La traza había sido dada por el ya desaparecido Gaspar Becerra, con quien supuestamente se formaron los Bolduque, pero en mayo de 1573 la obra se encomendó a Juni, figurando Pedro en calidad de testigo. Una escritura de 23 de abril refiere el compromiso contraído por Juni para partir la obra con Francisco de Logroño, Pedro de Bolduque y el ensamblador Gaspar de Umaña, comprometiéndose a facilitarles unos modelos de barro¹¹. Bolduque se hizo cargo en principio de una cuarta parte del trabajo, pero posteriormente se obligó a ceder la mitad a Gaspar de Umaña¹², que era el responsable del ensamblaje. Cuando en marzo de 1577 Esteban Jordán tomó a su cargo del retablo, a pesar de la advertencia de Juni de que Juan de Anchieta era el único capaz de seguir la obra, se tasó lo realizado por unos y otros, afirmándose que lo correspondiente al riosecano era *“una figura de un crucifijo, dello acabado, y dello por acabar una*



Fig. 1. P. de Bolduque: Retablo de Santiago. Catedral de Segovia.



Fig. 2. P. de Bolduque: La Fortaleza. Retablo de Santiago. Catedral de Segovia.

cruz de madera de pino... y no otra cosa", que en su valor conjunto se cifró en 55 ducados¹³. La talla, estimada en menos que las muy junianas de la Virgen y de San Juan debidas a Francisco de Logroño, muestra un claro criterio clasicista y es prueba de la ya aquilatada maestría del jovencísimo Bolduque. Probablemente sea también suyo el relieve de la Última Cena que ocupa la puerta del Sagrario, como bien advirtió Martín González¹⁴.

De las otras obras que ocuparon a Bolduque entre 1570 y 1575 tenemos referencia por el temprano testamento que redactó el 21 de octubre de este último año cuando se encontraba postrado en cama por una grave dolencia que le tenía apartado de sus labores en el importante retablo de Santa María de Mediavilla. El documento fue ya dado a conocer por García Chico. En él se da noticia de su madre —Juana Muñoz— y de sus hermanos, y se evidencia que sus primeros encargos fueron para distintos templos de la villa y de su comarca y para tierras leonesas. No puede dejar de notarse en esto último una continuidad con el encargo episcopal para San Agustín de Capillas, lo cual habría de alcanzar luego a otros artistas de su círculo, como su propio sobrino, Mateo Enríquez, o Roque Muñoz. La relación de

obras realizadas comprende el monumento de Semana Santa y la sillería de nogal del convento de Santa Clara de Medina de Rioseco, las andas de la cofradía de la Consolación de la villa, el arcón de la capilla de San Andrés en la parroquial de Moral de la Reina y los colaterales de la iglesia de Valderas, —todas ellas desaparecidas—, aparte de lo relativo al retablo de la iglesia de Santa María¹⁵.

Ya en 1576, pasado el trance que le llevó a testar, se ocupó Bolduque en hacer la imagen de la *Asunción* y el tabernáculo, o custodia, del retablo mayor de Moral de la Reina¹⁶, del que se conserva la talla mariana¹⁷, y en terminar su parte en el retablo riosecano en que trabajaba a principios de 1577. En 1578 consta que fue cinco días a Castromonte a tasar el retablo de Nuestra Señora de la Concepción ejecutado por Mateo García y Juan de Torrecilla¹⁸, y en 1580, en que concluyen los pagos del retablo de San Agustín de Capillas, figura cobrando la imagen de la *Asunción* de la Virgen perteneciente al retablo mayor de la parroquial de Bustillo de Chaves, una melancólica y becerresca figura envuelta en hinchados y agitados paños de marcada influencia juniana¹⁹.

Es ahora cuando da comienzo su larga etapa segoviana, que hubo de prolongarse por espacio de trece años. Como es sabido, el lugar elegido para sentar residencia y abrir taller fue la villa de Cuéllar, pero parece que al menos en un primer momento intentó compaginar sus encargos segovianos y cuellaranos con los de su tierra de Rioseco, aunque esto se concretara sólo en el



Fig. 3. P. de Bolduque: *Traslado del cuerpo de Santiago (detalle)*. Catedral de Segovia.

retablo mayor de Berrueces, en mayo de 1582²⁰, si bien su realización quedaría luego pospuesta hasta 1593.

Es difícil determinar las razones del paso de Bolduque a Cuéllar, donde encontramos un corto número de residentes con el mismo toponímico (de Bois-le-Duc) a lo largo de los siglos XVI y XVII, cuyo posible parentesco está por determinar²¹. Hasta 1562 se tiene noticias de la actividad aquí de cierto Arnao de Bolduque, escultor, de quien fueron hijos los más modestos Diego y Juan de Arnao, también vecinos de la localidad y entalladores, nunca llamados Bolduque; pero falta la certeza de un vínculo familiar —acaso sólo una común procedencia de tierras flamencas—, que parece reforzarse por una coincidencia profesional y de precedencia en la presencia local²². Hay que subrayar, en todo caso, que su mujer, Ana Velázquez, era cuellarana, e hija o sobrina del administrador del Duque de Albuquerque, aunque desconocemos en qué momento tuvo lugar el matrimonio²³. Pero quizá deba tenerse muy presente que, ya antes de la llegada de Bolduque a Cuéllar, un anónimo taller de su mismo ámbito palentino y riosecano hubo de levantar el extraordinario retablo de Cogeces del Monte, para el que a nuestro juicio hay que tener muy presentes los nombres de Esteban Jordán y del joven Hernando de la Nestosa, y que los mismos Maldonado,

pintores, asentados en Cuéllar, probablemente procedían de Palencia, al igual que Pedro de Santoyo.

El primer encargo segoviano de Bolduque no fue empero cuellarano sino, al parecer, el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Segovia, que era del Contador de Hacienda de Felipe II y Comendador de la Orden de Santiago Don Francisco Gutiérrez de Cuéllar, quien puso en su testamento especial énfasis sobre todo lo concerniente a la capilla y al retablo, del que sin mayor precisión declara: “*se haze en esta ciudad*”²⁴. Corría entonces el mes de septiembre de 1580, y hay que esperar casi diez años para tener noticia de que la obra estaba acabada. En lo relativo a los plazos, sólo es claro que la parte escultórica estaba concluida y pagada en agosto de 1590²⁵, y en ningún momento consta que lo comenzara un artista distinto de Bolduque, como bien reflejan las cuentas generales de la capilla tomadas el 6 de septiembre de 1603²⁶.

Se trata del más depurado ejemplo de retablo bolduquiano (figs. 1 a 3), con una estructura clásica, dinamizada por el resalte de la calle central, que con manierista horror al vacío aparece cuajada de tarjas, medallones con virtudes, frontones partidos, *putti*, festones, ristras frutales, y acoge caprichosos encasamientos ediculares autónomos para dar cabida a las pinturas

o a pequeñas figuras, con un criterio romanistas que remite a Becerra y que viene a ser virtual traducción en madera de una iluminación manierista de Clovio. Y es en la invención estructural, sorprendentemente ponderada por Ponz y Quadrado²⁷, y en la talla menuda donde sobresale aquí el trabajo del riosecano, demasiado carente de pulso e inexpresivo en la figuras exentas, especialmente en la rígida imagen del titular, con ropas de peregrino, y no mucho menos en el relieve del ático –Santiago en Clavijo–, o en las desnudas figuras infantiles que sostienen las ristas frutales. Todo es no obstante plenamente característico de su manera de trabajar; y lo más notable, sin duda, las tarjas manieristas con las armas de don Francisco y las que enmarcan su retrato –una excelente pintura atribuible a Sánchez Coello–, así como los bellísimos relieves de las virtudes, con tarjas y cabezas de sibilas, sobre los tabernáculos de las pinturas, y el relieve central del banco, no exento de ingenuidad, que muestra el Traslado del cuerpo de Santiago, realizado por el estofado y la policromía de Alonso de Herrera²⁸. Ni que decir tiene que un retablo así hubo de constituir una novedad en Segovia, a tenor de las sencillas estructuras realizadas por entonces en los talleres locales, lejos aún de la depuración clasicista introducida por el hermano Andrés Ruiz y Mateo Imberto, y no es sorprendente que algunos de sus elementos ornamentales fueran punto de referencia para obras de muy distinto concepto y traza²⁹.

No hay modo de saber si el Comendador encontró a Bolduque ya asentado en Cuéllar, si éste pasó allí merced al estrecho vínculo del comitente con la villa, o qué llevó a nuestro artista en suma a dejar su residencia riosecana. El importante número de retablos realizados para iglesias, conventos y capillas de Cuéllar, su tierra y las demarcaciones circunvecinas por artistas locales en los últimos años del s. XVI y los primeros del s. XVII prueba la existencia de una demanda en el norte de la diócesis que malamente podía ser atendida de manera conveniente por los obradores de Segovia, Valladolid o Medina y que determinó el desarrollo artístico, efímero desde luego, de una escuela cuellarana, lo mismo en talla y ensamblaje que en pintura. Bolduque y los Maldonado serían sus primeras cabezas visibles.

La imagen de la Virgen del Rosario de la parroquial de Bahabón (148 cm.), policromada por Julián Maldonado, abre ya en 1581 el capítulo de los encargos de Bolduque en el ámbito cuellarano³⁰. Es figura de esbeltas proporciones, envuelta en un agitado manto, de resonancias junianas, que aparece con el Niño desnudo en su mano izquierda y levantando la diestra. Resulta muy cercana a la Asunción de Castillo de Chaves y debe considerarse cabeza de serie de las muchas imágenes marianas talladas por el de Rioseco, no siempre, sin embargo, de convincente presencia y de proporciones bien resueltas. Tan caracte-



Fig. 4. P. de Bolduque: Retablo de San Pedro. Catedral de Segovia.

rística resulta la melancólica expresión de la Virgen, con su rostro rectangular de facciones menudas, como la agitada figura del Niño, resuelta en un dinámico *contrapposto* (fig. 12). Los datos documentales muestran que Bolduque era ya en estas fechas vecino de Cuéllar, condición que mantendría al menos durante diez años, aunque su actividad había de prolongarse aquí algunos más.

La firma en 1582 del contrato del retablo de Berrueces denota una voluntad de retorno al medio riosecano o de atender encargos de ambas comarcas, como se ha dicho, pero la obra quedaría pospuesta, y al tiempo que avanzaba en la realización del retablo de don Francisco Gutiérrez de Cuéllar comenzaron a venir nuevos encargos segovianos.

De 1583 es el contrato para la realización del retablo de la iglesia de San Miguel en Fuentidueña, lamentablemente destruido y hasta ahora olvidado. La escritura fue dada el 21 de marzo de 1583 ante el escribano Vallejo, de esta localidad segoviana³¹ (documento 1), proponiendo Bolduque por traza la de un retablo de la Visitación, que fue firmada por el escribano, indicándose que en el encasamiento principal había de ponerse una



Fig. 5. P. de Bolduque: *Quo Vadis* (detalle). Retablo de San Pedro. Catedral de Segovia.

imagen de San Miguel, de bulto, con demonio, peso y ánimas, donde en el dibujo estaba la de Santa Isabel. En lo estructural, la principal modificación afectaría al banco, haciéndose una *cartela* para cada columna, en vez de la *cartela corrida* que había bajo las basas de la cuatro existentes. Éstas serían corintias y estriadas, con basas dóricas y el tercio inferior del fuste *flancado* (sic). Las calles laterales llevarían sendos tableros con guarniciones arquitrabadas, friso tallado y remates, conforme aparecía en la calle derecha de la traza. El segundo cuerpo tendría colgantes de frutas, el friso tallado y la cornisa llana, sin canes, y se especifica que no había de llevar por remate las figuras de Cristo, San Juan y la Magdalena. La tasación había de comprobar que valía en su conjunto los doscientos ducados en que quedó concertado, y se establece que había de estar entregado para Navidad de 1584, penalizándose el incumplimiento de plazo en diez ducados, siempre que no mediara enfermedad de más de un mes. Los tasadores serían por cuenta de la iglesia, lo mismo que el asentamiento y el transporte, dando ésta los materiales y alojamiento a Bolduque y sus oficiales durante el tiempo que en ello se ocuparan. Y no podían faltar los plazos de pago: 60 ducados a la escritura de fianza, 50 más para Santiago de 1583, otros 60 al ser asentado y los 30 restantes para Nuestra Señora de agosto de 1584³². Las cuentas arrojan pagos entre 1583 y 1586, y consta que el retablo viejo fue desmontado en 1584, asentando entonces el nuevo Bolduque con tres oficiales³³.

Por fortuna existe una vieja fotografía, aunque de escasa calidad³⁴, que permite apreciar el aspecto general de la estructura, decididamente bolduquiana, renovada sin duda en el siglo XVIII para dar cabida en el encasamiento principal a un edículo de proyección convexa y frontón partido que alojaría la imagen quizá también nueva del titular. Su articulación, adaptada al ábside románico del templo, presentaba un sistema regular de columnas clásicas superpuestas, en tres calles y dos cuerpos, sobre un banco de ménsulas frenteadas con



Fig. 6. P. de Bolduque: *Cristo a la columna*. Retablo de San Pedro. Catedral de Segovia.

hojas de acanto. La totalidad de sus registros, salvo el principal y el del sagrario, en el centro del banco, estaban ocupados por pinturas, que en los intercolumnios del primer cuerpo aparecían en un muy bolduquiano enmarcamiento individualizado, sobre ménsulas y remate de estilizados frontones partidos, a modo de tabernáculos de inspiración miguelangelesca. La autoría de estas pinturas hubo de corresponder probablemente a alguno de los Maldonado³⁵, aunque la policromía fue no obstante asignada al segoviano Juan del Río, de quien salió fiador el entallador cuellarano Pedro de Santoyo³⁶.

Lamentablemente, nada sabemos del destino del citado retablo de la Visitación o de Santa Isabel, cuya traza, debida al propio Bolduque, propuso el artista como modelo para el de San Miguel de Fuentidueña, aunque pudo tratarse de un proyecto nunca materializado.

Otra obra temprana y desconocida de Bolduque en sus años cuellaranos fue la custodia-tabernáculo de la iglesia de San Andrés, de la propia villa de Cuéllar, sobre la que hubo pleito entre los pintores que pretendieron policromarla, por ser a buen seguro un trabajo rentable. El encargo para la realización de este tabernáculo reca-



Fig. 7. *Bolduque (?)*: Tabernáculo. Chañe (Segovia), iglesia parroquial.

yó originalmente en Juan de Arnao, el viejo, al tiempo que otorgaba el provisor licencia para su dorado y policromía al segoviano Diego de Aguilar³⁷. Arnao falleció no obstante sin hacer su trabajo, que pasó a Pedro de Bolduque. El 19 de marzo de 1584 Diego de Aguilar reclamó ante la justicia eclesiástica de Segovia la entrega de la pieza para proceder a la policromía, lo que de inmediato se puso en conocimiento de los representantes de la iglesia. Pero la talla no estaba acabada, y así se hizo saber a través de la declaración de varios testigos tomada en Cuéllar a fines de junio. No podía faltar, desde luego, el testimonio de Pedro de Bolduque, vecino de Cuéllar y de 34 años de edad, quien declara que era el autor de la pieza, tallada en nogal, y que faltaban por hacer ciertas figuras e imágenes de los remates, así como que la iglesia le adeudaba 50 ducados³⁸. Muerto Diego de Aguilar, en abril de 1586 el proceso de adjudicación de la obra entró por nuevos derroteros, ya que estaba por determinar qué había de hacerse. Presentaron sendos pliegos de condiciones Alonso de Herrera y Julián Maldonado, y el trabajo fue asignado a Juan del Río y Gabriel de Sosa el 20 de mayo de aquel año, aunque a mediados de junio la viuda de Aguilar no les había entregado aún la custodia. Gracias a las condiciones para la policromía presentadas por Alonso de Herrera en abril de 1586 sabemos que en el remate del tabernáculo iba una figura de San Andrés, que en las hornacinas había



Fig. 8. *Bolduque (?)*: Tabernáculo. Moraleja de Coca (Segovia), iglesia parroquial.

tallas de Nuestra Señora, San Pedro, San Pablo, y que tenía tres composiciones principales, de la Resurrección, la Ascensión y la Transfiguración³⁹. Según esto, es probable que se tratara de una estructura cupulada de dos cuerpos, con relieves en el cuerpo bajo y figuras en el superior⁴⁰. Pero desafortunadamente, este excepcional sagrario, cuya policromía tanta atención suscitó de artistas locales y segovianos, no se ha conservado. Existe no obstante en la cercana iglesia de Chañe, alojado en el retablo de Cristo que hiciera Roque Muñoz, un excelente sagrario con los mismos relieves, que bien pudiera ser el que estuvo en la iglesia cuellarana o una copia temprana (fig. 7). Es estructura clasicista, con columnas resaltadas sobre ménsulas, un zócalo con relieves de virtudes, tendidas, y con sus laterales convexos, en los que se sitúan los relieves de la Pentecostés y la Transfiguración, cuajados de figuras vagamente bolduquianas, en enmarcamientos abocinados que se coronan con frontones partidos. En el espacio central está la Resurrección, más límpida, en la que destaca la estilizada figura de Cristo; y en el friso, unos ángeles sosteniendo una cartela, parecidos a los del apenas posterior retablo de las concepcionistas. Falta todo el cuerpo alto, que pudo haber dispuesto de un tambor con hornacinas y de una cúpula rematada por una pequeña imagen. Nada tiene

que ver este sagrario con Roque Muñoz, pero es difícil reconocer en sus relieves el estilo de Bolduque —no hay que olvidar que la obra fue empezada en 1583 por Juan de Arnao—, aunque no puede descartarse que sea obra suya y que se trate del que estuvo en la iglesia cuellarana de San Andrés⁴¹. Del mismo artista que este sagrario de Chañe es sin ninguna duda el conservado en la sacristía de la parroquial de Moraleja de Cuéllar, estructuralmente idéntico, aunque más sencillo, cuya puerta convexa ostenta un muy bolduquiano *Noli me tangere*, en relieve enmarcado bajo un frontón partido (fig. 8).

Dato incontrovertido del pleno afinamiento de Pedro de Bolduque en Cuéllar es el bautizo el 5 de noviembre de 1584 en la parroquial de San Miguel de un hijo del escultor y de Ana Velázquez, vecinos de la villa, que a buen seguro no ha de ser otro que su primogénito, Agustín⁴². Sabemos, por documentos algo posteriores, que el escultor vivía en el mismo centro de la villa, en la plaza a la que se asoma la referida iglesia⁴³. A lo largo de 1585 aparece allí como testigo de diversas escrituras o comprando material, junto con su sobrino, Mateo Enríquez, y con el oficial Miguel de Pierres⁴⁴.

Pero algunos de los principales encargos seguían viniendo de Segovia, donde el riosecano se hizo con contratos que sin duda habrían satisfecho a los entalladores locales, entre quienes sobresalen Jerónimo de Amberes el mozo y Mateo Imberto. Así, en reunión capitular de 22 de febrero de 1585, la catedral dio poder a los canónigos Dávila y Lozano para concertar con Bolduque el retablo de la capilla del Hermano Pedro⁴⁵, del que quedaría formalizado el contrato tres meses después⁴⁶. El creciente prestigio del riosecano y la calidad de lo realizado en el retablo de la Santiago, aún no enteramente concluido, hubieron de ser determinantes para este segundo retablo de una capilla catedralicia. En este caso, se trataba de la fundación de un canónigo, Pedro de Segovia, cuyo patronato era ostentado por el propio cabildo de la iglesia catedral (figs. 4-6).

Los datos documentales, publicados por Manuela Villalpando, son bien conocidos. Las condiciones estipulaban que la estructura había de ser de 26 pies de alto, por 20 de ancho, totales, y que había de disponer de banco, con cartelas y tableros, así como de dos grandes columnas corintias, definiendo la calle central, y dos menores dóricas, a los lados, sobre las que irían figuras de Virtudes⁴⁷. El contrato refiere además que Bolduque haría para el encasamiento principal las imágenes de San Pedro y de Cristo a la columna —según figuraban en la traza—, y que en la misma calle central, sobre el friso, se desarrollaría un ático con frontispicio quebrado; y en el firmado por Cristóbal de Velasco en septiembre de 1594, para la policromía y la pintura, se habla de la existencia de tres tableros en el banco, otro en el ático y el respaldar del gran encasamiento central, en los que el



Fig. 9. P. de Bolduque: Retablo de la Quinta Angustia. Fuentepe layo (Segovia), Santa María.

toledano había de centrar la labor propiamente pictórica⁴⁸.

Escaso desarrollo hubieron de tener las calles laterales, aunque quizá no quedara tan diluido su sentido estructural como en el retablo de Santiago, de dimensión ástila, aunque es de creer que sus columnas dóricas, menores, ofrecieran un contraste manierista con las del tramo central, virtualmente único por lo que puede entenderse. Estas calles laterales desaparecieron con la drástica modificación que hubo de experimentar el retablo cuando se pasó de la capilla que sirve de tránsito al claustro a la que ahora ocupa, en la girola, momento en el que hubieron de perderse las alegorías de la Fe y la Esperanza⁴⁹. Singular es el tratamiento palladiano dado al encasamiento principal, con una moldura de platabandas que discurre paralela a las grandes columnas corintias acanaladas y dobla montando sobre el entablamento⁵⁰, sistema introducido aquí por Bolduque —lo repite en el banco y en la caja del ático— y que tendría aceptación entre algunos ensambladores locales⁵¹, aunque sobre todo en los de Cuéllar. Su procedencia inmediata ha de ser el retablo mayor de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, en el que, como se



Fig. 10. P. de Bolduque: Retablo de la Quinta Angustia (detalle). Fuentepelayo.

ha visto, había trabajado y que desde 1577 estaba a cargo de Esteban Jordán.

Pero el mismo esmero puesto por el riosecano en esta estructura, atemperando sus formas y la prolijidad de motivos ornamentales, se observa en relieves y figuras, que merecieron la atención de Ponz, juzgándolas "del estilo de Pompeo Leoni"⁵². La belleza y bien proporcionada figura de Cristo a la columna, a la que no va a la zaga la de San Pedro, menos dramático de lo que el tema de su arrepentimiento parecía requerir, y el bellísimo relieve del *Quo Vadis* dejan al descubierto el descuido y la amplia participación de taller con que hubo de trabajar en otros casos. Tantos los elementos estructurales aquí usados como el tratamiento figurativo resultan esenciales para la asignación a Bolduque de algunas creaciones a las que más adelante habremos de referirnos.

Nada sabemos del paradero de una imagen de la Virgen del Rosario que se obligó hacer para el lugar de Frades, hoy despoblado. Según las escuetas condiciones firmadas el 31 de marzo de 1586, había de valer 21 ducados, incluida la policromía, comprometiéndose a terminarla para el día de San Juan de junio del mismo

año. En realidad, la imagen estaba ya tallada en el momento de firmarse la escritura contractual, por lo que las condiciones subrayan los aspectos relativos a la policromía⁵³. Su limitado coste permite entender que el referente tipológico no había de estar tanto en la Virgen del Rosario de Bahabón como en alguna de las muchas medianas tallas de esta advocación que se le atribuyen⁵⁴.

De mediados de 1586, en que aparece alquilando de algunas casas en la villa de Cuéllar⁵⁵, data el contrato para la realización de los retablos mayor y colateral del convento cuellarano de la Concepción Francisca, dados a conocer por Balbino Velasco⁵⁶, de los que sólo se ha conservado el principal, trasladado a uno de los muros del templo cuando en 1732 se levantó la nueva cabecera y hubo hacerse una estructura retablistica barroca de dimensiones muy superiores⁵⁷ (fig. 13). Las minuciosas condiciones contractuales hablan de un retablo mayor con un banco de cuatro cartelas, con sus hojas delante, sagrario en el centro, y relieves de San Juan Bautista y San Francisco, en los paños laterales, sobre cuyas ménsulas habían de ir cuarto columnas corintias, estriadas, con basas dóricas (sic)⁵⁸, y que llevaría en el encasamiento principal una imagen de la Concepción, y en las



Fig. 11. P. de Bolduque: *San Pedro en cátedra*. Fuentespelayo (Segovia), *San Salvador*.

calles laterales la Adoración de los Reyes y el Niño entre los doctores, en el primer cuerpo, y la Anunciación y la Natividad, a los lados, y la Asunción de la Virgen, en el centro, en el segundo, de orden compuesto, —todas de media talla— aparte de un grupo del Calvario, con la Virgen y San Juan como remate. Dicha estructura había de alcanzar los 20 pies de alto, hasta el frontispicio, a lo que habrían de sumarse otros siete de la cruz. Pocos datos se facilitan sin embargo de los colaterales, perdidos, que serían según traza igualmente facilitada y tendrían sólo seis pies de ancho con columnas sobre consolas como las del retablo mayor. Por todos ellos había de llevar el riosecano en tres años 140.000 maravedís, incrementados en otros 10.000 en caso de plena conformidad con lo estipulado⁵⁹. La policromía fue realizada entre 1589 y 1590 por Gabriel de Cárdenas Maldonado, según documentación que obra en el archivo del convento, constando que se le pagaron 3.500 reales, suma cercana a la cobrada por Bolduque por el total de la talla. Por lo que parece, los colaterales habían de ser esencialmente pictóricos, y en uno hizo Cárdenas la Historia de San Joaquín con Santa Ana, que sería del Abrazo ante la Puerta Dorada, y en el otro la Santa Cena,



Fig. 12. P. de Bolduque: *Virgen con el Niño*. Bahabón (Valladolid), iglesia.

alojándose en sus respectivos áticos sendas pinturas de Santa Lucía y de Santa Catalina⁶⁰.

El retablo mayor, alojado en la actualidad en la nave del templo, es un claro ejemplo de atemperamiento estructural, con sus columnas acanaladas y sus articulación recta y estática, y se adorna con algunos de los más notables relieves salidos de la gubia de Bolduque, especialmente cercano aquí a Esteban Jordán y con ocasionales pinceladas junianas, según se advierte en la agitada figura de la Asunción de la Virgen. Falta la imagen de la Inmaculada que en origen lo presidía, confundida a veces con la barroca talla alojada en el retablo mayor⁶¹, y las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, enteramente repolicromadas, ocupan en la actualidad un imposible retablo frontero, como ya hizo notar el P. Velasco. Los relieves, integrados en cajas rematadas por frontones partidos o copetes serlianos, en los intercolumnios, son de desigual factura, destacando laterales el de Adoración de los Magos —al gusto de E. Jordán—, o el de la Asunción de la Virgen, y muy especialmente los del banco, dedicados a San Juan Bautista en el Desierto y la Estigmatización de San Francisco, que están entre los mejores de su estilo. También es de Bolduque el peque-



Fig. 13. P. de Bolduque: Retablo de la Concepción. Cuéllar (Segovia), Concepción Franciscana.

ño tabernáculo dórico integrado entre las ménsulas centrales del banco, con la una media figura del Ecce Homo, en relieve, en su portezuela. Y acaso sea también suya la imagen en piedra de la Virgen con el Niño —¿pisando la serpiente?— que ocupa la hornacina sobre la puerta principal del templo, aunque su elevado estado de deterioro no permite apreciar más que su aspecto vagamente postjuniano.

Al tiempo que acometió la realización de los retablos de la Concepción francisca cuellarana hubo de atender Bolduque la realización de algunos retablos e imágenes para la villa de Fuentepelayo que ponen de manifiesto su estrecha labor con los Maldonado y en particular con el ya mencionado Gabriel de Cárdenas. En 1586 consta que se le acabó de pagar el retablo de San Pedro de la iglesia de Santa María (fig. 11), conservado hoy en la del Salvador y en cuya extraordinaria talla de San Pedro en cátedra reconoció Urrea una especial influencia de Juni⁶²; es, además, uno de sus trabajos más cercanos al estilo desarrollado en San Agustín de Capillas. También consta en 1587 que realizó una imagen en piedra de la Virgen, por la que cobró cuarenta ducados,



Fig. 14. P. de Bolduque: Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Tenzuela (Segovia), iglesia parroquial.

cuyo destino hubo de ser la portada de la misma iglesia parroquial de Santa María⁶³; y un año más tarde sería su sobrino, Mateo Enríquez, quien en su nombre realizara algunos cobros por el retablo de la Quinta Angustia, conocido como del Cristo de las Estrellas, cuya parte pictórica se libró años después al propio Cárdenas⁶⁴ (figs. 9-10). No es difícil establecer la inspiración del grupo principal de este retablo en el que en 1571 hizo Juni para la capilla del canónigo Juan Rodríguez en la catedral de Segovia, como ya advirtiera Urrea, pero las figuras adolecen de un excesivo esquematismo, desprovistas de toda naturalidad, expresividad y comunicabilidad, y obedecen a un modelo figurativo de canon corto y rostro cuadrado, carente de belleza y convicción, que con frecuencia repite Bolduque en muchos de sus trabajos segovianos. Lo mismo ocurre con la figura del Bautista, alojada en una de las hornacinas laterales, aunque no así en las ya más intensas imágenes de la Virgen y de San Juan Evangelista, dispuestas arriba, a los lados de encasamiento reservado para el Cristo de las Estrellas, ajeno a nuestro artista.

Lo más notable es el no menos característico relieve del Abrazo ante la Puerta Dorada, plasmado en el ban-



Fig. 15. P. de Bolduque: Adoración de los pastores. Retablo del Rosario. Tenzuela (Segovia).

co, dentro del estilo ya visto en las historias de San Pedro y Santiago en los retablos catedralicios, gracias al dinamismo de las figuras de San Joaquín y del pastor y a la algo más ajustada proporción figurativa. En el aspecto estructural es de subrayar la recurrencia al sistema de columnas acanaladas para el cuerpo bajo y de un sistema pseudoástil en el del remate, con pequeñas hornacinas laterales, adaptándose el retablo al arco en piedra que lo enmarca, en el testero de la nave de la epístola, mediante una tosca polsera de tablas con escenas de la Pasión pintadas por Gabriel de Cárdenas. En el siglo XVIII experimentó una transformación que afecta en esencia al remate del cuerpo alto.

Otro de los retablos más importantes realizados por Bolduque fue el de la Cofradía del Rosario del convento de Santa Cruz, en Segovia, cuya condiciones y contrato datan de 1591 y que sería tasado por Pedro de Aragón y Jerónimo de Amberes en 1593⁶⁵. Por alguna razón desconocida, Bolduque estaba en Medina de Rioseco a fines de marzo de 1592, y dio poder a su sobrino Mateo para reclamar de los cofrades cincuenta reales por el retablo que estaba haciendo⁶⁶. Esto no significa que el riosecano trabajara de nuevo en su tierra y no en Cuéllar, aunque no tardaría en volver de manera definitiva a su villa natal.

Las condiciones redactadas por Bolduque, y aceptadas por el prior, fray Alonso de Almagueso, fueron ente-



Fig. 16. P. de Bolduque: Adoración de los Magos. Retablo del Rosario. Tenzuela (Segovia).

ramente transcritas por Manuela Villalpando, y resultan especialmente minuciosas. Lo primero que llama la atención es la estrecha semejanza estructural con el retablo catedralicio de San Pedro, aunque en ningún momento se señala que fuera el modelo seguido. Había de tener quince pies de ancho, y veintidós pies de alto, desde la mesa del altar hasta el remate, sobre el que iría la cruz, y llevaría dos columnas de orden compuesto, como por serianan razones de decoro explica el escultor "*porques orden de que combiene ser echa ansi para el retablo de nra. señora u para otras sanctas virsenes porques dedicada a las virgenes y es la orden mas galana y mas delicada...*". Estas columnas, serían de nueve pies de alto, con basa dórica (ática), y revestidas de talla menuda, e irían sobre pedestales adornados con figuras arrodilladas. Se habla también de unas columnas menores, del mismo orden, y de unas posibles pilastras estriadas. Para el cornisamiento y el segundo cuerpo, entendido a modo de ático, se daba al escultor libertad en resolver a su gusto con tal de no alterar el orden de los tableros que estaba definido por la traza. En lo figurativo se indica que había de hacerse un trono de serafines y nubes para la imagen de Nuestra Señora del Rosario, y en los laterales, las figuras de bulto y en pie de Santo Domingo

de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, abajo, y las de San Pedro Mártir y San Vicente Ferrer, arriba, así como unos *putti* a los lados, con trompetillas y bocina, y unos angelitos junto al “arca” de Nuestra Señora, que en su momento podrían sostener una cortina. También se refiere que el espacio central del ático y dos de los de las calles laterales estarían reservado para tableros de pincel⁶⁷. A destacar, la especial indicación de la directa intervención de Bolduque, expresamente señalada en relación con los relieves que habían de hacerse en el banco —“*an de ser de nuestra talla*”— y de las figuras de los santos de la orden.

El retablo fue tasado en 850 ducados, por Pedro de Aragón y Mateo Imberto, quienes indicaron que Bolduque había de añadir unos niños en los remates y unos serafines para la peana⁶⁸. Los pagos fueron librándose lentamente, ante el escribano en que se firmó el contrato, y en parte se concretó en tafetanes y otras materias; pero pasado algún tiempo, y cuando aún se debían doscientos ducados, los cofrades resolvieron proceder a una partición de gastos para comenzar a pagar a Simón Rodríguez la policromía⁶⁹, postergando los derechos de Bolduque. Al cabo de los años hubo de integrarse en este retablo una pequeña copia de la Calle de la Amargura de Rafael, que llegó a conocer Ponz y que nada tendría que ver con el modesto Simón Rodríguez⁷⁰.

Ocupó este retablo el altar del lado de la epístola, como colateral de la capilla mayor, y reiteradamente se ha afirmado que fue destruido en uno de los incendios provocados por las tropas francesas durante su estancia en la ciudad, en la guerra de la Independencia. Ponz llegó a verlo *in situ* y señala la calidad de su talla⁷¹. En el convento se ha conservado sólo una imagen de un santo dominico (70 cm.), que hoy forma parte de las colecciones de la Diputación y en la que se reconocen sin reserva los rasgos estilísticos de Bolduque⁷². Es figura esbelta, ajena al poco afortunado modelo de canon breve y rostro cuadrado otras veces usado por el riosecano, que hay que identificar con el Santo Domingo o el San Vicente de uno de los encasamientos laterales (fig. 17).

Gracias a las minuciosas condiciones facilitadas por Bolduque, a su inconfundible estilo y a la iconografía dominicana podemos determinar que el supuestamente destruido retablo del Rosario es el que se conserva junto al presbiterio en la iglesia parroquial de Tenzuela, en el lado del evangelio⁷³ (fig. 14). Resulta evidente que ha sufrido importantes mutilaciones y un drástico desajuste de piezas, pero tanto su talla como su estructura denotan la mano del riosecano, y la presencia de figuras de santos y frailes dominicos prueban su procedencia de un convento de la Orden de Predicadores. Una atenta lectura de las condiciones contractuales pone de manifiesto la estrechísima semejanza estructural que este retablo tenía con el de la capilla del Hermano Pedro, lo cual se



Fig. 17. P. de Bolduque: Santo Domingo. Segovia, Diputación Provincial.

hace patente en lo conservado en Tenzuela que, como el de San Pedro, ha perdido las pequeñas columnas que definirían unas muy diluidas calles laterales —poco más que pseudocalles—, pero no la parte correspondiente a sus pedestales. Su aspecto es hoy muy deslavazado, como puede entenderse, aunque mucho del sentido aditivo de partes mayores y menores es propia del criterio manierista ya visto en el retablo de Santiago. Como en el de San Pedro, toda la estructura está al servicio de una gran caja central, definida aquí por columnas corintias, por el simbolismo mariano contemplado, y enteramente



Fig. 18. P. de Bolduque: Anunciación (detalle). Retablo del Rosario. Parroquial de Tenzuela.

recubiertas de una talla vegetal menuda, con uvas y cabezas de sibilas en la parte baja, todo lo cual reforzaría sin duda su sentido simbólico. El arquitrabe vuelve a reproducirse el sistema de solapamiento aplicado en el retablo de San Pedro, definiendo la caja en una proyección algo más resaltada. Al igual que en su modelo, un arco escarzano, sobremontado aquí por un cantón —antes en el retablo de la Concepcionistas de Cuéllar—, había de subrayar el enmarcamiento de la imagen titular⁷⁴. En este mismo encasamiento central se alojan hoy un sagrario tallado del siglo XVI, ajeno al estilo del riosecano, y dos netos horizontales pintados con grutescos y otros dos menores con relieves de virtudes (Esperanza y Fe) tendidas, debidas al artista, de los que resulta difícil determinar la ubicación original exacta.

Debido a los pedestales de las columnas el banco se divide en tres partes, de las que la central alcanza mayor proyección. Ambos pedestales se adornan con figuras arrodilladas de frailes dominicos rezando el rosario (68 x 33 cm) que dirigen la vista hacia la imagen principal. El relieve central, delimitado por pequeños paneles de ristas vegetales y deteriorado por la introducción de un moderno sagrario, representa la Salutación angélica (68 x 225 cm), en una encantadora y algo ingenua interpretación que enlaza directamente con el banco del retablo del Rosario de Cogeces del Monte. La Virgen y San Gabriel figuran arrodillados y afrontados, y en el centro está el Padre Eterno, sobre una nube, y la paloma del Espíritu Santo⁷⁵ (figs. 18 y 19). Más notables son los relieves extremos del banco, casi cuadrados y retranqueados respecto al resto, con una bellísima Adoración de los Pastores (68 x 58 cm.), a la izquierda, y una similar Adoración de los Magos (*ibid.*), a la derecha, que repite de manera compacta y con figuras dema-



Fig. 19. P. de Bolduque: Anunciación (detalle). Retablo del Rosario. Parroquial de Tenzuela.

siado cuadradas la versión del retablo de las Concepción Francisca de Cuéllar; algunos de los modelos figurativos parecen entroncados en el arte de Esteban Jordán (figs. 15 y 16). Sobre estos extremos del banco vendrían las pequeñas columna laterales y una superposición de hornacinas en las que se alojaban las figuras de los santos dominicos (68 cm.). Quedan dos de éstas, asentadas sobre sendos pedestales de excesiva plasticidad⁷⁶, que parecen ser las de Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer (?), amén de la tercera (¿Santo Domingo?) que hemos identificado en las colecciones de la Diputación Provincial.

La resolución del remate supone un paso más en la dirección establecida en el retablo de San Pedro, haciendo penetrar aquí el ático en el frontón partido con volutas que corona el cuerpo principal, y rematándole a su vez con otro frontón partido. A los lados hay figuras de *putti* y festones no mencionados en la escritura de condiciones, y en la caja se aloja una burda y tardía pintura de la Visitación. No puede dejar de señalarse que, a pesar de la perfecta inserción plástica y estructural del frontón superior, en otro retablo menor del templo, formado al parecer de una suma de partes renacentistas y barrocas, hay un remate bolduquiano con un relieve oval apaisado de la Caridad en una tarja enmarcada por dos *putti*. Se da la circunstancia de que esta alegoría es la que falta entre las virtudes teologales conservadas en el retablo del Rosario, si bien es cierto que nada se dice de ellas en el pliego de condiciones. Su pertenencia o no al retablo es cuestión, por dilucidar.

Pero este retablo del Rosario, ahora identificado, no fue el último gran encargo segoviano de Bolduque como hasta ahora se había creído. En verdad, el riosecano estaba plenamente reincorporado a su villa natal a princi-



Fig. 20. P. de Bolduque: San Juan Bautista. Segovia, iglesia de San Martín.



Fig. 21. P. de Bolduque: Virgen del Rosario. Cogeces del Monte (Valladolid), iglesia.

pios de 1593, y hay constancia de que en enero de este año contrató el retablo de San Blas para la segunda capilla de la iglesia de San Pedro mártir, en Medina de Rioseco, encargo de Luis Martínez⁷⁷. Como vecino de Medina de Rioseco otorga allí el 6 de marzo poder a Roque Muñoz, a Baltasar de Velázquez y a su propia mujer, Ana de Velázquez, ambos en Cuéllar, para cobrar y recaudar lo que se le debía por obras en Segovia⁷⁸. Hay además constancia de la reforma por estas fechas del retablo mayor de la iglesia riosecana de Santiago⁷⁹, y de la cobranza de 3.502 maravedís por los dos ciriales de nogal realizados para la misma iglesia⁸⁰. De 28 de octubre del mismo año es la escritura contractual para la obra del retablo del monasterio de Santa Clara, extramuros de Medina de Rioseco⁸¹, en la que figura como fiador Mateo Enríquez; y el 20 de noviembre el mismo Enríquez es quien firma contrato para la realización del retablo de la iglesia de San Pedro de Berrueces, cuyas condiciones diera Bolduque en mayo de 1582⁸². Parece no obstante que sería el Bolduque quien acometiera en principio su talla, a tenor de las reclamaciones de pagos que años después había de presentar su viuda⁸³. García Chico estimó que para cuando se hizo Bolduque había muerto, con lo que no sería suya; otros autores dan el

retablo como obra segura de Bolduque, aunque no tanto por razones estilísticas como por estimar que corresponde al contrato de 1585⁸⁴. Las reclamaciones de Ana Velázquez han de ser determinantes. Lo más notable es en él una imagen de la Virgen con Cristo en el regazo relacionable con el arte de Rincón⁸⁵.

Alguna de las tallas riosecanas de este período están entre lo mejor del artista, especialmente el Cristo de la Clemencia, próximo a Becerra, con expresión de dulzura y los ojos cerrados, que era el del remate del retablo de mayor Santiago⁸⁶, de donde pasó a la sacristía, así como las monumental y muy característica imagen de San Esteban y la similar aunque sin duda muy anterior de San Blas⁸⁷. Pero no hemos de detenernos en su análisis. Según Portela, también sería suyo el tabernáculo.

Lamentablemente, y al igual que el retablo de San Blas que hiciera para Luis Martínez, el retablo de Santa Clara no se conserva, al haberse sustituido en 1662 por el que hicieron Lucas González y Francisco Rodríguez. Existen sólo unos relieves de Santa Clara y San Francisco, de aspecto bolduquiano, aunque más cercanos a Mateo Enríquez, que pudieran tener que ver con unos colaterales⁸⁸. Sabemos que el retablo mayor dis-



Fig. 22. P. de Bolduque: Adoración de los magos. Cogece del Monte (Valladolid), iglesia.

ponía de un primer cuerpo dórico, de un tabernáculo del mismo orden, de un segundo cuerpo jónico, en el que se alojaban las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, y de cuatro cajas con figuras de bulto, de cuatro pies de altura, y dos relieves en medio de cada encasamiento. En la calle central, sobre la custodia, irían los relieves de la Asunción y de la Trinidad; el tabernáculo llevaría en la puerta un relieve del Ecce Homo, y en las cajas laterales una figura de San Juan Bautista⁸⁹ y otra de un santo que se dejó a elección de Bolduque⁹⁰.

Pero el capítulo segoviano no estaba definitivamente cerrado, como ya se ha dicho, y el 14 de marzo de 1594, Bolduque, que se dice vecino de Medina de Rioseco, firmaba ante Gabriel Partearroyo una escritura contractual para la realización del retablo del recién fundado monasterio de la Trinidad de Cuéllar, hasta ahora desconocida. Según las estipulaciones fijadas, 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 ancasamiento 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. Cabe pensar que el peso de los Velázquez de Bazán y de los Rojas comprometió a Bolduque en este último encargo cuellarano, estando ya plenamente reincorporado a Medina

de Rioseco. El detalle de las condiciones contractuales, y las firmadas por Cárdenas en noviembre de 1595 para su policromía y pintura, permite determinar que sería bastante más tradicional en su estructura que los hasta ahora considerados, excepto el de la Concepción francisca. Llevaría en su primer cuerpo cuatro columnas de orden compuesto, sobre un banco que alojaría 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 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. Las armas de los Velázquez de Bazán camparían aquí en los pedestales de las columnas altas. Bolduque había de terminar su trabajo para Navidad de 1594 y cobraría por 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 tableros 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 (?). Nada de ello se ha conservado.



Fig. 23. P. de Bolduque: Anunciación. Cogeces del Monte (Valladolid), iglesia.



Fig. 24. P. de Bolduque: Natividad. Cogeces del Monte (Valladolid), iglesia.

El 21 de junio de 1596 Bolduque otorgaba en Medina de Rioseco y ante Jerónimo de Benavente un segundo testamento, que nada añade al conocimiento de su obra artística⁹¹. Como hiciera ya en el de 1575, dispuso ser enterrado en la iglesia riosecana de Santa Cruz, donde estaban sus padres, y resolvió esencialmente sobre cuestiones rituales y culturales: así, el acompañamiento de su cuerpo en el entierro por parte de las cofradías del Santísimo Sacramento, de la Vera Cruz, de las que era cofrade, y de los niños de la doctrina, y la celebración de una misa de réquiem y vigilia, de otras cincuenta misas en la iglesia de Santa Cruz, otras tantas en la de Nuestra Señora del Carmen, y cincuenta más en la de San Pedro, por las almas de sus padres y de sus parientes. Entre las distintas mandas hay una asignación de 200 reales a sus sobrinos, hijos de su hermana Ana Muñoz⁹² y del difunto Baltasar Crespo. Pero lo referido a obras en curso y deudas es tratado de un modo genérico, dejando dispuesto que fuera su sobrino Mateo, hijo de su hermano Juan, quien se encargara de concluir los trabajos empezados. Lógicamente, dejó nombrada a Ana Velázquez, su mujer, como curadora de sus hijos, el mayor de los cuales tenía sólo doce años. Apenas un mes después la encontramos en Cuéllar, ya viuda, reclamando pagos por lo realizado por su marido en el retablo de Berrueces, y declara entonces que por muerte del su marido le quedaron tres hijos: dos niños, Agustín, de trece años, y Juan Bautista, de ocho, y una niña, Francisca Velázquez, de tres años⁹³. Y sabemos que hasta bien entrado el siglo XVII se siguieron pagando a los herederos de Bolduque obras como el retablo de Santiago de la catedral, el de la cofradía del Rosario en Segovia o el retablo mayor de San Miguel de Fuentidueña.

Todos estos datos documentales y creaciones de probada autoría han llevado a atribuir a Pedro de Bolduque un elevado número de obras, sobre todo imágenes exentas, pero también algún relieve, y un par de retablos. En este particular resulta necesario subrayar que en el ámbito cuellarano su influencia fue tan radical, especialmente sobre los muy activos Roque Muñoz y Pedro de Santoyo, que algunas de las atribuciones formuladas han de tomarse con cierta cautela.

Plenamente fundamentada es la atribución retablo de la iglesia de los Santos Justo y Pastor en Cuenca de Campos, propuesta por Urrea y Brasas⁹⁴, que establecen su datación por 1580, antes del paso del artista a Cuéllar. Tanto las imágenes como la estructura, con sus encasamientos-tabernáculos rematados con frontones y el cajeado de los encasamientos centrales, penetrando en el arquitrabe, avalan esta apreciación. Lo más notable e interesante es el Martirio de los Santos Justo y Pastor, de muy movida composición, con uno de los sayones envainando su espada tras dar muerte a uno de los niños. En el banco correspondiente a las calles laterales figu-

ran sendos relieves de San. Juan Evangelista y de San Marcos. En el primer cuerpo se alojan a los lados las imágenes de San Gregorio y San Agustín, reservándose el encasamiento central para el tabernáculo, abajo, con el Salvador en la puerta, y las figuras exentas de los santos titulares, encima. En el segundo cuerpo se repite el mismo esquema, con basamento en las calles laterales que muestra sendos relieves de San Mateo y San Lucas, recostados, imágenes de los Santos Ambrosio y Jerónimo, en los espacios laterales, y el ya citado grupo del Martirio de los Santos Justo y Pastor, en el centro. El conjunto se remata con un excelente Calvario que llega hasta el soberbio artesonado mudéjar y cuyo carácter bolduquiano se deja sentir sobre todo en la figura de San Juan.

Pleno fundamento hay también en la atribución del retablo de la Virgen del Rosario de Cogeces del Monte (Valladolid) propuesta por el profesor Valdivieso⁹⁵, quien señala que no existe documentación hasta 1612 y que hubo de hacerse hacia 1594. Entiende Valdivieso que al menos ha de ser de Bolduque la imagen de la Virgen del Rosario que lo preside. En 1612 las cuentas reflejan pagos al segoviano Alonso de Herrera por la policromía, y en 1622, quizá al asentarse la estructura, constan pagos a Roque Muñoz —que ya en 1600 está trabajando en un colateral de San Sebastián⁹⁶— supuestamente por la realización ática⁹⁷. Sin duda existe una confusión documental entre ambos retablos. En relación con el hoy existente, síntesis quizá de ambos, nada dice Valdivieso de si las figuras de San Sebastián, San Luis rey y San Miguel hay que asignarlas al cuellarano o al riosecano. A ellas habría que sumar, en el cuerpo bajo, otras de Esteban y San Lorenzo que fueron sustituidas en 1673 por las ya barrocas de San Joaquín y San José. Lo más bolduquiano es empero el banco, con tres relieves, el central, de la Anunciación, análogo al del retablo de Tenzuela, aunque con la Virgen de espaldas al arcángel, y los laterales de la Adoración de los pastores y la Adoración de los Magos, que vienen a ser interpretación horizontal de las versiones del retablo de la Concepción francisca de Cuéllar (figs. 22 a 24). La Virgen del Rosario ha de atribuirse sin duda también a Bolduque, pero nada tiene que ver con el dinamismo y la belleza de la de Bahabón, y resulta convencional, desproporcionada y esquemática. Las figuras de San Sebastián, San Luis de Francia y San Miguel, ajenas al arte de Roque Muñoz, tienen algo que ver con las con la Virgen y San Juan del retablo de la Quinta Angustia en Fuentepelayo, con lo que hay que entender que salieron del taller de Bolduque y ocuparon el remate del retablo antes de que Muñoz hiciera el ático. Del mismo Bolduque es desde luego la estructura del cuerpo bajo, con las característica cabezas de sibilas de las ménsulas, amen de los relieves citados del ciclo de la Natividad.



Fig. 25. P. de Bolduque: San Bartolomé. Fuentepelayo (Segovia), San Salvador.

A la luz de la figura del Bautista alojada en el retablo de la Quinta Angustia de Fuentepelayo, pero también de sus característicos relieves, hay que asignar sin reservas a Bolduque la imagen de San Juan Bautista. en la iglesia de San Martín de Segovia, como ya señaló Urrea⁹⁸ (fig. 20). También será suyo el monumental San Bartolomé de Bustillo de Chaves, que acaso hizo por 1580, al tiempo que talló la Asunción de la Virgen⁹⁹, aunque puede suscitar algunas dudas por su proximidad al estilo de artistas como Francisco de la Maza. Debíó pertenecer al retablo mayor, al igual que la excelente imagen mariana documentada. Es probable que sea asimismo de Bolduque la talla de Santiago peregrino que preside el retablo mayor de la parroquial de Ceinos de Campos (Valladolid)¹⁰⁰, dentro de las muchas imágenes que se le atribuyen en el entorno de Villalón de Campos, aunque parece más cercana al estilo del aún no demasiado bien conocido Roque Muñoz.

Muchas son además las tallas Marianas atribuidas al roosecano, aunque lejos siempre de la calidad de las imágenes de Bahabón y de Bustilo de Chaves, como ya se



Fig. 26. P. de Bolduque: Santo obispo. Fuentepelayo (Segovia), San Salvador.

ha visto en la Virgen de Cogeces. Una de las mejores es la Virgen del Rosario que preside el retablo mayor de la iglesia cuellarana de San Miguel, aunque adolece de excesiva frontalidad y rigidez y resulta poco esbelta de proporciones y carente de expresividad¹⁰¹. Los datos sobre la realización del retablo del Rosario registran sólo pagos al desigual Pedro de Santoyo¹⁰², cuyo nombre ha de tomarse en consideración, aunque ello no excluye a Bolduque como autor probable. Esta imagen, de cierta belleza y realizada para un templo de ubicación privilegiada, hubo de ser modelo de muchas de esta advocación existentes en tierras de Cuéllar. Así, en abril de 1593, se concertó con Roque Muñoz la hechura de una imagen de la Virgen del Rosario que había de ser como la existente en la iglesia de San Miguel, con andas y cua-

tro angelitos, y de cuya policromía había de ocuparse Agustín Medina¹⁰³. Para entonces Bolduque había vuelto a Medina de Rioseco, por lo que hubo de recurrirse a Roque Muñoz para esta copia de destino desconocido.

Poco hay que objetar a atribución de la Virgen entronizada con el Niño de la iglesia cuellarana de Santo Tomé, propuesta por B. Velasco, y otro tanto hay que decir de la Virgen del Rosario de San Cristóbal de Cuéllar, muy parecida a la de San Miguel¹⁰⁴. Con más reservas hay que tomar no obstante la atribución de la Virgen del Rosario de Vallelado¹⁰⁵, que podría ser de uno de sus continuadores cuellaranos, y de ninguna manera puede creerse suya la versión de Escarabajosa de Cuéllar¹⁰⁶. No tenemos, sin embargo, elementos para juzgar sobre la imagen de la ermita de la Virgen de Nuestra Señora del Castillo de Boada, en Palencia, que dice suya Urrea¹⁰⁷. Y nos parece enteramente recusable la atribución de la Virgen del Rosario de Turégano, en la que nada se reconoce del estilo del riosecano¹⁰⁸.

Tampoco tiene que ver con lo suyo el Calvario de la iglesia del Salvador en Boadilla de Rioseco (Palencia), cuya proximidad al estilo de Juni ha de apuntar a Francisco de Logroño u otro escultor de su círculo¹⁰⁹. Y difícilmente será de su mano el Calvario existente en un retablo recogido en la iglesia cuellarana de Santa María de la Cuesta¹¹⁰, de figuras demasiado rectilíneas, que a lo sumo será de su sobrino Mateo Enríquez; no puede dejar de advertirse empero el parentesco de la figura de San Juan con la del antiguo retablo de la Concepción Francisca, pero ni la estructura del retablo ni la imagen de Cristo tienen nada de bolduquianas. Demasiado tosca es además una imagen del Salvador existente en el retablo mayor de Fontihoyuelo (Valladolid), supuestamente suya¹¹¹, y algo dudosa resulta la figura de un santo obispo existente en San Antolín de Tordesillas, relacionada con su estilo en esencia por su aspecto pesado y compacto¹¹². En realidad, la influencia de Bolduque lo impregna todo, en la escultura del ámbito cuellarano de hacia el 1600, y hay que contar con la dilatada actividad de los talleres de Muñoz o Santoyo frente a los sólo trece años de Bolduque en Cuéllar.

Obras de atribución ya plenamente recusada son el retablo de la iglesia de San Pedro de Astudillo (Palencia), cercano al estilo de Hernando de la Nestosa y del soberbio retablo mayor de Cogeces del Monte (Valladolid)¹¹³, y el colateral de la iglesia de San Andrés de Segovia¹¹⁴, obra de Nazario de la Vega.

Pero hay otras que atribuir al irregular Pedro de Bolduque, al margen de la prolongación de su estilo en la obra de artistas como Pedro de Santoyo, autor del muy bolduquiano retablo de Pecharromán y del retablo de Vegafría, o Roque Muñoz, a quien se deben entre otras obras el retablo de la Magdalena de Fuentidueña (Segovia, Palacio episcopal), el de Santibáñez de Valcorba, el de Castrillo de Duero, el retablo de Santiago de Chatún,



Fig. 27. P. de Bolduque: Cristo a la columna. Cuéllar, San Miguel.

el del Santo Cristo de Chañe o la imagen de Cristo de Campaspero¹¹⁵.

Creemos, así, de Bolduque el retablo de San Bartolomé de la iglesia de El Salvador de Fuentepeelayo, localidad para la que hiciera varios trabajos por los años ochenta y para la que ya a principios del s. XVII vendría a trabajar Pedro de Santoyo. El retablo, cuyo ensamblaje con columnas de fuste liso recuerda al de San Pedro en Cátedra, lleva en la caja principal al santo apóstol, de bulto redondo, en pie, con el cuchillo en la mano y con Astaroth encadenado a sus pies. Es figura de un raro hieratismo, no ajeno a Bolduque, con una bolduquiana profusión de cabellos y barbas rizados y envuelta en paños junianos. Completan el retablo dos relieves laterales de San Blas y San Antón, alojados en unas apla-

nadas y estrechas calles laterales, no carentes de rasgos distintivos de su estilo (figs. 25 y 26).

Completamente distinto pero más bolduquiano es a nuestro juicio el Cristo a la columna de la iglesia cuellarana de San Miguel, obra de tamaño natural¹¹⁶, que recuerda muy de cerca a la del retablo de San Pedro de la Catedral de Segovia, aunque carece de su propiedad y belleza y es de ejecución menos cuidada, tanto de talla como de policromía. Bolduque da pruebas una vez más aquí de su escasa complacencia en lo trágico y en su preferencia por las figuras serenas y de expresión dulce. Se trata de una imagen de Cristo, con las manos

rodeando la columna, que quizá estuvo pensada desde un primer momento para un uso procesional, amen del cultural, y que quizá por ello observa una disposición más convencional y frontal (fig. 27).

De marcado carácter bolduquiano en lo estructural era, por lo demás, el destruido retablo de la Virgen con pinturas de Gabriel de Cárdenas que estaba aún hace unos años en la iglesia de Valles de Fuentidueña (Segovia)¹¹⁷, aunque la carencia de imágenes y relieves no permiten certificar su autoría, si bien difiere de la interpretación dada a sus esquemas estructurales por los talleres locales activos en torno al 1600.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

A.H.P.Sg., prot. 4394, fols. 7-8v. (21-IV-1583, en Fuentidueña, ante Fernando de Vallejo)

“Escrip^a del rretablo de sor / san myguel desta v^a //

Escrip^a del rettablo / de el Altar maior de / la Yg^a de S^{or}. S^a. Miguel

—SePan quantos esta carta pblog^{on} er conçierto vieren como nos p^o de bulduque escultor v^o de la villa de cuellar de la una p^{te} e nos el rreberendo franco nuñez cura propio de la ygla de señor san miguel e al^o de ortega boticario vzo. de la villa de fu^a de la otradesimos que nos concertamos el uno con el otro de haçer e que yo el dho p^o de beduque Hare un rretablo para el alatr mayor de la dha ygla conforme a una traça q. di por muestra la qual queda rrubricada del presente escriu^o y tiene una besitacion de señora santa ysauel y adonde esta puesta la dha ymaxen de senora santa ysabel tengo de poner un señor san myguel de bulto con su demonyo y peso y anymas y la primera orden de dos q. a de llebar el dho rretablo es de y basa(?) corintio con sus pedestales y banco y con una cartela en baxo de la quatro columnas que an de ser quatro cartelas para cada columa la suya y an de ser las basas doricas y los capiteles de corintio con la esbeltura que me pareziere y estriadas las dhas columnas y el tercio de abaxo sea flantado (sic) y entremedias de sus columnas en las dos calles de los lados del dho rretablo a de auer sus tableros con sus guarnyones de alquitrabe y rremate a de ser conforme al de la mano dra. contido. en la dha traça.

—y condiçion que tengo de poner y a de llebar el dho rretablo ençima de las columnas su cornisamento con su friso tallado conforme a la dha traça la segunda horden conforme a la dha traça a de ser nde orcen compueta quel friso del cornisamiento sea llano sin canes y el friso labrado con su talla conforme a la dha traça.

—y condiçion que tonos los adornes que ay por pte. de afuera que ban colgantes an de yr conforme a la dha traça fuera del cristo y señor san ju^o y m^a magdalena questos no a de llebar el dho rretablo.

—y condiçion que en lo alto donde esta El calvario porndre una traxeta graçiosa con su rremate q a de ser en buelta conforme a la mysma capilla. todo el dho rretablo echo tres paños paños que aga su biaxe y no conforme a la capilla.

—y condiçion quel dho rretablo le tengo de hazer de altura asta ençima del friso mas alto de la media naranxa de la capilla.

—y condiçion quel ancho del dho rretablo a de ser de las guarniçiones de las frutas y colgantes a de llegar alas esquinas bibas de los arcos de las bentanas della.

—y condiçion q despues de acabado el dho rretablo y asentadose en la dha capilla de la forma y manera que esta la dha traça y va detallado en las condiçiones antes desta sin por pte. de la dha ygla e de bos los dhos franco nuñes y al^o de ortega quisieredes podais traer personas y offes en el arte de çençia y conçençia que tassen el dho rretablo y

que baliendo los duçientos ducados f que se dan por el dho rretablo no se me an de da... dho rretablo los quales ofes que ansy vinyeren a tasar El dho rretablo a de ser a costa de la dha ygl^a y no sea mya.

—y condiçion quel dho Retablo se a de tasar desde el dia que se acabare de asentar asta la postrera paga del y pasado no se me pueda detener el dinero que se me debiere y se me a de abisar para que yo benga a ber Hazer la dha tasacion del dho rretablo.

—y condiçion que tengo de dar asentado el dho rretablo para el dia de navidad primero del ano de myll e qui^{os} y ochenta y quatro donde no que pierdo de los dhos duçientos d^{os} que se me an de dar por hazer el dho rretablo diez ducados esto no abiendo enfermedad larga que pase de un mes y en tal caso si la ubiere se alargue otro tanto como estubiere malo.

—y condiçion quer por hazer el dho rretablo se me an de dar duçientos d^{os} que balen setente e cinco myll mrs los quales se me an de pagar en esta manera en quatro pagas los sesenta ducados dellos se me han de dar en dando fiancas de cumplir lo contdo. en esta escritura y otros çinquenta d^{os} para el dia de santiago primero q verna deste presente ano de myll e qui^{os} y ochenta e tres a^{os} y los sesenta d^{os} para el dia que yo diere asentado el dho rretablo y treinta d^{os} rrestantes para el dia de nra senora de ag^o del ano benydero de myll e qui^{os} e ochenta E quatro a^{os}.

—y condiçion que a costa de la dha ygl^a y de los dhos franco nuñez cura y al^o de ortega se a de yr a la dha villa de quellar donde yo soy v^o con carretas por el dho rretablo a su costa y cuando benga a el asentar a esta dha villa me an de dar posada y cama ansy y cinco offes todo el tpo. que estubieren asentado y mas desto me an de dar los rrecados y materiales que fueren neszesarios a su costa todo lo qual que llebo declarado lo cunplire llanamente y sin pleito algo e nos los dhos franco nuñez cura y al^o de ortega obligamos q aziendo el dho rretablo bos el dho p^o de belduque de la forma y manera y segun se contiene en la dha traça y condiçiones q por bos ban declaradas y especificadas y a los tpos y placos q van dhos nos obliugamos de haçer cunplir lo que a nos tocara..... q fue ffa e otorg^{da} en la dha v^a de fu^a a v^{te} E un dias del mes de março de myll e qui^{os} e ochenta e tres a^{os} t^{os} br^{no} de gamyz y franco gallo de sal^{ca} y el bachiller mas^o despinosa v^{os} de la dha v^a y los dhos otorges q yo el escriu^o doy fee que conozco lo frmon. de sus n^{es}. en este f.

p^o de bol francisco Nuñez a^o de ortega
duque

Paso ante my
fernando de
vallejo.^{os}

Documento 2

A.H.P.Sg., prot. 5234, fols. 154-157 v. (14-III-1594, en Cuéllar, ante Gabriel Partearroyo.)

“Sepan quantos esta pu^{ca} escritura de obra y lo en hella contenido

SEPan quantos esta publica escritura de contrato vienen como nos franco velazquez de baçan veçino de la ui^a de cuellar de la una parte e de la otra Yo Pedro de bolduque escultor veçino que soi de la uilla de medina de rrioseco estantes presentes en la dha villa de cuellar decimos que semos concertados convenidos e ygalados en la forma e manera siguiente

primeramente q yo el dho p^o bolduque me obligo por mi Personas y bienes rreales e muebles habidos e por haver de haçer y que hare a bos el dho franco. velazquez de baçan un rretablo para el altar mayor de la capilla del monesterio de la sanctisima trinidad de la dha villa de cuellar el qual hare y acabare en toda perfeccion a bista de oficiales que dello sepan y entiendan el qual dho retablo tengo de haçer y acabar conforme a una traça hecha de mi mano que al cabo de ella esta firmada del dho franco velazquez de baçan y de mi el dho Pedro bolduque y del prest^e escriu^o la qual dha traça queda en poder de mi el dho p^o bolduque de q. yo el prest^e scriu^o doi fee el qual dho rretablo tengo de haçer y acabar con las condiçiones siguientes:

—Yten q. yo el dho p^o de bolduque tengo de ser obligado e me obligo por la dha mi persona e bienes de haçer y que hare el dho rretablo de catorçe pies— de ancho con mas omenos de alto hasta la corniça y el letrero que tiene la capilla de la sansctisima trinidad y a de ser la ultima corniça del frontispicio donde esta de Pies en la traca la ymaxen de nra. señora Y el san juan questan al lado del Xpo y a de ser el christo el que a de estar enmedio como demuestra en

la dha traca todo el grandor que pudiere ser de harte que quede en proPorçion que quepa entre el crucero de la capilla (sic).

–Yten yo el dho Pedro vouldueque tengo de ser obligado e me obligo de hazer el dho rretablo de buena madera seca de dar y tomar como conviene Para tales obras.

–yten otro si yo el dho p^o vouldueque me obligo de haçer y que hare el dho rretablo en seisabo para que corresponda conforme al rredondo de la capilla el qual dho rretablo le hare con su banco en que asiente ençima del altar con sus dos cartelas a los cavos conforme estan dibuxadas en la dha traca y sus dos pedestales donde carguen las colunas de en m^o que caen al lado de la custodia en los quales sean de Esculpir sus letreros los que yo el dho franco de vacan dixere y quisiere y en el medio destos dos pedestales a de tener su custodia como lo demuestra la dha traça con sus adornos y con su peç como de media talla en la puerta y a de ser de horden dorica sus colunas y molduras y a de tener tener entre cartera (sic) y la columna del cabo y el pedestal su tablero liso para haber de pintar en el lo que quisieren y el dho vanco ha de tener su vasa y sotabasa de horden composita y sus quatro colunas que vienen encima del dho banco han de ser tambien de horden composita con sus capiteles compositos y estriadas de alto abaxo y sus vasas doricas que se ponen estan vasas en las mexores obras Por mas galanas.

–yten yo el dho pedro vouldueque me obligo de hazer el dho retablo con su caxa con su alquitrave que la guarnezca que uaje con su cornisamento y sus dos cartelas talladas que cargan entre los capiteles de las colunas conforme lo significa la traça y su frontispicio quebado rredondo con su tarxa enmedio y su friso son el dho cornisamento de enmedio y a los lados tallado como esta demostrado en la dha traca y a los lados a de tener los colaterales con sus tabernaculos cada uno con su guarniçion de alquitrave y corniço (sic) y su frontispicio conforme en la dha traca el que mexor sea de los dos.

–yten a de tener la dha caxa de Enmedio de la primera horden con sus adornos, como arriva ba dicho. La ymaxen de la sanctissima trinidad de bulto entero su dios padre sentado en un trono de nuves y serafines y a de tener la figura del dios padre un christo crucificado a lo vivo con cruz puesta en las manos y han de ser estas dos figuras de bulto entero todo lo que sea de ber labrado y ençima en el espacio que habra de la cruz de la caveça la figura hasta el alto de la caxa colgada una paloma de bulto en signifiçacion del espiritu sancto.

–yten a de ser e yo el dho Pedro boldueque me obligo de haçer la segunda horden del dho rretablo Por la horden que estan en la dha traca debuxado con que han de ser las colunas y capiteles de la horden composita conforme a las de la primera horden y estriadas de alto abajo y sus vasas doricas y sus guarniciones en los tableros Para pintar con sus pilastras que el de en m^o rresciva el cornisamento y el harco q viene en vajo del cornisamento y frontispicio donde han de asentar el xpo. y m^a e san juan que esta dho las quales dhas tres figuras an de ser de bulto entero y ha de tener dos conPartimentos que iran en los rresaltos de las colunas de encavo encima de sus pedestales como lo demuestra la dha traça a donde se han de hacer las harmas del dho Fran^{co} velazquez de Vaçan.

–el qual dho rretablo en la forma E manera qua dho y declarado es yo el dho pedro vouldueque me obligo de le haçer y acavar y le dar hecho y acabado y asentado en el dho altar mayor del dho monasterio de la sanctissima trinidad desta villa de cuellar todo ello a mi costa y En toda Perfeçion para el dia de pasqua de nauidad fin deste presente año de mill e quinientos e noventa y quatro años por rraçon que el dho fran^{co} velazquez e vaçan me da e paga por la hechura del dho rretablo e materiales e por asentalle duçientos y dies y ocho ducados de los quales confieso rrescibir del dho franco velazquez para en quenta e parte de pago dello dhos duçientos y diez y ocho ducados ochocientos rreales de contado en rreales de plata y escudos de oro que los sumaron en montaron en Presençia del pres^{te} Scriu^o e t^{os} desta de la qual paga y entrega yo el presente scriu^o doi fee ques echa en mi presençia y de los dhos testigos y de los ochocientos rreales yo el dho p^o boldueque os doi y otorgo a vos el dho fran^{co} velazquez de baçan carta de pago e finiquito en forma como de dro. se rrequiere y la rresta a cumplimiento de los dhos duçientos y diez y ocho ducados vos el dho fran^{co} velazquez de baçan ma abeis de dar y pagar la mitad Para el dia de señor santiago de Jullio primero que viene deste presente año de la fecha y la otra mitad acabado y asentado el dho rretablo y para lo así cumplir resguardar obligue la dha mi persona e bienes e para q vos el dho fran^{co} velazquez de bacan esteis y seais mas cierto y seguro de todo lo contdo. en esta scrituta os doi como mi fiador a hana velzquez mi suegra vecina desta dha villa de cuellar que presente esta y yo la dha ana velazquez que presente estoy digo que quiero ser tal fiadora e principal cunplidora e pagadora de vos el dho pedro vouldueque de todo e para todo lo contenido en esta scriptura e por tal vra fiadora me constituyo haçiendo como hago de deuda e fecho axeno mio propio.....

y si para el dicho dia de nauidad no dieremos fecho y acabado y asentado el dho retablo segun dho es q. vos el dho franco velazquez de bacan lo podais dar a hacer a otro.....

NOTAS

- ¹ Jesús URREA, "Precisiones y nuevas obras de Pedro de Bolduque...", *BSAA*, XL-XLI (1975), p. 663.
- ² Véase E. GARCÍA CHICO, "Los Bolduque, escultores", *BSAA*, 1936, pp. 37-44; en menor medida, Manuela VILLALPANDO, "Pedro de Bolduque, escultor (segunda mitad del siglo XVI)", *Estudios Segovianos*, I (1949), pp. 402-411, y ya más recientemente, F. PORTELA SANDOVAL, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1976, pp. 354 y ss.
- ³ E. GARCÍA CHICO, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, 1959, p. 74.
- ⁴ El estilo de Juan Mateo es conocido en esencia por unas imágenes de Cristo y de la Virgen, de Villasper. La atribución de los relieves del retablo de San Agustín de Capillas a Pedro ya en PORTELA, *op. cit.*, p. 455.
- ⁵ Análoga a la figura de San Juan en el relieve de la Transfiguración. PORTELA (*op. cit.*, p. 355) señala su proximidad al realizado por Juni en 1571 para el retablo de la catedral de Segovia.
- ⁶ Para lo primero, J. M. AZCÁRATE ("La influencia miguelangelesca en la escultura española.", rev. *Goya*, 1966, n.º 73-74, p. 118), que asigna el relieve principal a Pedro y no a Juan Mateo.
- ⁷ El 26 de junio de 1584, estante en Cuéllar, declara ser vecino de la villa y cumplir los 34 años de edad (A.D.Sg., "Pleitos y expedientes canónicos", 1584).
- ⁸ PORTELA (*La escultura...*, p. 354). Pedro de Bolduque tendría por entonces (1567-1570) entre 17 y 20 años.
- ⁹ E. GARCÍA CHICO, *Nuevos documentos*, pp. 75-76).
- ¹⁰ PORTELA (*op. cit.*, p. 356) cree que la figura con guitarra sería de Bolduque, porque lleva ya cinco cuerdas; pero en este aspecto podría ser que Bolduque rehiciera tan sólo la guitarra. Nada dice Guadalupe SARDIÑA, en VV.AA., *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, 1994. El estilo nervioso de Jerónimo de Villalpando se diluye especialmente en algunas de las incontables figuras del Juicio Final.
- ¹¹ E. GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1959, p. 48. Sobre algunas cartas de pago conjuntas, E. GARCÍA CHICO, "Los templos Riosecanos", *Boletín Comisión de Monumentos de Valladolid*, 1932, pp. 483 y ss.
- ¹² Así lo declara en su testamento de 1575. Señala que tenía semidesbastado el Cristo y que había recibido material y 440 reales (E. GARCÍA CHICO, *Nuevos Documentos...*, p. 77).
- ¹³ E. GARCÍA CHICO, "Los templos...", *Boletín Comisión de Monumentos de Valladolid*, 1932, pp. 485-48, y *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco...*, p. 49. Juni había realizado los relieves de San Pedro y de San Pablo, Umaña, el banco y parte del tabernáculo, y Francisco de Logroño, la Virgen y San Juan al pie de la cruz, que formarían el grupo del calvario junto con el Cristo de Bolduque. La obra fue proseguida por Jordán; Mateo Enríquez, el sobrino y discípulo de Bolduque, se ocupó de hacer las figuras de profetas de la parte alta y de retocar la imagen de la Asunción (1601), y la policromía se concertó entonces con Pedro de Oña (E. GARCÍA CHICO, *Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Pintores*, Valladolid, 1946, I, p. 248 y ss.; y J. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios históricos artísticos...*, Valladolid, 1898-1901, pp. 364-365). Sobre ello, se dice, "hubo dares y tomares...". A. PONZ (*Viage de España*, XII, c. 5r, p. 112) recoge la inscripción del retablo "*Stephanus Jordan, Philippi Regis Catholici scultor egregius faciebat anno D. 1590*", y refiere que el escultor, al que supone seguidor de Becerra, era autor del retablo de la Virgen de Montserrat en Valladolid.
- ¹⁴ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Esteban Jordán*, Valladolid, 1957, p. 87. Propone los nombres de Pedro de Bolduque y de Juan de Logroño.
- ¹⁵ Testamento otorgado en Medina de Rioseco ante Pedro de Villaranz el 21 de octubre de 1575, y dado a conocer por GARCÍA CHICO (*Nuevos documentos*, pp. 77-79). Dispuso ser enterrado en la iglesia de Santa Cruz, donde estaban sus hermanos.
- ¹⁶ E. GARCÍA CHICO, *Partido Judicial de Medina de Rioseco*, p. 54.
- ¹⁷ PORTELA, *op. cit.*, p. 356; como atribución de MARTÍN GONZÁLEZ (*Provincia de Valladolid*, Barcelona, Aries, 1968, p. 123).
- ¹⁸ E. GARCÍA CHICO, *Documentos para la Historia del Arte en Castilla... Escultores*, Valladolid, 1941, pp. 80, 112-113. Se le pagaron 65 reales del viaje y 10 por la tasación. E. GARCÍA CHICO (*Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1979, pp. 26-27) transcribe los datos parroquiales, aunque con una falta de precisión cronológica que da a entender que la tasación es de 1571.
- ¹⁹ J. URREA y C. BRASAS, *Partido Judicial de Villalón de Campos*, Valladolid, 1971, p. 28.
- ²⁰ El contrato del retablo mayor de la iglesia de Berrueces data de 12 de mayo de 1582 (E. GARCÍA CHICO, *Partido Judicial de Medina de Rioseco*, pp. 16-17).
- ²¹ Hay un Lamberto de Bolduque, alguacil, vecino de Cuéllar, ya por 1568 (cfr. A.H.P.Sg., prot. 5221); otro Lamberto de Bolduque el mozo, sastre, documentado al menos desde 1573 (A.H.P.Sg., prot. 4966, vv. docs.) y aún en 1587 (A.H.P.Sg., prot. 5075, fol. 196). Un Vernal (sic) de Bolduque, vecino de Cuéllar e hijo de Lamberto de Bolduque, que el 11 de noviembre de 1578 otorga carta de pago a Francisco de Gre (?) Sanz clérigo, como testamento de su padre (A.H.P.Sg., prot. 5100, fol. 283v., ante Cristóbal Gómez). Siguen a partir de los años noventa documentos referidos a los propios hijos del escultor. Es de señalar que nada se sabe de un posible parentesco de Pedro con el muchos más renombrado y capaz Roque de Bolduque, activo en los años centrales de la centuria en Sevilla y Cáceres, a pesar de lo considerado por MARTÍ Y MONSÓ (p. 482) y por José María AZCÁRATE. *Escultura del siglo XVI, "Ars Hispaniae"*, XIII, Madrid, 1958, p. 282.
- ²² Los hijos de Arnao de Bolduque son Juan, Diego y María de Arnao. Desconocemos si existía algún parentesco entre Roque Muñoz y Bolduque a través de la madre de éste, Ana Muñoz.
- ²³ Pudo acontecer estando ya asentado Bolduque en Cuéllar. Es de notar que uno de los primeros fiadores en los encargos segovianos de Bolduque es precisamente el regidor cuellarano Baltasar Velázquez.
- ²⁴ M. VILLALPANDO, "Pedro de Bolduque, escultor", *Estudios Segovianos*, I, 1949, p. 402. Literalmente "... yten por quanto esta dado a hazer un Retablo para la dha capilla e se haze en esta zibdad mando que se de prisa en acabarle por la traza que esta dada para el e se ponga e asiente en la dha capilla poniendo el altar enfrente de la puerta de la dha capilla", en A.H.P.Sg., ante Luis González Varillas, prot. 290, fols. 685-702 y 703-720; hay copia en el Archivo catedralicio y en el Archivo Municipal. Se aprecia que el retablo fue dispuesto apoyando en el muro izquierdo, como los demás de las capillas, lo que en general se justifica por la presencia de ventanas en el muro de cierre.

- ²⁵ La carta de pago dada por Bolduque, por 675.000 maravedís, es de 6 de agosto de 1590 (M. GRAU, "Francisco Gutiérrez de Cuéllar y sus obras pías", *Estudios Segovianos*, III, 1951, p. 213; también en *Polvo de archivos. Segunda serie*, Segovia, 1967, p. 77); tasó la obra Juanes de Aldaba. Sabido es que en principio se hicieron en el banco las armas de doña Thomé, pero el avisado contador previó que acaso ella no quisiera participar en los gastos de la realización del retablo, y dejó dispuesto que en tal caso se retiraran y se pusiera en su lugar su propio retrato (Juan de VERA "Piedras de Segovia", *Estudios Segovianos*, II, 1950, p. 444).
- ²⁶ A.M.Sg., leg. 513, s. fol. La afirmación de D. Francisco "se hace en esta ciudad", sin duda exacta, puede resultar equívoca. Roque Muñoz hizo el sotabanco, el sombrero de la imagen de Santiago peregrino y dos cajones de los lados del altar.
- ²⁷ A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1787, X, VIII, 234. José María QUADRADO (*Recuerdos y Bellezas de España*, Barcelona, 1865, p. 456; ed. facsímil Segovia, 1977) estima que si algo en la catedral que se aproxima en época y valía a la Piedad de Juni "son las del retablo de Santiago".
- ²⁸ Sobre este aspecto, F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, Segovia, 1989, p. 25.
- ²⁹ Así, ya en 1621, al establecer las condiciones para el retablo de San Andrés de la catedral, Pedro de Brizuela determinó que habían de colgar a los lados dos racimos de frutos como estaban en el retablo de la capilla de Santiago (J. de VERA, "La capilla de San Andrés en la catedral", *Estudios Segovianos*, II, 1951, p. 129).
- ³⁰ E. VALDIVIESO, "Una escultura...", *Estudios Segovianos*, XXV, pp. 551-552; E. VALDIVIESO, *Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, pp. 19 y 28.
- ³¹ A.H.P.Sg., prot. 4394, fols. 7-8v.
- ³² Entre 1583 y 1586 se consignan diversos pagos a Pedro de Bolduque por este retablo (A.P. Fuentidueña, *Libro de Cuentas de fabrica*, s. fol.); siguen hasta 1586.
- ³³ A.P. Fuentidueña. *Libro primero de Cuentas*, s. fol. El retablo viejo lo desmontó Luis Cancho.
- ³⁴ Reproducida en el libro de Javier HERNANDEZ, *Fuentidueña y su alfoz*, Madrid, 1985.
- ³⁵ F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura...*, p. 357. Parece más difícil que se trate de pinturas del pintor Fr. Andrés Núñez, quien trabajó por Aguila Fuente, Fuentidueña y Fuentepelayo, amén de en Sacramenia, quizá dentro del estilo de Gabriel de Cárdenas. En escritura de 17 de mayo de 1607, por la que Pedro de Santoyo se obligó a hacer la sillería de Sacramenia, Fr. Andrés hipotecó para su pago varias obras realizadas y algunas pendientes, entre ellas un retablo para la iglesia de San Miguel de Fuentidueña (COLLAR, *loc. cit.*, p. 441); no se afirma empero que fuera el retablo mayor.
- ³⁶ 1615-IX-4 y IX-17 Fianza en favor del pintor Juan del Río para el dorado del retablo de San Miguel de Fuentidueña (A.H.P.Sg., prot. 5198, fol. 114-117).
- ³⁷ A.D.Sg., "Pleitos y expedientes canónicos" 1586. La escritura es de 8 de marzo de 1583.
- ³⁸ A.D.Sg., "Pleitos y expedientes canónicos", 1584. Declaración tomada el 26 de junio de 1584 (otros testigos prestaron declaración tres días antes): "p^o de bolduq escultor a...declaro ser de edad de treinta e qtro años e preguntado. cerca de lo qdo. en el dho scmo. dixo que lo que sabe es quel a echo la custodia de nogal pa. sant andres la qual tiene en poder de la yglier por la falta q avia de poner de santysimo sacramento e sabe que no esta acabada e le falta de acabar ciertas figuras e ymaxenes de los Remates e demas d^{os} se le deben della e no esta pagada como cinqu^a d^{os} poco mas o menos...".
- ³⁹ A.D.Sg., "Pleitos y expedientes canónicos", 1586: "las condiciones con q se a de dorar y estofar la custodia de la yglesia de sor. sant andres de la villa de cuellar son las siguientes conforme a la traza... / primeramente el san andres que ba en el rremate de la cupula sea colorido de dos colores diferentes una en el manto y otra en el sayo... /... yten las figuras de nra. s^a y san pablom sean coloridas muy bien y grabadas de una obra menudita y no abierta... /... yten el friso alto de la cornija baya de açul el campo que sea bueno y toda la talla dorada salyo los niños que seran encarnados... / yten las ystorias que son resurrección trasfiguración y ascension de xpo vayan muy bien coloridas conforme cada una requiere sobre oro y picadas y trabajadas las ropas y algunos grabados que no sean abiertos / yten el pedestal bayan las figuras que tiene muy bien coloridas...".
- ⁴⁰ Todos estos datos documentales en A.D.Sg., "Pleitos y expedientes canónicos", 1586).
- ⁴¹ Las coincidencias van más allá de lo que se refiere a los relieves, como se ve en las condiciones relativas a la policromía (*supra*).
- ⁴² B. VELASCO, *Historia de Cuéllar*, p. 267, nota 135. Todo parece indicar que Ana Velázquez era cuellarana. El 6 de febrero de 1584 toma en arrendamiento una casa de Baltasar Velázquez, en la plaza de la villa (colación de S. Miguel) (A.H.P.Sg., prot. 4601, fol. 81r-v.; ante F. Díaz Osorio).
- ⁴³ El 12 de mayo de 1586 firma la escritura de arrendamiento de una casa perteneciente a Francisco Bravo, a la colación de San Miguel, en la plaza pública, en la que ya entonces vivía. (ante Gabriel Partearroyo A.H.P.Sg., prot. 4638, fol. 567), y siete días después toma también en alquiler otra casa, propiedad de Cristóbal Vélez (ante Francisco Dávila, A.H.P.Sg., prot. 5121, fols. 154-154v.).
- ⁴⁴ Escrituras de 8 de marzo; 18 de abril; 6 de mayo, y 14 de junio; ante Cristóbal Gómez García, vecino de Arroyo (A.H.P.Sg., prot. de Cristóbal Gómez, 4554, fols. 477, 493, 511v., 556v. y 676-677v.). En algunas de estas escrituras, y en otras en las aparece sin Pedro de Bolduque ante el mismo escribano, Mateo Enríquez aparece y firma como Mateo de Bolduque. En el documento de 18 de abril, sobre la adquisición de 18 tablonos a Juan de Cantalejo, Miguel de Pierres aparece como Miguel Perez, oficial de Bolduque; consta como de Pierres en la escritura de 6 de mayo.
- ⁴⁵ A.S.I.C.Sg., Actas Cap., 1582-1591. C-64, fol 58.
- ⁴⁶ La documentación fue dada a conocer por Manuela VILLALPANDO, *art. cit.*, p. 404 y ss. La escritura se firmó el 17 de mayo 1585. PORTELA (*op. cit.*, p. 358) lo sitúa en 1594, al fin de la trayectoria de Bolduque, tomando la fecha que corresponde a la policromía y la pintura, debidas a Cristóbal de Velasco. Fiador de Bolduque fue el regidor de Cuéllar Baltasar Velázquez.
- ⁴⁷ VILLALPANDO, *ibid.*, pp. 407-409.
- ⁴⁸ VILLALPANDO, *ibid.*, p. 409. Es de señalar que, a pesar de lo indicado en el contrato, el tablero central del banco, único conservado, lleva un relieve de Bolduque con la escena del *Quo Vadis* (77 x 194 cm); la figura de Cristo mide 1,92 m. y la de San Pedro 1,70 m. Sobre la labor pictórica de Velasco, véase en especial Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Una pintura, un pintor y un arzobispo. En torno a una copia de la Fuente de la Vida", en *Estudios Segovianos*, XXXV, 1994, n.º 91, pp. 757 y ss.
- ⁴⁹ La representación romanista de la Caridad ocupa el medallón oval integrado en el frontón partido que remata el retablo.

- ⁵⁰ Parece obligada la referencia a la Loggia del Capitanato de Vicenza (1570).
- ⁵¹ Véase Nazario de la Vega en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés.
- ⁵² A. PONZ, *Viage de España*, X. VIII, p. 234. Subraya lo bien entendido de la anatomía de la figura de Cristo.
- ⁵³ A.H.P.Sg. prot. 4605, fol. 110-110v. En Cuéllar, ante Diego Díaz Osorio: "... *bos el dicho pedro de belduque hos obligais de nos dar y que nos dareis hecha la hechura de una ymagen de nuestra señora del rrosario de talla y pintura con las condiciones siguienteshecha la talla que al presente le mostro la qual ymagen a de ser pintada con su manto azul y de trechos a trechos ençima de su manto azul le an de azer y grabar sus trossones de oro y sus norilla de manto grauada de oro y su ropa de avaxo dorada con sus orillas grauadass de falda y mangas y sus manos y Rostro bien encarnados la qual dha ymagen a de tener un Rosario alrededor torneado de la mes^a madera el qual Rossario a de ser pintado con sus estremos dorados y las demas quentas de blanco y azul...*".
- ⁵⁴ Juan Maldonado contrató en 1572 la hechura de un retablo para el lugar de Frades que había de llevar pinturas de San Pedro y San Pablo y una imagen de la Virgen (A.H.P.Sg., prot. 5115, fol. 134). Es dato que agradezco a Alfonso Montero. La diferencia de fechas no favorece pensar que la imagen fuera a la postre la contratada por Bolduque, aunque no es descartable..
- ⁵⁵ El 12 de mayo de 1586, ante Gabriel Partearroyo, toma en arrendamiento una casa perteneciente a Francisco Bravo, a la colación de San Miguel, en la plaza pública, en la que estaba viviendo (A.H.P.Sg., prot. 4638, fol. 567) y el 19 del mismo mes y año toma en alquiler, ante Francisco Dávila, otra casa de que era propietario Cristóbal Vélez (A.H.P.Sg., prot. 5121, fols. 154-154v.). Es de entender que una de ellas le había servir como obrador.
- ⁵⁶ B. VELASCO, "Retablo de Pedro de Bolduque en Cuéllar", *E.S.*, XXII, 1970, pp. 108-109. El contrato fue firmado en 28 de mayo de 1586. Los patronos de la capilla mayor eran Melchor de Rojas y Constanza Becerra. El papel de la familia Rojas en la promoción de obras artísticas en el Cuéllar de la segunda mitad del siglo XVI es equiparable al de los Alburquerque, en estas mismas fechas, y por delante de los Velázquez y Bazán.
- ⁵⁷ Balbino VELASCO, *Historia de Cuéllar...*, p. 263.
- ⁵⁸ En todas las escrituras de condiciones para la fábrica de retablos firmadas por Bolduque se llama dóricas a las basas áticas. Todos los arquitectos de la época piensas sin excepción en la versión romana del orden dórico.
- ⁵⁹ Cien ducados se le darían en febrero de 1587, otros 100 en febrero de 1588 y los doscientos restantes al acabar la obra, que fue en agosto de 1589.
- ⁶⁰ F. COLLAR, *Pintura...*, p. 347, cats. núms. 1-2 y 3-4.
- ⁶¹ Durante algunos años han estado bailando de un retablo a otro las imágenes ya barrocas de la Inmaculada y de San Francisco.
- ⁶² J. URREA, "Precisiones...", *BSAA*, 1975, p. 664. Se pagaron a Bolduque, 600 reales con lo que se le acabó de pagar la imagen. Sobre la policromía y la pintura del retablo, iniciada por Julián Maldonado y continuada por su hijos, véase F. COLLAR DE CÁCERES, en "Gabriel de Cárdenas Maldonado, con motivo del tríptico adquirido para el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 1983, n.º 12, pp. 142-143.
- ⁶³ A.P. Fuentepelayo, *Libro de Cuentas de Santa María, 1566-1590*; año 1587, pago de 14.960 mrs. a Pedro de Bolduque.
- ⁶⁴ F. COLLAR DE CÁCERES, *Boletín del Museo del Prado*, 1983, p. 146, y *Pintura en la antigua diócesis...*, p. 348.
- ⁶⁵ M. VILLALPANDO, en *Estudios Segovianos*, I, 1949, pp. 406-407.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 406. Escritura otorgada el 28 de marzo de 1592. Los pagos fueron satisfechos a Mateo Enríquez el 2 de abril del mismo año (A.H.P.Sg., prot. 543, fol. 124).
- ⁶⁷ La parte pictórica la hizo ya en 1608 Simón Rodríguez (F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura...*, p. 322).
- ⁶⁸ En alguna escritura se habla de la obra costó 500 ducados.
- ⁶⁹ A.H.P.Sg., prot. 544, fols. 375-376v. Es escritura de 11 de septiembre de 1594. Se conocen varios datos relativos a los cobros de la parte pictórica (COLLAR DE CÁCERES, *Pintura...*, vol. I, p. 322), que es continuaron al menos hasta 1615.
- ⁷⁰ A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1787, X, VIII, p. 246; M. Josefa LLORENTE TABANERA, "El convento de Santa Cruz", *Estudios Segovianos*, 1961, XIII, p. 50. Como Alonso de Herrera, Simón Rodríguez era cofrade del Rosario.
- ⁷¹ A. PONZ, *ibid.*
- ⁷² Como talla de Santo Domingo, anónimo, del siglo XVII, en Pompeyo MARTÍN, *Patrimonio artístico de la Diputación Provincial de Segovia. Catálogo de bienes muebles*, Segovia, 1994, p. 95, n.º 207.
- ⁷³ Tan sólo conocemos una reproducción parcial en el folleto de P. SAINZ CASADO, *Tenzuela*, 1987, p. 3.
- ⁷⁴ Hoy una tosca imagen de vestir que nada tiene que ver con Bolduque. Recibe el nombre de Virgen de Pentecostés.
- ⁷⁵ El espacio central había de estar ocupado por un amplio florero con azucenas. Su supresión ha determinado una adición en el fingimiento de una pared de sillares sobre la que destaca una filacteria con las letras "Ave Gratia Plena".
- ⁷⁶ Serían del encasamiento principal, correspondiendo quizá a la separación de encasamientos de estas alas las adornadas con grutescos hoy alojadas en su lugar, que serían las "*que caen entre las columnillas pequeñas an de quedar para tablerois de pincel*", según se refiere en el contrato.
- ⁷⁷ E. GARCÍA CHICO, *Nuevos Documentos...*, pp. 76-77; escritura de 1-I-1593. No puede dejar de señalarse que es encargo para un convento de la orden de predicadores, como lo fue el que estaba aún terminando para la cofradía del Rosario de Segovia; y quizá no sea cosa del todo casual. El retablo, desaparecido, había de llevar una imagen de San Blas y un Cristo en la cruz.
- ⁷⁸ A.H.P.Sg., prot. 4353, fols. 79v-80.
- ⁷⁹ E. GARCÍA CHICO ("Los Bolduque, escultores...", *BSAA*, 1936, p. 39) dice que se le pagaron 75.000 maravedís, aparte de los 3.502 de los ciriales, y que hizo las figuras de Cristo, como los de Becerra, San Pedro, San Pablo y San Esteban, junto con la que ya había realizado de San Blas.
- ⁸⁰ GARCÍA CHICO, *Documentos Escultores...*, p. 80.
- ⁸¹ GARCÍA CHICO, *ibid.*, pp. 81-84.
- ⁸² GARCÍA CHICO, *Partido Judicial de Mesina de Rioseco*, pp. 16-17.

- 83 14 de julio de 1598: “*per quanto el dho pedro de bolduque mi marido tomo a hazer E hizo un rretablo grande de talla para la yglesia de la uilla de berriecezes por el qual se le abia de dar de la fabrica de la dha yglesia todos los maraueidis en que fuere tasado y valorado por dos personas nombradas por cada parte... y el dho rretablo esta por tasar e del se deben mucha candidad de maraueidis...*” (ante Baltasar de Bruna, A.H.P.Sg., prot. 4630, fol. 33-34).
- 84 Así, en PORTELA, *loc cit.*
- 85 GARCÍA CHICO, *Partido Judicial de Medina de Rioseco*, pp.16-17. El segundo contrato es de 20 de noviembre de 1593.
- 86 Identificado por E. GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco*, p. 104, y *Documentos Escultores*, p. 80, nota 1.
- 87 Véase GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco*, 1960, p. 106, nota 8. En realidad, la última de las imágenes fue realizada bastante antes, pues aparece policromándola en 1577 Miguel Saldaña (GARCÍA CHICO, *Documentos pintores*, I, p. 182); así se recoge en el catálogo de la exposición *Juan de Juni y su época*, Valladolid-Madrid, 1977, n. 13. El mismo Saldaña hizo la policromía del retablo de la capilla de Luis Martínez en la iglesia de San Pedro Mártir, presidido por una figura de San Blas. Pedro Díaz fue quien ya en 1593 se ocupó de la policromía de las imágenes del Cristo de la Clemencia y de San Esteban en el retablo de Santiago, E. GARCÍA CHICO, *Documentos Pintores*, I, 282.
- 88 Citado y atribuido por GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental Medina de Rioseco*, p. 163.
- 89 Según GARCÍA CHICO (“Los Bolduque...”, BSAA, 1936, p. 40) la imagen de San Juan Bautista está reaprovechada en otro retablo del convento.
- 90 Había de estar acabado para el día de San Miguel de 1594 y se pagaría a Bolduque y Enríquez 400 ducados; muy lejos de los 1500 que costo la talla del retablo de Santiago de la catedral de Segovia, aunque sería de parecidas proporciones. Para los aspectos documentales (GARCÍA CHICO, *Documentos Escultores...*, pp. 81-84) se completa con la del dorado, firmada con Miguel Saldaña 5-I-1595; PORTELA, *op. cit.*, p. 358).
- 91 Hay traslado, ante el escribano de Cuéllar Juan Bruna, presentado por Ana Velázquez, su viuda, el 9 de mayo de 1598, A.H.P.Sg., prot. 9235, fols. 7-10v. Debo su conocimiento a María Dolores Díaz-Miguel.
- 92 Citada en este caso como Ana Núñez.
- 93 Escritura de 14 de julio de 1598, ante B. Bruna A.H.P.Sg., prot. 4630, fol., 33-34. La reclamación es reiterada en 1607, dando poder Ana de Velázquez a su sobrino Mateo Enríquez (escritura de 24 de enero, ante Lorenzo de Avendaño, A.H.P.Sg., prot. 4947, fol. 84). De Agustín de Bolduque hay varias escrituras que le sitúan en Cuéllar entre 1598 y 1605; así, ante Gabriel Nuñez Barrasa, A.H.P.Sg., prot. 4963, ante Gabriel Nuñez Barrasa, fols. 415, 131v.; De Juan Bautista hemos visto varios documentos entre 1611 y 1614 (A.H.P.Sg., prot. 4985, fol. 156v.; prot. 5142, fol. 164v.; otras escrituras, fols. 166v., 183, 231; o prot. 5143, fol. 28).
- 94 J. URREA y C. BRASAS, *Partido Judicial de Villalón de Campos*, p. 42.
- 95 VALDIVIESO, *Partido Judicial de Peñafiel*, p. 64. Cogeces del Monte pertenecía entonces a la diócesis de Segovia. Hay escritura de obligación de pago de la cofradía del Rosario con Alonso de Herrera, otorgada en Cuéllar el 10 de mayo de 1615 ante Pedro de Sarrocolea (A.H.P.Sg., prot. 5198, fol. 78 y ss.).
- 96 A.D.Sg., “Pleitos y expedientes canónicos”, 1600.
- 97 *Ibid.* Hay pagos a Roque Muñoz por un retablo de San Sebastián. Es de señalar que en 1600 el Gabriel de Cárdenas Maldonado y Roque Muñoz pujaron por hacerse con el cuartillo de la iglesia (A.H.P.Sg., prot. 4725, fols. 250-253), lo que en el caso del escultor tenía que ver con el cobro del retablo que había hecho: “...dijo que ponía y Puso el quartillo de la dha yglesia deste año de Mill y seiscientos a’s en quarenta y ocho mill maraueidis Por myll y quí’s maraueidis de promedio lo qual toma para en qta. de lo que se le deve del rretablo que a echo”. Finalmente, el adjudicatario del cuartillo sería Cárdenas, que lo elevó a 60.000 maravedís. Este retablo de San Sebastián es en realidad el de la Virgen, que ya en 1600 debió cambiar de advocación, al ser reformado, pasando a llamarse de la Nuestra Señora y San Sebastián. 1603-X-19. Pedro Lozano, vecino de Cogeces del Monte, se obliga a pagar a Roque Muñoz 34.000 maravedís en que se le remató el cuartillo de la iglesia, y que eran “A quenta del retablo colateral de nra. señora y san sebastian que se paga al dho Roque muñoz de los quales dhos treynta y quatro mill mrs oy día de la fha deste otorgo (P. Lozano) ante el preste escribano carta de pago. Testigo andrés Minguela” (A.H.P.Sg., prot. 4598, fol. 386; ante Luis de Bruna).
- 98 J. URREA, “Precisiones y nuevas obras de Pedro de Bolduque...”, p. 668.
- 99 J. URREA y J. C. BRASAS, *Partido Judicial de Villalón de Campos*, 1981, p. 28. Sólo la Asunción está documentada en los libros parroquiales.
- 100 Según J. URREA y J. C. BRASAS, *Partido Judicial de Villalón de Campos*, p. 37.
- 101 Atribuida por B. VELASCO (“Nuevas esculturas de Pedro de Bolduque en Cuéllar, E.S., XXV, pp. 552-553; también en la *Historia de Cuéllar*, p. 269).
- 102 A.P. Cuéllar. *Libro de cuentas de fábrica 1588-1617*, fol. 28v., año 1590: pagos de veintiséis reales a Pedro de Santoyo por el colateral de la Virgen del Rosario; 1591. (fol. 35v.): Otros 5.250 reales a Santoyo por su trabajo en el retablo colateral de San Miguel.
- 103 A.H.P.Sg., prot. 5097, fols. 134-134v.; ante Juan Ossorio Dávila. Escritura del día 3 de marzo de 1593.
- 104 Es imagen sedente, atribuida por B. VELASCO: “de Bolduque o de su círculo de colaboradores” (*Historia de Cuéllar*, 2.ª ed., p. 265). Es obra decididamente bolduquiana.
- 105 Relacionada también con lo suyo por B. VELASCO, *Historia de Cuéllar*, p. 265.
- 106 Sugiere su relación con Bolduque el mismo B. VELASCO (*ibid.*). Ejemplares difusamente bolduquianos hay en Aldeanueva del Codonal, en Fuentepeyelo, o en Santiuste de Coca.
- 107 Es atribución de URREA, *Inventario artístico de Palencia, I*, Madrid, 1977, p. 109.
- 108 Recientemente atribuida por María Teresa GONZÁLEZ ALARCÓN, *Retablos Barrocos en Segovia*, 1999, p. 203. No refiere que tenga datos documentales.
- 109 Es atribución de PORTELA (*La escultura del Renacimiento en Palencia...*, p. 358), quien señala que la figura de San Juan es muy próxima a la del Calvario juniano de Marqués de Espeja, en Ciudad Rodrigo. Tiene que ver con el Calvario del Retablo mayor de Cogeces del Monte.
- 110 Atribución de B. VELASCO (“Nuevas obra de Pedro de Bolduque”, E.S., XXV, p. 553; y en *Historia de Cuéllar*, 2.ª ed., p. 265). Refiere: “quizá también haya que atribuir a Pedro de Bolduque el calvario de Santa María de la Cuesta. Es retablo con una imagen de San Lázaro en el encasamiento inferior”.

- ¹¹¹ URREA y BRASAS, *Partido Judicial de Villalón de Campos*, p. 47, ilustr. 150. Será de Bolduque o de Mateo Enríquez. Guarda algún parentesco con el San Blas de Medina de Rioseco.
- ¹¹² Atribuida por Clementina Julia ARA GIL y J. M PARRADO DEL OLMO, *Partido Judicial de Tordesillas*, p. 167, ilustr. 283.
- ¹¹³ Según F. PORTELA ("Hernando de la Nestosa", *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, XXII, n. 87. pp. 223 y ss.) estuvo atribuido a Pedro de Bolduque. Estima que es de Hernando de la Nestosa.
- ¹¹⁴ Atribuido por VILLALPANDO, "Pedro de Bolduque...", *Estudios Segovianos*, I, p. 406; VERA, "Piedras de Segovia...", *Estudios Segovianos*, II, p. 454, S. ALCOLEA, *Segovia*. Barcelona, 1957, p. 35. Para su exacta documentación, F. COLLAR DE CÁCERES, "Los retablos mayor y colateral de la iglesia de San Andrés de Segovia", en *BSAA*, XLV, 1979, pp. 377-386.
- ¹¹⁵ Esperamos tener ocasión de abordar en otro momento el estudio de estos y otros talleres cuellaranos.
- ¹¹⁶ 1,73 m.; con peana, 2,07 m.
- ¹¹⁷ Véase F. COLLAR DE CÁCERES, en *Boletín del Museo del Prado*, IV, 1983, p. 146. Denunciamos la calamitosa destrucción de este retablo, del que dos de las pinturas pasaron al retablo mayor, con absurdo deterioro también de éste, en las *Primeras Jornadas Universitarias sobre Patrimonio*, de la Universidad de Valladolid, celebradas en Cuéllar, en su sesión de 10 de octubre de 1997.

Las estatuas de bronce del Escorial.

Datos para su historia (V)

Agustín Bustamante García*
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

El retablo mayor y los entierros de San Lorenzo el Real del Escorial son una de las mayores empresas artísticas del siglo XVI europeo. Juan de Herrera los diseñó y Pompeo Leoni hizo las esculturas. Se buscaron a los mejores artistas europeos de España, Italia y Flandes para trabajar en ello. El resultado final fue una obra maestra.

SUMMARY

The building of the altar-piece and the tombs of San Lorenzo el Real del Escorial was one of the major artistic enterprise of the XVIth Century in Europe. Juan de Herrera designed it, and Pompeo Leoni did the sculptures. The best European artists were found in Spain, Italy and Flandes to perform it. The final result was a masterpiece.

La capilla mayor de la Basílica es la estructura más rica y compleja de San Lorenzo el Real del Escorial. Fray José de Sigüenza se sentía incapaz de expresar con la pluma lo que veían sus ojos¹. Allí se funden riqueza y arte sin parangón en España. La capilla arranca de la concepción funeraria generatriz del Monasterio, y se encuentra encima del Panteón. Se da una adecuación perfecta entre la idea del Rey Prudente y la cristalización arquitectónica, definida por Juan Bautista de Toledo y corregida y llevada a la práctica por Juan de Herrera². Además en la capilla mayor se produce la unión entre la realeza y la divinidad. Hecho de tal calibre sólo podía expresarse de la forma más extraordinaria. Y así se hizo.

La arquitectura con el ornato de los jaspes, la escultura del retablo y los entierros y la pintura del altar mayor, sagrario o trasaltar y de la bóveda forman un todo unitario dirigido a un mismo fin: la honra a la divinidad y la piedad de los difuntos.

No sabemos quien o quienes concibieron el programa iconográfico de la capilla mayor. Estaba elaborado en 1579, pues las quince estatuas de bronce del retablo, enumeradas en el contrato, son las que están hechas. Nos consta sólo un cambio, que afectó a la pintura: la Encarnación se sustituyó por la Natividad. Curiosamente en el retablo se dejó a un lado la vida de San Lorenzo; sólo interesaba el martirio, recogido en el cuadro central, e imprescindible porque el Monasterio está bajo su advocación. La escultura y la pintura transmiten explícitamente un mensaje redentor, intercesor y de salvación, acorde con el carácter mortuorio de la fundación.

La redención se manifiesta en las pinturas de la Natividad, momento en que Dios viene a habitar entre los hombres; la Epifanía, o reconocimiento del Niño como Dios por los humanos; la Flagelación y el Camino del Calvario, situaciones atroces del suplicio de Dios-Hombre, y, finalmente, la Crucifixión de bronce del remate, que es la muerte de Dios por los hombres y culmina-



Fig. 1. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Grupo.

ción del ciclo redentor. La salvación se expresa en los lienzos de la Resurrección, o triunfo sobre la muerte; la Pentecostés, o la venida del Paráclito; la Asunción, y la Coronación de la Virgen de la bóveda, que es el triunfo de María, madre del género humano. En este mismo esquema se sitúan las doce figuras de bronce de Apóstoles, Evangelistas y Doctores de la Iglesia Latina. Ellos transmiten y explican la palabra de Dios y son la Iglesia, dentro de la cual puede encontrarse la salvación, fuera de ella es imposible. San Pedro y San Pablo, en cuanto símbolos máximos del apostolado y de la Iglesia; Santiago por ser patrón de España y San Andrés por serlo de la orden del Toisón de Oro y ambos protectores de los tercios y demás ejércitos españoles; los cuatro Evangelistas en cuanto transmisores directos de la buena nueva, y los cuatro Doctores de la Iglesia Latina por ser los grandes exégetas de la palabra de Dios. En cuanto a la intercesión, queda expresada por el protagonismo de María, que culmina como Reina de los Cielos coronada por la Trinidad, y por todos los santos que se hallan en el altar, incluido San Lorenzo. Nos encontramos ante una de las mejores expresiones del decoro. No sería extraño que todo ello hubiese nacido de la mente de Felipe II³.



Fig. 2. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. El Emperador.

Pero el retablo era una estructura muchísimo más compleja, que además de expresarse en escultura y pintura, también lo hace como máquina arquitectónica, en la cual se recoge uno de los deseos más queridos de Carlos V: hacer un sagrario riquísimo. Este punto acarrió que la custodia fuese uno de sus elementos conformadores. El Emperador quería rendir culto a la eucaristía, su hijo Felipe II continuó en esa línea, y conseguirá convertir el tabernáculo en la clave del altar mayor y punto de referencia de la Basílica. Finalmente, vinculados al retablo mayor se disponen los cenotafios, unidos a él por concepción y escala.

Quien diseñó el retablo mayor fue Juan de Herrera, y las primeras trazas están dentro de los proyectos de la Basílica. En 1578 se debió hacer la traza definitiva, contratada el 10 de enero de 1579. El alzado sería como el recogido en el Octavo Diseño, y debía haber secciones similares a la reflejada en el Quinto Diseño. La estructura es de 93 pies (26,04 m) de alto y 49 de ancho (13,72 m), según Sigüenza, y según el Octavo Diseño, 96,6 x 47,3 pies (27 x 13,24 m), ciñéndose rigurosamente al marco arquitectónico. Su desarrollo en altura se amolda al orden de la Basílica. En definitiva, es una



Fig. 3. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. La Emperatriz Isabel, Leonor de Francia y María de Hungría.



Fig. 4. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. La Emperatriz María.

estructura arquitectónica dentro de otra estructura arquitectónica.

El retablo es una máquina plana, "La materia toda, ya digo, es de finísimos jaspes, metal y bronce dorado a fuego, cosa de mucha costa". Con estos materiales se distancia la obra escurialense de los restantes retablos hechos en España, algunos de los cuales eran de piedra, pero ninguno de tales calidades. Toda la estructura se apoya sobre un basamento, con dos puertas a los lados, en los ejes de las calles laterales, por las que se accede al sagrario. Este banco es de la misma altura de los frentes de los oratorios reales, acentuándose así la unidad del testero y laterales del presbiterio. Sobre el podio se desarrolla el retablo, exástilo, de tres calles, mayor la central, y dos entrecalles extremas divididas en hornacinas, tres pisos y remate, articulados por la superposición de órdenes dórico, jónico, corintio y compuesto. Sigüenza dice que "la forma es de todos los géneros de la buena arquitectura, excepto el orden toscano, que no venía aquí a propósito".

Los dos primeros pisos alcanzan la altura del capitel del orden dórico de la Basílica, cubriendo por completo la superficie mural. A causa del entablamento y del

potentísimo vuelo de la cornisa, el retablo se contrae y el piso corintio carece de las entrecalles extremas, y en su lugar se disponen pirámides con bolas y las figuras de Santiago el Mayor al lado del Evangelio, y San Andrés en el opuesto. El remate continúa el proceso de contracción. Las tres calles inferiores se han reducido a una, la central, de orden compuesto y coronada por un frontón triangular, donde se coloca el Calvario. Para amortiguar la ruptura, Herrera dispone pequeños aletones, y en los extremos, a plomo con las columnas corintias, sendos pedestales donde posan San Pedro y San Pablo.

La máquina escurialense nace de una mente arquitectónica, que la concibe como un frente de templo clásico, donde la plástica de los elementos estructurales es predominante, acentuada por la riqueza sin par de los materiales y por el espacio que así se conforma. Herrera insiste mucho en que "las columnas son todas en isla con sus pilastras detrás dellas de jaspe verde y colorado, y las columnas todas son de jaspes colorados que tiran a leonado, los capiteles y vasas son de metal dorado al fuego, los triglifos y dentículos y modillones que ay en este dicho retablo, son otrosí de metal dorado, las meto-

pas son de diversos jaspes finísimos: los quadramentos de los pedestales son por el consiguiente de finísimos jaspes de varios colores. De suerte que todo este retablo es compuesto de solo diversidades de jaspes, y de metal labrado y dorado”.

La unidad generada por los órdenes es completa. En ese espacio definido y articulado se disponen las pinturas y las estatuas. Aquí se ha impuesto definitivamente la arquitectura sobre las restantes artes figurativas, que quedan supeditadas a ésta; además en El Escorial Juan de Herrera supera la noción de estructuras aditivas, de episodios yuxtapuestos, que todavía se mantenía en los altares más progresivos de entonces, cuales eran el retablo mayor de la Catedral de Astorga, el de la iglesia de Santa María de la Mediavilla de Medina de Rioseco, o el desaparecido de las Descalzas Reales de Madrid, todos proyectados por Gaspar Becerra, y que revolucionaron por completo la escultura y la ensambladura españolas de mediados del siglo XVI⁴.

El proyecto herreriano, con el triunfo absoluto y explícito de los órdenes y supresión de toda decoración, que no sea la abstracta arquitectónica, con la concepción del retablo como una arquitectura que cobija y dispone la escultura y la pintura, entierra todo lo anterior y sienta la base del retablo clasicista, nacido en la Corte, y que tendrá una repercusión inmediata en el foco vallisoletano a través del proyecto del mismo Juan de Herrera para el retablo mayor de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, solicitado por Doña Magdalena de Ulloa, y que contrató el escultor palentino Juan de Torrecilla el 15 de febrero de 1579, un mes después del gran contrato escorialense⁵.

El uso del lenguaje clásico en el retablo es de una pureza cristalina, y de ello era bien consciente fray José de Sigüenza, cuando escribe: “Las basas y capiteles de éstas y todas las columnas de los demás órdenes, porque lo digamos de una vez, son de bronce dorado a fuego y con todo aquel primor y labores que sufren y usaron los antiguos, sin que en cosa rompa el buen orden”.

En efecto, ya de por sí es una cita clásica hacer las basas, capiteles y otros miembros de metal y el resto de material pétreo. Las basas del orden dórico, por ejemplo, son áticas, riquísimas, similares a una recogida por Serlio (Libro IV, f.º LXIIIv, Toledo, 1552), que se encuentra en Roma. Los capiteles, tanto de las columnas, como de las pilastras, son piezas magistrales de orden dórico, lección que prosigue en el entablamento con el arquitrabe, las góculas, el friso con sus triglifos y metopas y la cornisa. Exactamente lo mismo cabe decir del orden jónico, con su basa jónica depuradísima, su capitel de volutas perfectas, y el entablamento con el arquitrabe de tres listeles, el friso pulvinado, la banda de dentículos y la cornisa. Idénticas expresiones merecen los órdenes corintio y compuesto⁶.



Fig. 5. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II.

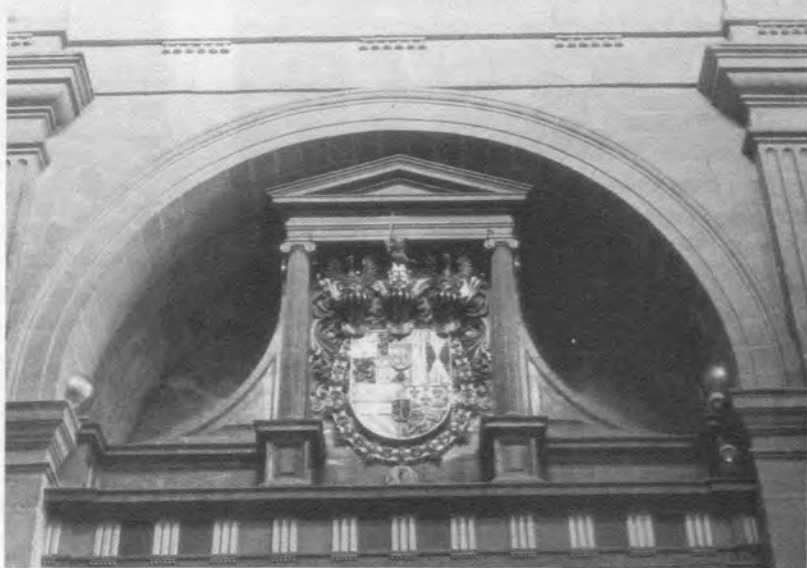
El marco arquitectónico acoge el repertorio figurativo de pintura y escultura, formado por ocho lienzos y quince estatuas. En el primer piso, de orden dórico, en sus hornacinas, se colocan los cuatro Doctores de la Iglesia Latina. En el lado del Evangelio, abajo, San Agustín; encima, San Jerónimo. En la Epístola, en el mismo orden, San Ambrosio y San Gregorio. Todas ellas tienen un zócalo pequeño, donde van grabados sus nombres en capitales romanas, y una altura de seis pies (168 cm), como dice Sigüenza: “son del natural”. Las cuatro figuras se ciñen perfectamente al marco arquitectónico en el que se encuentran, pero, como apreció Sigüenza hablando de San Jerónimo, “la falta que tiene es que no se goza, porque como está en el nicho más alto del lado derecho, la sombra del arquitrabe impide no se vea bien toda la figura, aunque por ser los nichos de jaspe verde sale bien el oro en ellos”. El apelativo que siempre se les ha dado a estos bultos, ha sido el de “figuras vaciadas de bronce y doradas a fuego, de admirable labor”⁷.

En el segundo piso, de orden jónico, en idéntica forma que en el inferior, se disponen los cuatro Evangelistas: San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo. Estas figuras son de siete pies (196 cm), “algo mayores que las otras y que el natural; la labor de igual cuidado, aun-

Fig. 6. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Frente del cenotafio.



Fig. 7. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Detalle.



que las ropas no están tan labradas ni detenidas como las de los doctores, porque fuera cosa perdida, pues no se habían de gozar, ni la naturaleza de la ropa común permite lo que piden las casullas, las capas y las tiaras de los prelados vestidos de pontifical”⁸. Estas figuras ya no caben en sus nichos, y tienen que adelantarse con respecto a su espacio, dándose así una clara disfunción entre las estatuas y su marco arquitectónico.

En el orden corintio, que es el tercer piso, disminuye el número de imágenes por la desaparición de los intercolumnios, debida a su situación en el entablamento de la Basílica. En los vértices, a plomo con las columnas extremas, se disponen sendas pirámides de jaspero ver-

de con bolas; y entre ellas y las columnas corintias, se colocan dos grandes figuras de bronce: “Santiago, nuestro patrón de España, de la mano derecha, y de la otra San Andrés, de la misma forma de las de abajo, aunque mayores que los evangelistas, porque tienen siete pies y medio (210 cm), y no se si más”. Pero a fray José de Sigüenza no le agradaba nada la colocación de las mismas, y prosigue de esta guisa: “No parece que tienen lugar muy decente, sino que están allí como por demás, por faltar el nicho que les da la autoridad, ni tampoco pudieron estar en los pedestales postreros donde están las pirámides porque apareciera se habían hecho para

sustentar el vuelo de la cornija de la iglesia, que les diera en las cabezas"⁹.

En el coronamiento del retablo, de orden compuesto, van cinco grandes figuras "de nueve pies y más de alto" (266 cm); en los extremos, sobre pedestales, San Pedro al lado del Evangelio, y San Pablo al de la Epístola, y en el centro Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, "joyas preciosísimas, figuras de gran arte y valentía, y que de su manera se han visto pocas por la gran dificultad que tienen en dorarse piezas tan grandes. Son todas estas estatuas de León Leoni y de su hijo Pompeo Leoni, entrambos artífices de mucho nombre"¹⁰.

Juan de Herrera y Pompeo Leoni concibieron sus partes correspondientes del retablo mayor de la Basílica escorialense desde los presupuesto clásicos enunciados por Vitruvio. Cuando el uno trazó la arquitectura y el otro modeló la escultura, tuvieron muy presente el juicio del ojo, es decir, la necesidad de la corrección óptica en función de la distancia del espectador, y del lugar en que se encuentra con respecto a la luz. La corrección se hace a partir de la definición de una perspectiva monofocal, es decir, un punto de vista fijo, que es el ojo del espectador. Por ello el retablo mayor tiene una visión principal y correcta, que es la captada desde el suelo de la nave. Desde allí, a medida que se asciende, el tamaño aumenta para evitar el efecto visual de distorsión. Herrera gana altura introduciendo los pedestales a partir del orden jónico, Leoni aumentando la estatura de las imágenes de seis a nueve pies y medio.

Ambos emplean un recurso, que era prácticamente una constante en toda la retabística española de ese siglo, y continuó siéndolo en el siguiente. Fray José de Sigüenza, cuya simpatía por Herrera brilla por su ausencia, aprovecha el tema de la corrección óptica de las estatuas para criticar el proyecto y mostrar sus debilidades, precisamente porque lo está viendo desde el coro, si bien llega a más, y en su pesimismo esencial, achaca todo a la naturaleza humana, imperfecta desde el pecado original: "aunque ésto pareció ser necesario hacerlo así por la disminución de la vista, miradas desde abajo o desde la mesa del altar; mas como de ordinario no se ven sino desde el coro o desde el medio cuerpo de la iglesia, queda la composición muy fea, porque disminuyen poco menos las bajas que las altas y parece que el retablo está al revés, lo de arriba abajo. No hay cosa, por mucho que se mire, que no tenga algún no sé qué; tan de su cosecha tiene el hombre el error después de aquel yerro viejo"¹¹. Pero el asunto no es tan sólo una postura de Sigüenza, sino un elemento de discusión en aquella época; pues de la década de los noventa es la crítica acerva del Greco a este sistema de corrección óptica enunciado por Vitruvio, y a la manipulación modular por la distancia y el lugar¹².

Las figuras del retablo mayor parten del tamaño natural, hasta alcanzar dimensiones mayores que la humana. Tanto la envergadura, como el uso del material, bronce dorado a fuego, cuadra con las nociones del momento de resaltar lo sagrado, a través del lenguaje clásico. Y así, desde la tradición pliniana, revitalizada por Pomponio Gaurico, se cargan de significado los tamaños de las estatuas. Antonio Agustín ya lo escribe en 1587¹³ y en la misma senda va fray José de Sigüenza¹⁴.

Pero la recuperación de la Antigüedad no se detiene sólo ahí, el decoro es esencial. Don Felipe de Guevara escribía hacia 1560: "Si los Gentiles tuvieron en sus ignorancias y falsedades cuidado del decoro y decencia tanto como vemos, quanta más razón sería que nosotros los Christianos lo tuviésemos en aquella parte de Pintura y Escultura que toca a las imágenes santas, y que nos representan nuestros intercesores, que allí en el Cielo con Dios tenemos. Debían aquellos, a quien este cargo en la República les toca, mirar mucho a quien y como encargan hacer las imágenes de Santos y Santas, para que se pintasen y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene, y como el asunto merece"¹⁵. Sigüenza sigue rigurosamente este sendero; pero es que en las estatuas de bronce del Escorial el principio de decoro y decencia está llevado a rajatabla, lo mismo que ocurrió con la pintura¹⁶.

Pompeo Leoni modeló las veintisiete figuras del retablo y custodia antes de partir hacia Milán, para que el Rey las examinase y diera su parecer. Cumplía así el escultor con una de las cláusulas del contrato, al tiempo que satisfacía la exigencia del comitente, de controlar personalmente cada paso dado en este particular del ornato de la Basílica. Cuando León Leoni empezó a trabajar en los modelos de los Doctores de la Iglesia, antes de la llegada de Pompeo a Milán, Jácome Trezzo teme que el escultor haga un dios gentil y no un santo, es decir, busque tan sólo la creación de una obra de arte, y se olvide de la función esencial que es lo religioso.

Este fin lo pretendió a toda costa Pompeo. En su correspondencia con Juan de Ibarra habla constantemente del carácter devoto de sus figuras, cuando no dice que son muy católicas. A Felipe II le satisfizo plenamente la obra, siendo la escultura del retablo mayor la cara opuesta de la pintura, con la que nunca se llegó a sentir plenamente a gusto. Fray José de Sigüenza las encuentra extraordinarias en arte y en devoción, y así, describe a San Jerónimo "con su capelo y león, y un crucifijo de lo mismo en la mano, que es una devotísima pieza".

Las quince figuras grandes del retablo mayor son todas de Pompeo Leoni, pues él las imaginó, dibujó e hizo los modelos en pequeño, que aprobó el Rey Prudente. Pero el trabajo en bronce no es lo mismo que pin-

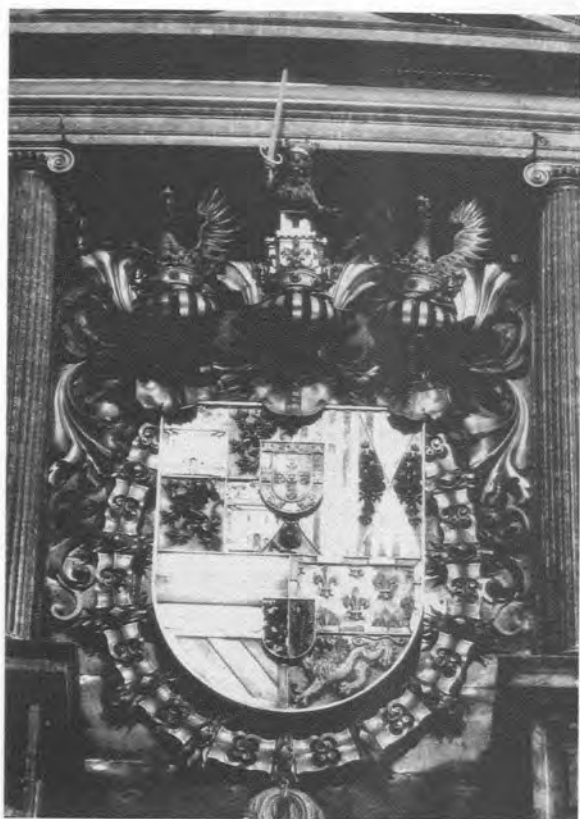


Fig. 8. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Escudo de armas.

tar un cuadro, la intervención de colaboradores es importantísima, y mucho más en una obra de las dimensiones de la escorialense, sin duda alguna la empresa mayor de todo el siglo. Gracias a la documentación y al estudio de las piezas, Rosemarie Mulcahy ha establecido tres grupos fundamentales de intervención: el primero sería el de León Leoni, que hizo San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Lucas; el segundo correspondería a Adrián de Vries, al cual pertenecen San Juan Evangelista, Santiago y San Andrés; el tercero es el de Pompeo en persona, al cual asigna el águila de San Juan Evangelista, San Jerónimo, San Mateo, San Marcos, San Pedro, San Pablo, la Virgen, San Juan y el Crucifijo¹⁷.

Las quince estatuas se caracterizan por la rigurosa severidad de su conformación, disposición y gestos. No tienen nada superfluo, ni que distraiga. Tienden a ser volúmenes cerrados, de movimientos parsimoniosos, como San Lucas y San Mateo, y contenidos, como San Ambrosio, San Pedro y San Pablo. El único que rompe esta tónica es San Andrés, con su acentuado *contrapposto*. El gesto, muy medido, amortigua el efecto expansivo del sentimiento, como lo refleja la majestuosa bendición de San Gregorio, un *imperator* que arenga a lo católico, o el penitencial San Jerónimo, el perplejo San Marcos, o



Fig. 9. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Grupo.

los insuperables María y San Juan del Calvario, que están expresando idéntico dolor de dos maneras opuestas. La languidez del ensimismamiento está presente en San Agustín, con la mirada baja perdida en sus reflexiones, o en San Juan Evangelista, cuya cabeza melancólica dirige la vista hacia la lejanía, o Santiago, meditando sobre el texto que lee.

Todas ellas están vestidas, y los complejos plegados y las diversas vestiduras no ocultan el movimiento de los cuerpos, ciñéndose a sus basculaciones de cintura y forma de poner las piernas, en un movimiento que va de dentro hacia afuera. Las manos y cabezas son las piezas maestras de todas, si bien el cuidado en los detalles de ropas y atributos alcanza una perfección extrema. Sólo está desnudo el crucificado. Cristo está muerto y su anatomía, poderosísima, domina todo el retablo, siendo la pieza maestra del mismo, y sin ninguna duda la mejor estatua del Monasterio de San Lorenzo el Real.

En el eje principal del retablo, en el centro del piso dórico, sobre el basamento, se encuentra la custodia, enmarcada por el único arco que existe en esta gran máquina. Es el alma de todo el retablo mayor, el punto nodal del presbiterio y el lugar más espectacular de todo el Monasterio. La custodia es la parte externa del sagra-

rio, es decir, el rostro de la compleja estructura que aco-ge al sacramento.

Esta pieza de jaspes y bronce, está concebida como un templete de dieciseis pies de alto y siete y medio de ancho (448 x 210 cm), circular, de ocho columnas de orden corintio, con riquísimas basas bronceas de doble escocia y capiteles del mismo metal, con un entablamento fantástico, policromado por embutidos y con molduraje y recuadrados de bronce. El templete está abierto por uno de sus ejes, mientras que el perpendicular está cerrado, y en los diagonales se disponen recuadros placados y cuatro hornacinas, en cada una e las cuales van las figuras de San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santiago. La zona abierta tiene puertas de cristal de roca transparente, purísimo, coronadas con un frontón triangular y rematadas con un óculo también de cristal.

Internamente se articula con molduraciones y recuadros, cual un edificio en miniatura, coronándose con su cúpula con tambor, ciega, sus gajos y la linterna. En la clave de la media naranja, "en un rico florón de oro está asentado un precioso topacio del tamaño de un puño de hombre". Al exterior la cúpula presenta en la zona del tambor, sobre los ejes de las columnas, otros tantos basamentos, sobre los que descansan ocho figuras de apóstoles; a continuación la media naranja de una sola pieza y el cupulín rematado por una bola donde se sitúa el Salvador triunfante. Así pues, la custodia tiene un programa iconográfico formado por el apostolado completo más Cristo resucitado, habiendo sido sustituido Judas Iscariote por San Pablo.

Hay por tanto, trece estatuitas en la custodia, y veintiocho en el total del retablo mayor, una más de las que cita Pompeo Leoni en su finiquito. Esa figura de más es el Cristo triunfante o resucitado que corona la custodia. Estuvo allí desde el principio, pues Sigüenza lo cita en su descripción¹⁸, pero no aparece ni en el Octavo, ni en el Nono, ni en el Décimo diseños de Juan de Herrera, mientras que sí se recogen las otras estatuas¹⁹. Es un enigma que no hemos logrado descifrar.

A igual que las estatuas grandes, estas pequeñas son también de Pompeo Leoni, de bronce dorado a fuego, de concepción muy severa, sin nada superfluo, de movimientos contenidos, que se expresan en la postura, los gestos y el traslucir del cuerpo a través de los plegados y vestes, donde Leoni muestra una vez más su calidad impresionante en el tratamiento de los planos y en los efectos de claroscuro, alcanzando la mayor virtud en las cabezas veladas de San Pablo y San Felipe. Las manos y cabezas son excelentísimas, y las posturas todas gallardas. Tan sólo es abierta y dinámica la figura del Salvador, con la cruz y la banderola, símbolo del triunfo sobre la muerte. Resulta asombrosa la capacidad inventiva de Pompeo, para concebir veintiocho figuras diferentes,



Fig. 10. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulchro de Felipe II. Felipe II.

recurriendo solamente a tipos y gestos, siguiendo una línea distinta y en nada vinculada a Miguel Ángel y su herencia tipológica y expresiva, triunfante en aquellos años, tanto en escultura, como en pintura.

Fray José de Sigüenza, uno de los clásicos de nuestra lengua, y pluma de las mejor cortadas de nuestro siglo XVI, se siente impotente de transmitir en prosa tanta hermosura: "Esta es la forma y fábrica, dicha así como he podido, groseramente". Para él, "lo que, en suma, podemos decir de este sagrario y custodia es que no se ha visto hombre que no afirme es la más rica, bien entendida y labrada piedra que se ha visto en muchos siglos, y alaban al Señor porque quiso tener entre nosotros (gente desterrada y miserable) un aposento de las cosas que él crió que tenga apariencia que es suyo". Concluye sus discurso con: "La invención y arquitectura es de Juan de Herrera; la labor y manos es de aquel excelentísimo escultor y lapidario Jacobo de Trezo, que, para vencer la dureza de tantos y tan varios y hermosos jaspes y piedras, inventó con singular ingenio tornos, ruedas, sierras y cien otras herramientas jamás vistas que, puestas en las manos de hombres toscos y vulgares y de esos peones ordinarios, les hizo hacer con ellas efectos admirables. Tardose en esta fábrica siete años, y



Fig. 11. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulchro de Felipe II, Ana de Austria, María de Portugal y el Príncipe Carlos.



Fig. 12. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulchro de Felipe II, Isabel de Valois.

si se hiciera con otro menor ingenio que el de este hombre, no se acabara en veinte, y no me alargó²⁰.

Dentro de este tabernáculo venía la llamada custodia menor, destruida por los franceses durante la Guerra de la Independencia. Juan de Herrera trazó su planta y alzado exterior en el Undécimo Diseño, recogándose también en el Nono Diseño el alzado externo dentro del alzado general del tabernáculo, y en el Décimo Diseño el alzado interno. Almela y Sigüenza describen ambas custodias con sumo detenimiento, destacando que la primera sea de orden corintio y dórico la segunda, simbolizando el primero la Virgen, y el segundo Cristo²¹. Dentro de la custodia pequeña, también obra de Jácome Trezzo, se hallaba el famoso vaso de ágata también ejecutado por el milanés, visible su perfil en el Undécimo Diseño, hoy perdido, y en el cual se depositaba el santísimo sacramento.

En cada uno de los tabernáculos iban sendas inscripciones eucarísticas, elaboradas por el Doctor Benito Arias Montano, y en ambas aparecen España, Felipe II y Jácome Trezzo²². Colofón de todo ello, es que el mismo Trezzo hizo unas medallas con la efigie del Rey Prudente, que se colocaron dentro de la custodia. De este

modo, en el *sancta sanctorum* del Monasterio, en el mismo tabernáculo, se juntaban Dios y la Majestad Católica de Felipe II.

Pero este cúmulo de perfecciones arquitectónica, figurativa y de materiales se concluye con la espectacularidad de la luz y el color. La custodia y el piso inferior del retablo, como bien lo reflejan el Primero, Segundo y Quinto diseños, ocultan en la parte de atrás, a modo de trasaltar, un habitáculo rectangular, abovedado, con escaleras y una ventana a levante. Se accede allí por dos puertas situadas en el banco del retablo. Herrera y fray José de Sigüenza denominan a esta dependencia sagrario y el segundo la califica como la Gloria. En efecto, es el sagrario, ya que ahí se manipulaba el copón de ágata con las hostias consagradas. Este pequeño espacio con sus escalinatas se adorna de jaspes; las paredes y la bóveda tienen pinturas al fresco de Pellegrino Tibaldi, alusivas a la eucaristía: la cena del cordero pascual; la recogida del maná; la ofrenda de Abrahán a Melquisedech; el ángel dando el pan subcinericio a Elías, y en el techo el arco iris con los serafines²³. Martín González habla de camarín y transparente, y lo considera "del todo novedoso"²⁴.

La luz está manipulada. La ventana, o transparente, es el vértice del eje principal de la Basílica; ilumina el sagrario, atraviesa el vano frontero y cruza, por los lugares abiertos, la custodia grande y la pequeña, siendo el único foco de luz del testero de la capilla mayor, acarreado con ello el resalte de esa zona con respecto al resto del retablo, cuya oscuridad deslució la gran máquina, y es motivo de crítica por parte de Sigüenza²⁵. Nos hallamos ante la consecuencia más espectacular de una luz dirigida.

Pero a ello se suma la manipulación de la misma conjugando colores, que son los litúrgicos, "verde, azul, blanco y colorado, conforme a la fiesta de la Iglesia". El resultado es incomparable: "y como pasa el sol por la vidriera, y de allí por el velo, toman sus rayos el mismo color, y queda toda la pieza y la custodia bañada de aquella luz, que hace unas vistas de admirable efecto, y sin duda se eriza el cabello de temor y reverencia viéndose allí dentro cuando a las mañanas, echado el velo de seda colorada, queda todo como un carbunclo encendido"²⁶.

Remató el programa eucarístico Benito Arias Montano, que estuvo en San Lorenzo del Escorial desde enero de 1585 a abril de 1586. El dio las inscripciones, que labró Jácome Trezzo en las custodias, y no sería extraño que su mente fuera la que elaborase el programa vete-rotestamentario del sagrario y trasaltar, que pintó Pallegrino Tibaldi nada más llegar a la fábrica en agosto de 1586, y fue la primera cosa que hizo, "dio con ella grande gusto al Rey, nuestro fundador, que la labró de su mano y con cuidado por ser la muestra"²⁷.

Felipe II cumplía así la voluntad de su padre, expresada en el Codicilo de Yuste, de hacer un sagrario rico allí donde estuviese sepultado. Y en verdad que lo hizo con largueza. Los contemporáneos juzgaron la custodia como algo maravilloso. Jácome Trezzo, con su lenguaje directo, se lo dice de forma rotunda al Rey: "En tanta estima era S.C.R.M. apreso los griegos y a los romanos los excelentes artífices y en tanto se tenían los mismos artistas, que quando hazían algunas estatuas, si de mármol como de metal o pintura, no le querían poner precio pareciéndole que ningún dinero era bastante con eserne tanta cantidad en muchas partes.

Quanto más se debe tener esta custodia que es sola y si no fuese la nueva invención de estos ingenios y artificios hechos a propósito por esta obra, no bastara hazella toda la hazienda del mundo, dove Vuestra Majestad se puede apreciar de tener esta tal rara joya, porque su valor es tanto, que no se puede poner precio"²⁸. Pero, además, este artista, considerado por sus contemporáneos una figura extraordinaria, que se codea con Sebastiano del Piombo o Valerio Vicentino²⁹, era consciente no sólo de la rareza y excepcionalidad de la custodia hecha por él, sino también de ser su obra maestra, como

se refleja en el retrato que se hizo, y que se encontraba en las colecciones de Felipe II³⁰.

Si el retablo mayor era la fama y la inmortalidad para Jácome Trezzo y Pompeo Leoni, y ambos firmaron la obra, el primero en las custodias y el segundo en el San Juan del Calvario, la empresa escultórica abarcaba también los grandes cenotafios de los laterales del presbiterio. Juan de Herrera representó en el Quinto Diseño los entierros sin las figuras, aunque posteriormente, en la vista perspectiva de toda la capilla mayor, aparecen ya los bultos sepulcrales. La estructura de estos grandes sepulcros parietales es un imponente frente arquitectónico dentro de sendos arcos conformadores del tramo de la capilla mayor.

Los entierros van encima de los oratorios regios, los cuales son de la altura del banco del retablo, y están hechos de los mismos materiales de jaspes, generando así la unidad de todo el conjunto. Los grandes frentes dóricos de los cenotafios del Emperador y de su hijo se hallan al mismo nivel que el piso dórico del retablo, y alcanzan idéntica altura. Son estructuras iguales en orden y dimensiones. Representan un frente adintelado, en cuyos extremos se disponen medias pilastras y en el centro una pareja de columnas exentas. Tienen basas áticas, como las del retablo, y los capiteles dóricos y el entablamento presentan la misma factura. Estas tribunas de los grupos sepulcrales, a las que no hay acceso, tienen la misma profundidad que los oratorios verdaderos inferiores. Los muros se articulan en tres tramos con pilastras dóricas, y se cubren con un techo plano de tres enormes casetones y ornato de grecas. Todo va chapado de jaspes, y ocupa la mitad superior de cada uno de los cenotafios cinco inscripciones latinas en capitales romanas³¹.

Cada enterramiento tiene un copete de orden jónico con columnas, que apoyan sobre un basamento similar al del retablo, coronado por el entablamento y un frontón triangular. A sus lados van aletones y medias bolas en las esquinas. En el remate del sepulcro de la Epístola van las armas de Felipe II, y en el del Evangelio las de Carlos V, ambas de extraordinaria factura y riqueza.

Cada cenotafio es un espacio auténtico de cincuenta y tres pies de altura (14,84 m), veintiocho de ancho (7,84 m) y diez de profundidad (2,80 m). Cada columna tiene una altura de diecisiete pies de alto (4,76 m). En medio de cada intercolumnio están los correspondientes grupos sepulcrales de Carlos V y Felipe II. Son diez figuras de bronce dorado a fuego, un poco mayores que el natural, puestas todas de rodillas, en oración perpetua, delante de un sitial, y mirando en dirección al tabernáculo, en adoración perpetua al Santísimo Sacramento. Sigüenza, que muchas veces dijo misa en el altar mayor de la Basílica, escribe hablando del grupo de Carlos V: "Todas de tal suerte juntas en este espacio de en



Fig. 13. Monasterio del Escorial. Basílica. Dibujo de Jehan Lhermite del retablo mayor a partir del Octavo Diseño de Juan de Herrera.

medio, que sin impedirse, ven el Sacramento y la cruz que está sobre la grada del altar mayor, y quien se pone allí ve muy claro los rostros de todos cinco". Exactamente lo mismo puede decirse del de Felipe II. En definitiva, los dos grupos se disponen de tal forma, que se cumple nuevamente la voluntad del Emperador Carlos V, expresada en el codicilo de Yuste³². Pero Felipe II siguió hasta aquí los deseos paternos, a partir de este punto el Rey Prudente impuso sus criterios.

Para dar forma a la idea de persona en perpetua adoración expresada en el codicilo imperial, no quedó más remedio que optar por un sepulcro con figuras orantes, iconografía ya conocida en España desde el siglo XV, mas no usada por ninguna de las casas reales españolas, que siempre recurrieron a los yacientes³³. Quizá por ello se busca el origen de los grandes cenotafios escorialenses fuera de España. E. Bertaux vinculó los grupos españoles con la tumba de Maximiliano I en Innsbruck³⁴. Posteriormente, E. Panofsky afirma, que las figuras arrodilladas de la tumba de Francisco I y su familia en el panteón de Saint Denis, se repetirán después por Pompeo Leoni en las tumbas de Carlos V y Feli-



Fig. 14. Monasterio del Escorial. Basílica. Dibujo de Jehan Lhermite del tabernáculo del retablo mayor a partir del Nono Diseño de Juan de Herrera.

pe II en El Escorial³⁵. A. Cloulas mantiene lo dicho por Panofsky, pero admite modificaciones por parte de Leoni en el proyecto escorialense³⁶. Más recientemente se ha buscado el punto de inspiración de los cenotafios en las vidrieras de la capilla del Sacramento de la iglesia de Santa Gúdula de Bruselas³⁷.

Es curioso constatar, que todas las referencias hechas por los estudiosos de este siglo no coincidan con los datos documentales, que hablan de tumbas italianas, ensalzando especialmente dos: la de Julio II, en Roma, de Miguel Ángel; y la del Marqués de Marignano, en Milán, de León Leoni. La elección de un sepulcro parietal se reforzaba con esos ejemplos italianos de similar formato. Ello implica algo clave: los entierros del Escorial son unas estructuras concebidas y elaboradas en España, que arranca de una tradición aparecida en estas tierras desde finales del siglo XV, y respaldada por el gusto italiano de tumbas en la pared. En San Lorenzo del Escorial se llega al resultado más impresionante de la estatuaria fúnebre española, es una de las crestas de nuestro Renacimiento, pero también un vértice de la tradición clásica europea.



Fig. 15. Monasterio del Escorial. Basílica. Dibujo de Jehan Lhermite de los grupos sepulcrales.

El proceso que culminó en obras tan depuradas fue largo y laborioso. Siempre se pensó en dos conjuntos funerarios numerosos, auténticos grupos familiares. Cuando se elaboró el del Emperador, se barajaron hasta siete personas. Ignoramos si se pensó desde un principio, que ambos grupos tuviesen el mismo número de individuos, ni tampoco sabemos, cuando quedó definitivamente establecido, que cada conjunto fuese de cinco personas. Acaso se llegó a este número por la familia de Felipe II, formada por sus tres mujeres y el Príncipe Carlos, heredero al trono malogrado. Quizá ello obligó a introducir en el grupo del Emperador a la Emperatriz María, hija de Carlos y hermana de Felipe II, que no se enterró allí sino en las Descalzas Reales de Madrid, fundación de su hermana Juana. Estos entierros múltiples de familia son algo completamente nuevo en España y sin parangón.

En principio las estatuas iban a ser de mármoles de diversos colores, en línea con el sepulcro de Doña Juana en las Descalzas Reales madrileñas. Pero en 1592 el Rey Prudente había decidido ya hacer los cenotafios de bronce dorado a fuego, es decir, iguales que las estatuas del retablo mayor, con lo que el emparejamiento de ambos sectores es completo. Desconocemos las razones de este cambio, pero el carácter de perennidad y de vín-

culo con lo divino que tiene este metal, no debió ser ajeno a la decisión del Monarca Católico de cambiar de material.

Todas las efigies iban a ser orantes, y el César y Felipe II tendrían delante de sí un sitial cubierto con rico paño de brocado, sus correspondientes almohadones, y una corona, cetro y libro sobre el mismo. Así aparece en un dibujo de la figura de Felipe II conservado en el Museo de los Uffizi de Florencia, y que Angulo atribuye a Pompeo Leoni³⁸. La idea se mantuvo, pero se suprimieron todos los aditamentos, y el sitial quedó libre, siendo el frente de cada grupo. Está trabajado con un virtuosismo admirable, adquiriendo el bronce la sensibilidad y textura de los paños bordados, su pesantez en las caídas y plegados, y su blandura en los cojines mullidos.

Los diez componentes de sendos conjuntos van de etiqueta. Carlos va armado, con espada al cinto a la izquierda. Lleva capa larga de aparato, representando en ella con piedras incrustadas, a modo de bordado riquísimo, el águila bicéfala; en los bordes tiene una cenefa con virtudes y santos, encima la capilla primorosamente labrada, y en el cuello la cadena de eslabones de la que pende el toisón de oro. Las capas son desmontables y se pueden doblar. El César va descubierto, con las

manos juntas, dirige su rostro barbado hacia el altar, fijándolo en el tabernáculo. Su cabeza es un retrato impresionante, que Pompeo extrae de las estatuas de su padre León. Carlos aparece como una persona de unos cincuenta años, posterior a la campaña de Alemania. Es una persona mayor, pero fuerte, de rostro muy firme, de estructura cuadrada, surcado de arrugas, pero en absoluto desgastado, irradia energía y serenidad. No sólo es un hombre concreto, es el Emperador.

A su lado, a la izquierda, en idéntica postura, está su esposa la Emperatriz Isabel. Va destocada, y su rostro, severo y juvenil, sacado de las obras de Tiziano y de León Leoni, contrasta y adquiere mayor brillo entre los valetudinarios de sus acompañantes, las hermanas de Carlos Leonor, reina de Francia, detrás a su izquierda, y María, reina de Hungría, cubiertas con las tocas de viuda. Cierra el grupo, dispuesta en oración detrás de su padre, la Emperatriz María; lo mismo que Carlos, lleva capa con el águila bicéfala, y como sus tías va cubierta con las tocas de viuda y mostrando un rostro de edad proveya, que contrasta con la juventud del de su madre la Emperatriz Isabel.

El grupo de Felipe II, parejo al de su padre, presenta sus propias características. A igual que Carlos, el Rey Prudente va armado y lleva espada al cinto, siendo visible el puño con amplios gavilanes. El Rey lleva capa, en la que están labradas sus armas, encima la sobrecapa o loba de la orden del toison y el gran collar de eslabones con el vellocino. Orante y con la cabeza descubierta, igual que el Emperador, Felipe II también mira hacia el altar, y concretamente al tabernáculo. Es una persona anciana, de rostro barbado y apenas sin cabellera, de facciones finas pero muy enérgicas. Pompeo tiene en la retina el rostro de su mecenas y patrón, y sabe reflejar sus rasgos fisiognómicos, pero también la autoridad del Monarca Católico, cuya impasible presencia descomponía al más templado de los embajadores, al aristócrata más pagado de sí mismo o al obispo más ensobrecido.

El Rey es el único anciano de un grupo juvenil, compuesto, a su derecha, por la reina Ana, su cuarta esposa; detrás, a la derecha, la princesa María de Portugal,

su primera mujer, y el príncipe Carlos, el otro varón del grupo, también armado y descubierto. Detrás de Felipe va Isabel de Valois, su tercera mujer, también con capa de aparato y el escudo de sus armas labrado en ella. El atavío de las damas es riquísimo, tanto en complicación de vestimentas, como en joyas. Lo mismo ocurre con los peinados. Espectacular es el de la princesa María, coronado por una guirnalda de flores, y exquisito es el de Ana, recogido en una redecilla de oro. Las tres figuras femeninas tienen los rostros retocados, a fin de resaltar en ellos la belleza y la apostura, pero donde la distancia con la realidad se hace más patente es en el príncipe Carlos, cuya efigie mortuoria es un lejano retrato, muy mejorado e idealizado, de una persona de cuerpo débil y rasgos físicos y morales poco agraciados.

Los grupos orantes o, como los denominaban los contemporáneos, los entierros, arrancan de un naturalismo expresado en la individualización de cada uno de sus componentes a través del retrato, para trascender a una esfera superior, significada por el rango de cada personaje allí representado, y los diez unidos por el denominador común de los lazos familiares. La dignidad y el decoro exigen, que en estas efigies no haya el menor asomo ni de defecto físico, ni de erosión por la enfermedad. Son seres con cualidades superiores, figuras heroicas, por decirlo con palabras del siglo XVI. Esta idea se corrobora por estar hechas en bronce dorado a fuego, y tener un tamaño mayor que el natural.

Colocadas en el mismo plano del piso primero del retablo, midiéndose con la misma escala, materiales y color, los entierros entran en el mundo de lo sagrado, del cual comparten al poseer la categoría regia por la gracia de Dios. Y así la unidad de toda la capilla mayor queda definitivamente sellada. Manera tan perfecta de expresar estas ideas a través de la plástica, dio lugar a que los grupos sepulcrales de Carlos V y Felipe II fuesen las últimas estatuas de los reyes de España. Ninguno de sus sucesores pretendió emular o superar lo llevado a cabo por el Rey Prudente. Al tiempo que se alcanzó la más aquilatada expresión de enterramientos regios, el género llegó a su fin en España.

NOTAS

* Véanse la primera, segunda, tercera y cuarta partes de este trabajo en los vols. V, 1993, pp. 41-57; VI, 1994, pp. 159-177; VII-VIII, 1995-1996, pp. 69-86, y IX-X, 1997-1998, pp. 153-168 del *Anuario*.

1 Aparte de las múltiples referencias que hace a lo largo de su obra a la capilla mayor y su ornato, fray José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*. Dirigida al Rey nuestro Señor. Don Philippe III. Por Fray Joseph de Sigüenza, de la misma Orden. Madrid. En la Imprenta Real. Año MDCV. Por comodidad para el lector, citamos a partir del fragmento de la misma *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, pp. 337-352, dedica el discurso XIV a describirla y analizarla con su pluma excelentísima, siendo sus juicios los más agudos que hasta ahora se han escrito sobre la capilla mayor y su alhajamiento. Es de justicia reconocer, que Sigüenza es el mejor crítico que ha tenido nunca el Monasterio del Escorial en sus cuatrocientos años de existencia. Quien primero describió el retablo mayor y todo el

- Monasterio escorialense fue Juan de Herrera en las Estampas y en el *Sumario* que las explica. Describen también la capilla mayor, el retablo y los cenotafios el Doctor Almela en 1594, G. DE ANDRÉS, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. VI. Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y santa casa de San Lorenzo, el Real, monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso rey y señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Magestad del Rey Don Felipe*, Madrid, 1962, pp. 31-37, diciendo, "el cual retablo es, sin duda ninguna, el mejor del mundo"; y J. LHERMITE, *Les passetemps*, II, Ginebra, 1971, pp. 26-33, que lo hace en 1597, y dibuja los cenotafios y el Octavo y Nono diseños herrerianos.
- 2 A. BUSTAMANTE GARCÍA, "El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IV, 1992, pp. 163-169.
 - 3 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 338-342. C. VON DER OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, 1984, pp. 56-60.
 - 4 E. TORMO Y MONZÓ, "Gaspar Becerra", *B.S.E.E.*, 1912-1913. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *A.E.A.*, 1968-1969, pp. 327-356. E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. II. Escultores*, Valladolid, 1941, pp. 43 y ss. ÍDEM, *La Ciudad de los Almirantes. Su historia y su tesoro artístico*, Valladolid, 1945, pp. 39-48. ÍDEM, *Los templos riosecanos*, Valladolid, 1955, 2.ª ed. aumentada, pp. 12-15. ÍDEM, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. I. Medina de Rioseco*, Valladolid, 1960, 2.ª edición aumentada con notas y documentos, pp. 46-52 y 60-70. A. BUSTAMANTE GARCÍA y F. MARIAS, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 5-6.
 - 5 E. GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. II. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1959, pp. 130-132 y 158-161. En la escritura se especifica de forma rotunda que el retablo se hará "conforme a la traza que para ello esta dada de mano de Juan de Herrera arquitecto de su magestad que yra firmada de su señoría y del dicho Juan de Torrecilla y de my el presente escribano".
 - 6 M. E. GÓMEZ MORENO, "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial", *El Escorial, 1563-1963*, II, Madrid, 1963, pp. 495-506. Acaso el mejor exponente de la falta de entendimiento del arte de la época de Felipe II. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *B.S.E.A.A.*, XXX, 1964, pp. 9 y 32-33. ÍDEM, "Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 203-220. ÍDEM, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 29-32. F. PORTELA SANDOVAL, "La escultura en el Monasterio de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 102-106. Con inexactitudes, como decir que el tabernáculo "fue íntegramente ejecutado por Jácome da Trezzo entre 1579 y 1581, momento en que fue tasado por el escultor Monegro y por el aparejador Diego de Alcántara". M. ESTELLA MARCOS, "El retablo mayor de la Basílica", *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1/4-IX-1994, pp. 105-139.
 - 7 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 339 y 341.
 - 8 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 340 y 341.
 - 9 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 341.
 - 10 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 341.
 - 11 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 341.
 - 12 F. MARIAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco. (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, 1981, pp. 116-121.
 - 13 A. AGUSTÍN, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*. Ex bibliotheca Ant. Agustini Archiepiscopi Tarraconen. Con licencia del Superior. En Tarragona por Felipe Mey, 1587, ed. facsímil, Madrid, 1987. "A.—Yo entiendo por colosso una estatua grande como un gigante... y he oído que los antiguos hazian las estatuas de los hombres como ellos eran, y las de los heroes como son Achilles y Hector y Eneas un tercio mayores, y las de los dioses doblado mayores".
 - 14 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 11. "Los gentiles tenían tanto primor en hacer sus memorias y estatuas, que las de los hombres ordinarios las hacían ordinarias y a la medida de los mismos hombres. Las de los Héroes, como ellos decían, medio dioses, cuales eran Aquiles, Eneas, Ajax, Turno y otros, un tercio mayor que las primeras, y las de sus dioses vanos mucho mayores, y de gran exceso, donde vinieron aquellos colosos de tan descomunales grandezas, que hubo algunos de más de cien pies en alto".
 - 15 F. DE GUEVARA, *Comentarios de la Pintura*, que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, que ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca Portector de las nobles Artes. Madrid MDCCLXXXVIII. Por Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía. Se hallará á la rústica y en papel en casa de la Viuda de Ibarra, calle de la Gorguera, pag. 233. Hay una reproducción de la edición de Ponz con pórtico y revisión de Rafael Benet, Barcelona, 1948.
 - 16 A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Espejo de hazañas: la Historia en El Escorial de Felipe II", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 197-206. ÍDEM, "Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial", *Academia*, 74, 1992, pp. 165-198.
 - 17 R. MULCAHY, "A mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1992, p. 184.
 - 18 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 345. "Sobre la cúpula se levanta otra linterna pequeña con su cupulilla, y encima la figura de nuestro Salvador, como la de sus apóstoles".
 - 19 J. DE HERRERA, *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorencio el Real del Escorial*, Madrid, 1589, pp. 29v-32v. "Lleua encima del Podio que esta sobre la cornija. 8. figuras de Apostoles, y otros quatro lleua en quatro nichios todos de escultura, y dorados al fuego".
 - 20 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 345. JUAN DE HERRERA, *Sumario*, pp. 30-30v., escribe: "Lo que en summa se puede dezir en alabança deste sagrario, es, que es juzgado de quantos lo veen, por una de las mas raras pieças, que se han hecho en el mundo de fabrica. Labrose con industria del excelente scultor y lapidario Iacome de Trezzo, que para torneiar y sacar las pieças, que en esta Custodia van con la forma que auian de tener, inuento grandes diuersidades de machinas nunca vistas, y con la industria e ingenios dichos se acabo en menos de. 7. años. Es de notar que todos estos jaspes finos, de que es hecho este sagrario y la Custodia, que se encierra dentro del, son hallados en España".
 - 21 G. DE ANDRÉS, *Documentos*, VI, pp. 34-36. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 346-347.

- ²² J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 345 y 347, recoge ambas inscripciones. La del tabernáculo dice IESVCHRISTO SACERDOTI AC VICTIMAE PHILIPPVS II. REX. D. OPVS. IACOBI TRECI MEDIOLANENS. TOTVM HISPANO. E LAPIDE. La que estaba en la desaparecida custodia pequeña rezaba así: HVMANAE SALVTIS EFICACI PIGNORI. ASSERVANDO PHILIPPVS II, REX. D. EX VARIA IASPIDI HISPANIC. TRICII OPVS.
- ²³ Quien primero describe la estancia es JUAN DE HERRERA, *Sumario*, p. 7v. El Doctor Juan Alonso de Almela también lo hace, aunque muy sucintamente, G. DE ANDRÉS, *Documentos*, VI, p. 37, lo mismo que JEHAN LHERMITE, *Le Passetemps*, II, pp. 26-31, especialmente pp. 30-31, al tiempo que dibujó el Octavo y Nono diseños herrerianos. Pero la descripción más completa, precisa y cuidada es la de fray José DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 342-344.
- ²⁴ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Estructura y tipología*, p. 218.
- ²⁵ J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 338-339. "El retablo es una valentísima y admirable fábrica, de mucho más valor y estima que apariencia; los jaspes, desde lejos, no lucen mucho, mas llegándose cerca descubren bien lo que es, obra real y del ánimo de Felipe II", p. 342. "Vese también aquí, en este retablo, cuan importante es la buena luz, pues con ser las columnas tan grandes y redondas, los cornijamentos de tanto vuelo, las estatuas tan crecidas, tan hermosas y tan bien doradas, todo sale poco, y desde la puerta de la iglesia y desde el coro no parece tiene relieve ninguno, sino pegado con la pared; llegándose a la mesa y plaza primera de las gradas del altar, pone admiración su grandeza, riqueza, majestad, primor, y si la luz le ayudara, fuera una de las más reales y soberbias fábricas de retablo que se hubieran visto en la Iglesia de Dios. Así quedan muy disculpados los pintores si aquí no han parecido mejor y de más fuerza sus obras".
- ²⁶ J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 343.
- ²⁷ J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 344. J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial [1575-1613]*, Madrid, 1932, pp. 233-236. R. MULCAHY, *A la mayor gloria*, pp. 125-141. A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994, pp. 636-642.
- ²⁸ "Memorial autógrafo de Jácome de Trezo al Rey, sobre el pago del importe de la obra de la custodia del retablo de San Lorenzo", *R.A.B.M.*, 1875, p. 85.
- ²⁹ A. AGUSTÍN, *Diálogos*, pp. 329-330. "A.—Ya he dicho muchas veces a vuestra merced como todas estas medallas no son de mano de frai Sebastian del Plomo, ni de Valerio Vicentino, ni de Iacomo de Trezzo, que vuestra merced conoce.
C.—Quienes son esos que vuestra merced alaba?
A.—Los mas ecelentes maestros que en nuestros tiempos se han visto. y el frai Sebastian allende del cargo que tenía de los plomos de las bulas en tiempo del Papa Paulo III era singular en pintura. Del Valerio se hallan muchas tablas de plomo y de otros metales de diuersas historias de deuocion, y de algunas cosas profanas; y hai algunas medallas fingidas por el que no pueden ser mas lindas.
C.—Tiene Vuestra Señoria algunas medallas o tablas suyas?
A.—Bien topara vuestra merced con ellas, y le contentaran. Del tercero que he nombrado daran mas razon a vuestra merced los que han estado en la corte y han visto los milagros que haze labrando retratos de diamantes, y otros entalles y debuxos marauillosos".
- ³⁰ J. BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escurial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1519-1589*, Burdeos-París, 1922, p. 75. En los inventarios de Felipe II se encuentra la siguiente mención: "Un retrato de medio cuerpo, al ollio sobre lienço de Jacovo de Treço con ropa verde y mangas moradas puesta la mano derecha sobre la custodia y en la izquierda una cornucopia de flores con una graja picando en ellas. Tiene de alto bara y media, y de ancho bara y ochava. Tasado en ducientos reales".
- ³¹ J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 348-352, recoge las inscripciones epigráficas y las traduce. El historiador jerónimo no las copia de los enterramientos, pues hay variantes entre lo epigrafiado y el texto impreso. C. VON DER OSTEN SACKEN, *El Escorial*, pp. 70-71.
- ³² J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 349. Cfr. también A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su historia (I)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, 1993, p. 43, nota 12. ÍDEM, "Las tumbas reales del Escorial", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 55-78.
- ³³ J. M. DE AZCÁRATE, "Los enterramientos reales en El Escorial", *Goya*, 56-57, 1963, pp. 130-139. C. VON DER OSTEN SACKEN, *El Escorial*, pp. 65-73. Es un estudio magistral, acaso lo mejor de ese maravilloso libro. Denomina a estos sepulcros 'en adoración perpetua'. M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, con multitud de citas sobre el particular.
- ³⁴ E. BERTAUX *La Renaissance en Espagne et Portugal, en Histoire de l'Art de André Michel*, V, 2, París, 1913, p. 811.
- ³⁵ E. PANOFKY, *Tomb sculpture*, Londres, 1964, p. 80.
- ³⁶ A. CLOULAS, "La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat royal", *Gazette des Beaux-Arts*, septiembre, 1991, pp 71-75.
- ³⁷ R. MULCAHY, *A la mayor gloria*, pp. 194-197.
- ³⁸ D. ÁNGULO INIGUEZ, "Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi. (Frutos de un viaje)", *A.E.A.A.*, 9, 1927, pp. 341-345.

Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia*

Ángel Aterido Fernández
Luis Zolle Betegón

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

El pintor Hernando de Ávila aun presenta ciertas lagunas tanto biográficas como artísticas. La publicación de su testamento e inventario de bienes, junto a la almoneda de los mismos, contribuirá a un mejor conocimiento del personaje, su entorno familiar y profesional. En este sentido, tiene especial interés el estudio de su biblioteca, teniendo en cuenta su condición de teórico del arte.

SUMMARY

The painter Hernando de Ávila shows some biographics and artistics lacks yet. The find out of his last will, inventory and auction will help to improve the knowledge of his personality, family circle and colleagues. The study of his library must be of special interest thinking about the fact that he was the author of an art treatise.

Pocos son los pintores españoles del siglo XVI de los que tengamos noticia segura de sus conocimientos en letras, o del acopio de saberes que nos permitan tenerlos por verdaderos intelectuales. De algunos han llegado vagas referencias a sus actividades en tal terreno. De los menos, contados, algún texto se ha alcanzado a conocer, caso de Francisco de Holanda, teniendo presente su origen portugués. Entre ese reducido grupo, de antiguo se cita a Hernando de Ávila como autor de un libro de biografías de artistas, que sería un temprano ejemplo de vasarismo español, del que no ha llegado rastro cierto¹.

Aun es Hernando personalidad indefinida, que se nos adivina ciertamente compleja al casar datos que hablan de él no sólo como tratadista, sino también como pintor, escultor, miniaturista, contratista de obras o decorador. Su biografía ha sido pergeñada en lo sustancial, en cuanto a hechos y brevemente en cuanto a su estilo², si bien no se ha señalado de forma concluyente su papel en el tránsito sufrido por el arte toledano, a la sombra

de la emergente mole escorialense. Con la aparición de su testamentaría, que aquí damos a conocer, que en un futuro se habrá de acompañar de una revisión atenta de sus trabajos pictóricos seguros, será posible ubicar a Hernando y su obra en el panorama artístico de fines del quinientos.

EL CONTEXTO FAMILIAR: PARENTESCOS Y HACIENDA

El entorno familiar de Hernando de Ávila, a simple vista, no parece en absoluto diferente al de otros artistas de su momento. Ligado al oficio por su origen, los datos que de él se disponen lo vinculan de continuo a colegas de profesión, siendo partícipe de la atávica gremialidad de la sociedad española en la Edad Moderna.

Su padre fue el también pintor Lorenzo de Ávila, cuya producción se reparte por el noroeste castellano³. Dado

su apellido, es muy probable que procediera de Ávila, aunque es en Toro donde se establece, al menos desde 1529. Tal vinculación con la localidad zamorana, debía ser bien conocida, pues en 1570 aun es citado como *Lorenzo de Ávila de Toro*. Así, entre las mandas del testamento del Secretario del Consejo de Estado para asuntos de Alemania, Pablo Pfintzing de Hensfenfelt, se expresa: "*dono a su majestad para que se acuerde de mí un retablo en ébano y guarnecido con plata que contiene todo el Credo en figuras que lo hizo un vasallo suyo llamado Lorenzo de Ávila de Toro de edad de 97 años (...) que se cierra muy extrañamente de lo cual puede dar relación un criado de su majestad llamado Juan de Cooten*"⁴. De ser cierta esta afirmación, Lorenzo representaría un extraordinario caso de longevidad, pues supuestamente habría nacido hacia 1473.

Lo cierto es que, Lorenzo está documentado trabajando en las Catedrales de León y Ávila en el primer tercio del siglo, ciudad esta en la que en 1524 fallece su primera mujer⁵. Su estilo se encuadra en la tradición de Juan de Borgoña, presente en la obra del Retablo Mayor de la Catedral abulense en 1508. Además, coincidió con el hijo de Borgoña en Toro, con quien hubo de tener una relación amistosa, pues testifica en el testamento otorgado por Lorenzo de Ávila en 1534, en dicha ciudad⁶.

En ese documento, aún no es mencionado Hernando entre los hijos de Lorenzo. Por tanto, aun no disponiendo del dato exacto del nacimiento de Hernando, y suponiéndole un mínimo de 15 años cuando realiza su primer encargo documentado, que es de 1560, podemos situarlo entre 1534 y 1545. Es hijo del segundo matrimonio de Lorenzo con Antonia Rodríguez y, dado que la familia permanecía en Toro, debió ser en esta ciudad donde nació. Sin llegar al extremo de longevidad paterno, rondaría al morir unos 55 años, si centramos el arco temporal propuesto. Falleció el 20 de marzo de 1595, siendo feligrés de la parroquia madrileña de San Sebastián, tras haber dictado testamento dos días antes estando *ympedido de la uista natural por enfermedad*⁷.

Su mujer, Catalina Rubí, fue nexa de unión con otra dinastía de pintores, los Velasco, con los que Hernando estuvo íntimamente relacionado. De hecho, la contratación conjunta de obras con Luis de Velasco, es uno de los obstáculos principales para la diferenciación estilística de ambos. El matrimonio Ávila-Rubí tuvo cinco hijos, por lo menos supervivientes a su padre, a los que nombró herederos de sus bienes. Petronila y María debieron ser las mayores, pues estaban ya casadas en el momento de fallecer Hernando. Petronila casó en primeras nupcias con Miguel González y, posteriormente, con Baltasar de Camargo. El apellido empleado por Petronila, Carvajal, puede sugerir una nueva vinculación de parentesco gremial, esta vez con el pintor toledano

Luis de Carvajal, por otra parte no probada. Tal vez sólo fuera su padrino, adoptando por ello su patronímico. Tampoco se debe olvidar, la presencia del pintor Martín de Carvajal en Toro, colaborador de Lorenzo de Ávila en labores de retablos en los primeros años del siglo⁸.

Su hermana María, casó asimismo con un hermano de Baltasar, Melchor de Camargo, ministril del Rey. Este matrimonio debió tener lugar en Guadalajara, pues en dicha ciudad se firmó la carta de dote (ante el escribano Medinilla). Un tercer hermano Camargo, Cristóbal, criado del Rey, aparece como albacea en el testamento de Ávila en compañía de sus dos hermanos. El enlace con los Camargo, relacionados con los oficios de Palacio, vino a suponer para la familia Ávila una cierta revalorización social. Al menos Melchor hubo de tener alguna consideración en el entramado palaciego, cuando Baltasar Porreño, el biógrafo de Felipe II, cita entre los ejemplos de generosidad del Rey prudente que "*a Camargo, maestro de sus ministriles, dio en vezes mas de cinquenta mil ducados, supliendo el amor, que mucho vale, y puede, buena parte del merecimiento*"⁹. El propio Hernando se procuró asimismo el amparo real, alcanzando el puesto de Pintor de la Real Caballeriza. Su único hijo varón, Alonso, le reemplazaría en el cargo, a su muerte. Alonso de Ávila nació antes de 1570, pues en 1595 se declara mayor de veinticinco años. En 1586, presentó sus amonestaciones matrimoniales, en la madrileña parroquia de San Ginés, con Francisca Vázquez¹⁰, por lo que podemos aventurar una fecha más próxima a 1565.

El cuarto vástago de la pareja, Catalina, nació entre 1570 y 1577, casándose en 1595 con Matías de Llanos¹¹. Sólo es indudable la fecha de nacimiento de la menor de sus hijos, Ana María, llevada a la pila por Alonso Sánchez Coello y su hija Isabel, en 1579. Con posterioridad, ingresó en el convento alcalaíno de San Juan de la Penitencia.

En cuanto a la posición económica que Hernando y su familia gozaban, aportan valiosos datos para su conocimiento la tasación y partición de sus bienes, realizadas a su muerte¹². El monto de su hacienda, tomado de la suma de las hijuelas de partición, superaba el millón de maravedís (1.089.169 mrs.), una vez descontadas las deudas. La cantidad real fue algo mayor, ya que los remates de los lotes en la almoneda, en muchos casos, bajaban de la tasación inicialmente dada. Aun así, la cifra señala que disfrutaba de una situación de bonanza, pues además las deudas pendientes, ya descontadas del capital a repartir entre los herederos, eran sólo de 146.532 mrs.

Completaban sus ingresos, además de sus gajes como Pintor de la Caballeriza, un censo cargado sobre unas casas de la calle de Atocha, por importe de 284.932 maravedís. Esas casas habían sido propiedad de Ávila,

quien las vendió a Juan de Salinas, sobre quien pesaba la carga junto a su hermano el Licenciado Aguilera, cura de Vallecas, y el Licenciado Zárate, beneficiado de la Parroquia de Santa Cruz. Estos tres personajes debieron estar ligados a los Ávila, ya que aparecen con frecuencia en sus documentos y compran en la almoneda. En el interin de los trámites testamentarios, debió heredar el censo Gabriel de Salinas, pues figura su nombre en diversos pagos. Como buena parte de los ciudadanos de su época, Hernando acudió a las rentas inmobiliarias como fuente alternativa de ingresos.

Desglosadas las partidas de la tasación (ver cuadro general), el grueso del cuerpo de hacienda lo conformaba el taller (56,53%), superando de lejos la cantidad en que fue valorado el ajuar cotidiano (36,98%). Es por tanto, en la ocupación profesional donde se concentraba el patrimonio. No obstante Hernando atesoraba en su morada sus objetos más preciados, ya que en sus últimas voluntades declaró *"tener mucho mueble de cassa muy curioso donde ay libros, pinturas, y luminaciones, antiguallas, colores y otras cosas"*.

Algunos objetos de lujo se cuentan entre sus posesiones, no superando la veintena de piezas. Las *salseras* de oro y plata correspondientes al taller, debían emplearse en las labores de iluminación y dorado propias de Hernando. En lo referente a la casa, son en su mayoría objetos de uso diario, como copas o un salero de plata. Son de destacar, como curiosidad, una *sortija de plata con un relojito de sol* y un *Sansón guarnecido de plata*, cuya apreciación no es excesiva. Parece denotar su inclusión un moderado lujo cotidiano. Otros elementos de cierta categoría son las armas (espada, balles-ta y cuchillos damasquinados), que apoyan esta imagen de cierta calidad de vida.

Significativa también es la presencia de monedas antiguas (n.º 331-333), que parecen implicar un gusto por el coleccionismo anticuario, asimismo reflejado en su biblioteca. Llama la atención que el tasador sea un humanista del calibre del secretario Antonio Gracián. También es elocuente la forma en que el lote se adjudica a su colaborador Baltasar Ordóñez, *con el libro que trata de ellas*.

LOS LIBROS DE HERNANDO DE ÁVILA

Es de señalar la confusión existente entre la composición de las diferentes partidas, del taller y domésticas. Así es tasado un *"modelo de madera dorado con sus racimos y piñas doradas"* junto al resto del mobiliario cotidiano. Pero esto se hace más evidente en lo referente a los libros, tasados por separado entre los efectos del obrador y de la casa; aunque no existe una división temática clara que justifique tal separación, se percibe la pre-

sencia de textos literarios ausentes, salvo un caso, en el primer grupo. Parece más una nueva muestra de la comunión de ámbitos en la que se desarrolló la vida de su poseedor: la actividad profesional se inmiscuye directamente en el hogar, al igual que en las relaciones de parentesco.

Hernando contaba con una nutrida biblioteca para su tiempo, formada por 80 cuerpos de libros, contabilizados en 79 entradas. Habría que aclarar que se incluyen como libros dos (14 y 42) que se dice están en blanco, seguramente destinados a trabajos de iluminación¹³. Otro (1) es realmente un *librillo de y luminaciones de dibujo*, que contiene 103 dibujos, probablemente obra del propio Hernando de Ávila, también computado en el inventario del taller, finalmente comprado en la almoneda por su hijo Alonso¹⁴. Pudiera ser el mismo caso el del libro (7) *de retratos de pintores y unas cabezas que están dentro de este libro*. Pero sospechamos que debe tratarse del tantas veces mencionado libro del *Arte de la Pintura* compuesto por Ávila, del que estos retratos de pintores que dieron lugar a la mención de inventario, eran en realidad acompañamiento gráfico de las biografías en él incluidas¹⁵. Serían, por tanto, retratos de Luis de Morales, Yáñez, Fernando del Rincón, Gaspar Becerra, Navarrete, Miguel Barroso, Sánchez Coello, los Berruete, Carvajal, Correa, Urbina y el propio Lorenzo de Ávila, de quien también había dos retratos entre las pertenencias de Hernando. Además, se mencionan algunos libros de estampas (8, 10, 12, 13 y 15) que, en algunos casos, no podemos precisar si son libros impresos o una miscelánea de grabados sueltos, encuadradas en forma de libro, que los tasadores incluyen por este motivo entre la librería¹⁶.

Por lo tanto, la biblioteca quedaría reducida en nueve ejemplares alcanzando, no obstante, el respetable número de 70¹⁷. Quedaría de este modo por encima de los 25 que poseía en el momento de su muerte el pintor Luis de Carvajal, uno de los artistas biografiados en el libro del *Arte de la Pintura* y muy relacionado con Hernando¹⁸. También superaría los 23 que se inventarían a la muerte de Juan de Arfe, artista de notable producción teórica y contemporáneo del pintor de Toro¹⁹. En todo caso, supone un balance muy escaso en comparación con otros artistas de su época. Es el caso de Juan Bautista Monegro, hermano de Luis de Carvajal y con quien Hernando colaboró en el proyectado retablo, no ejecutado finalmente, de Santa Clara de Toledo, en cuyo inventario de la biblioteca se registran 610 entradas²⁰. Otro tanto se podría decir si lo comparásemos con las librerías de Juan de Herrera (750 volúmenes) o Francisco de Mora (391 títulos), que como veremos amplió la suya acudiendo a la almoneda de la de Hernando de Ávila²¹. Bien es cierto, y con intención de situar correctamente a nuestro artista en su entorno, que las librerías

de arquitectos solían estar mejor provistas que las de pintores. Comparado con otros pintores cercanos cronológica y espacialmente, le superaría en cantidad la biblioteca de El Greco, con 131 ejemplares, de los que 53 serían posteriormente inventariados en la de su hijo Jorge Manuel²². Por el contrario, ya hemos visto que superaría ampliamente al toledano Luis de Carvajal, a Juan Pantoja de la Cruz (46 libros)²³ e, incluso, a los italianos Nicolás Granello (con 50) y Patricio Cajés (con sólo 15)²⁴.

La biblioteca de Hernando de Ávila refleja una diversidad de intereses intelectuales, que en general no se distancian de los que presentan las librerías anteriormente mencionadas. Una división por materias refleja esa variedad. No obstante, no debemos olvidar que, el uso que de sus libros podía hacer un pintor del siglo XVI, no tenía necesariamente que corresponderse con los asuntos sobre los que versaban, siendo más que probable que el provecho que de ellos obtuviese no pasase de las imágenes con las que iban acompañados, especialmente en el caso de los libros de historia sagrada y profana, medallas e incluso literatura. Teniendo esto en cuenta, en la librería de nuestro pintor predominan los libros de historia, antigüedades y genealogía que suman 15 ejemplares (21%); siguen los libros de arte y estampas que son 10 (14%); los de tipo científico referidos a matemáticas, geometría, aritmética, perspectiva, anatomía, etcétera, suman 9 (12%); los religiosos, filosóficos y sobre moral son 8 (11%); literatura 6 (8%); sobre gramática, diccionarios y manuales de caligrafía poseía un total de 5 (7%); de arquitectura el mismo número (7%); sobre numismática 4 (5%); así como sobre jeroglífica y emblemática (5%); de platería 2 (3%); y finalmente 1 de viajes (1%) y 1 de arte militar (1%).

Aunque el idioma de las ediciones no siempre se señala en el inventario, la mayor parte de los libros eran, como es lógico, ediciones castellanas, siguiendo en cantidad los libros en italiano, latín y, de ser acertada nuestra atribución, habría uno en alemán —aunque el texto de éste se reduciría al título—, no mencionándose otra lengua. Para ayudarse en las tareas de traducción, le sería de gran utilidad el *Bocabulario de seis lenguas* de Garone (59)²⁵ con el que podría leer el latín, francés, italiano, inglés y alemán.

La valoración de los 79 libros inventariados alcanzaba los 2.984 reales —2.587 si sumamos el valor de los 70 que hemos considerado como libros seguros— lo que suponía un 18,11% de sus bienes.

El interés por la historia y antigüedades queda reflejado en los títulos que sobre estas materias poseía. Es de señalar que, todos ellos se inventarían como libros de lectura, por lo tanto considerados de entretenimiento, salvo el consignado como libro de *la genealogía de la casa de Austria* (4)²⁶. Entre los clásicos se registran

dos ediciones de Flavio Josefo *De Bello Judaico* (35 y 36), las *Historias* de Herodoto (44), una edición en italiano de *La vida de los Zésares* de Suetonio (75). De autores españoles aparecen el de Paulo Orosio, en edición italiana, probablemente de Giovanni Guerini (65), el *Libro Avreo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara (48), la *Historia imperial y cesarea* de Pedro Mexía (50) y los *Zinco libros de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita (40). De los autores transalpinos destaca, en edición italiana, el libro de Bartolomeo Sacchi Platina de *la Vida de los Pontífices* (66). La antigüedad de la Roma clásica, quedaba reflejada en dos textos, de los que no podemos dar una hipótesis segura de edición, al carecer de los datos suficientes para discernir entre las obras de título similar. Hernando de Ávila poseía un *Hexerzio y discurso de los antiguos romanos* (34) y un volumen sobre *Antigüedades de romanos* —quizá el libro de Paulo Mannuccio *Antiquitatum romanorum...* (72)—. Relacionados con este gusto por la historia, también se pueden incluir *La antiquita de Beroso Caldeo* (45), el que, figurando como *Casaneo* en el inventario, sugerimos pueda tratarse del *Catalogus Gloriarum Mundi* de Barthelemy de Chasseneux (39) y la, desconocida para nosotros, *Ystoria de las Sibilas* (77).

Entre las obras que hemos incluido en los libros de arte y estampas destaca, por ser el tasado a un precio más alto —100 ducados— y ser comprado para Felipe II en la almoneda²⁷, un *libro grande... de las obras de Alberto* (5), indudablemente de Durero, aunque desgraciadamente, por la parquedad de la reseña, no podemos precisar con exactitud cuál y sólo sugerir se trate de la colección de estampas de la llamada Gran Pasión. También del artista alemán se consigna, entre los libros de leer, un libro *intitulado Alberto Durey* (29) que pensamos pueda ser el *De Symmetria partium humanorum corporum Libri quatuor*, cuyo comprador en este caso es Francisco de Mora²⁸. También entre los más valorados en la tasación se encuentran, precisamente, dos libros de estampas. El primero, valuado en 30 ducados, se inventaría como *libro de cosas de Rrafael* (2) pudiendo ser las estampas de Marcantonio Raimondi. El segundo es un libro de *estampas del maestro Luca* (3) tasado en 10 ducados, que bien pudiera ser un repertorio de estampas de Lucas de Leyden. También con idéntica misión de repertorio de imágenes, se explica la presencia del volumen de *cabezas y caballos y puños de espadas* (6), que nosotros sugerimos pueda ser el de los Vogtherr, padre e hijo, obra carente por completo de texto. Como suministradores de imágenes aprovechables en composiciones pictóricas, se puede explicar también la presencia de los libros de Andreas Fulvius *Illustrum imaginum* (58) y, el muy divulgado *Imagines deorum* de Cartari (63). Se incluye en este apartado de libros de arte la biografía de artistas de Giorgio Vasari (51), ejemplo



Fig. 1. Retablo de San Eugenio. Parroquia de Numancia de la Sagra (Toledo). Procedente de la Ermita de San Eugenio de Toledo.

sin duda seguido por Hernando de Ávila en su tratado de biografías perdido. De similar contenido teórico-artístico es el libro de Benedetto Varchi (74) sobre la supremacía entre la pintura y escultura, el *paragone* tópico en la tratadística italiana.

De entre los libros religiosos, o relacionados con cuestiones de tipo moral o filosófico, contaba nuestro

artista con una variada relación, en la que quizá sorprenda la ausencia de obras de carácter piadoso. Poseía un *Testamento Viexo* (11), que los tasadores inventarían entre los libros del taller, por lo que cabe suponer su carácter recopilatorio de imágenes sacras. Lo mismo ocurre, con el *libro de estampas de Testamento Nuevo* (26). Por supuesto, entre los libros de leer, no faltaba

una edición de la *Biblia* (60). Poseía además una *Ética* de Aristóteles (31) y obras de moral, como una *Retrórica Cristiana* (56), quizá alguna de las obras de Fray Luis de Granada sobre el tema, junto a los *Discursos morales* de Juan de Mora (67). Habría que añadir, por último, la *Suma de philosophia natural* de Alonso de Fuentes (38) y la inventariada como *Suma de Nabarro* (46), dedicada a la historia de los franciscanos.

Las obras de carácter científico, eran instrumentos que bien pudo utilizar en sus tareas creativas. En la almoneda queda aclarado que, la *Notomia* del inventario, no es otra que la *Anatomia del Corpo humano* de Juan Valverde de Hamusco (19), adquirida por su hijo Alonso. Como la anterior, también entre los libros del taller, figura una *Prospetiva* (22), sin precisar. Ya en el apartado de los libros de leer, se incluirían obras como *La perspectiva...* (55) de Euclides, en la traducción de Ambrosio de Onderiz. Seguramente el ejemplar de *Aresmetica* (54) sea la de Juan Pérez de Moya *Arithmetica Práctica y Speculativa*. De Plinio poseía una edición en italiano de su *Historia Natural* (61), cuya traducción manuscrita al castellano había realizado poco antes el doctor Francisco Hernández, pero todavía no llevada a la imprenta. De Ramón Llull, tan presente en algunas bibliotecas de la época como la de Juan de Herrera, se encuentra en la de Hernando de Ávila su *Arte general de zienzias* (73). Otro libro muy presente en las colecciones de la época era el de Jerónimo de Chaves que suele figurar, como ocurre en la que nos ocupa, con el título de *Reportorio de Chaves* (64), dedicado a cuestiones de medición del tiempo. Libros que entrarían en este apartado de tipo pseudocientífico, serían también una *Cosmografía* (52), probablemente la de Pietro Apiano, y un volumen *Seberino de Alquimia* (43), que proponemos se trate de la obra de al-Tarassusi Jabir Ibn Hayan.

La literatura de entretenimiento queda representada en el inventario por *Las fábulas de Ysopo* (24), que se encuentran en el apartado de libros de oficio, lo que indica un uso tal vez más iconográfico que de lectura, o en todo caso dual. Es probable que el ejemplar sea el de la edición de Sevilla de 1586, en el que las fábulas van *figuradas y traduzidas* por Antonio de Arfe. Entre la literatura clásica aparece un *Ovidio en rromance* (70), dándose seguramente el mismo uso visual. Destaca la presencia en este apartado de autores de la Península Itálica, caso de Petrarca (76) y Ariosto (71). Traducidas al castellano aparecen las *Zien novelas de Xiraldo* (41), de carácter lúdico en la línea del *Decameron* de Boccaccio. No extraña la inclusión de un libro habitual, parece que incluso imprescindible en toda biblioteca de la época, como las *Trezientas* de Juan de Mena (68).

La gramática y el arte caligráfico, junto a los diccionarios, fueron sin duda instrumentos de gran utilidad para Hernando de Ávila, involucrado como estaba en la

realización de escritos teóricos, sin olvidar sus labores de iluminador que precisarían, como en el caso del *Libro de los Reyes*, de una excelente caligrafía. Junto al señalado anteriormente (18), conservaba en el momento de su fallecimiento el *Libro y Tratado para enseñar a leer y escriuir*, de Juan de la Cuesta (57). Además del ya mencionado *Bocabulario* polígloa de Garone, son inventariados el de Antonio de Nebrija (62) y, para las dudas sobre latín, la *Gramática*, de Pedro de Guevara (69).

El interés por la arquitectura que demuestra la librería de Hernando de Ávila, se limita a cinco obras, que le sirvieron como referente a la hora de diseñar las estructuras arquitectónicas de los retablos, dibujos que aparecen entre los papeles que se describen en el inventario. A las obras de Vitruvio (16), el clásico de la Antigüedad presente en toda librería artística de cierta entidad, y, probablemente, Alberti en dos ediciones (20 y 25) —el primero adquirido en el remate de los bienes por su hijo Alonso— se añade un manuscrito que *trata de Alquitatura* (30), comprado por Francisco de Mora. Dadas las veleidades tratadísticas del artista, respaldadas por la biblioteca que venimos analizando, pudiera ser incluso un ignorado tratado escrito por Ávila. Habría que añadir finalmente, en lo que toca a arquitectura, la colección de estampas del *Svmario* de Juan de Herrera (49), que en nuestra clasificación oscilaría entre libro de estampas o puramente de arquitectura.

Cuatro ejemplares de la librería se ocupan de numismática. Dos han podido ser identificados, siendo ediciones italianas: el erudito y poco frecuente en España, de Sebastiano Erizzo *Discorso... sopra le medaglie degli antichi* (47), y el de Enea Vico (78), de idéntico título. De los dos restantes, uno de ellos ofrece una vía de identificación, que no hemos alcanzado a completar, identificado en la almoneda como *Varroso de Medallas* (17). El otro es de más compleja solución, pues la entrada se limita a un escueto *de medallas de estampa*, quizá el de Antonio Agustín (21). Éste es el que acompañaba la colección monetaria de Hernando. Ambos, monedas y libro, fueron a parar a manos de Baltasar Ordóñez, como ya se vio.

Sobre jeroglífica y emblemática, cuatro son los libros recogidos en el documento. No ofrece dudas la identificación de la obra de Giovanni Pierio Valeriano (37), siendo más problemática la registrada como *Xerolíficas* (27) de la que nos atrevemos a sugerir en el apéndice una posibilidad, que no deja de ser una entre las múltiples. En cambio no ofrece dificultades de atribución *Los emblemas* de Alciati (28), traducido desde 1549 al castellano. Otro tanto cabría decir de *Las empresas* de Juan de Borja (33).

Dos son los libros sobre el arte de la platería. El de Juan de Arfe (79) sobre la Custodia de la catedral de



Fig. 2. Martirio de San Eugenio. Parroquia de Numancia de la Sagra (Toledo).

Sevilla, y otro de *cortes de platero* (9) que no hemos conseguido localizar. Finalizamos este repaso con los títulos de Julio Onosandro *De re militari* (32) y el de viajes, también clasificable como de entretenimiento o de historia, de González Clavijo *Historia del Gran Tamorlán* (53), acompañada por el discurso introductorio de Argote de Molina.

Es, pues, una biblioteca "básica", algo generosa para su tiempo y abiertamente volcada hacia el libro ilustrado, hacia la referencia visual directa. Diversa en cuanto a los temas, atendía a las múltiples ocupaciones de su propietario, aunque de manera desigual. En algunos aspectos, como lo concerniente a arquitectura, cabría tildarla de retardataria: se echan en falta, cuando menos, los tratados de Vignola, Serlio o Palladio, elementales para un arquitecto de su tiempo. Las rarezas bibliográficas, más que por un gusto bibliófilo, están presentes por su valor gráfico.

OBRAS Y OBRADOR

En lo concerniente al taller, la tasación se estructura consecutivamente en pinturas, iluminaciones, modelos, papeles de brocados y colores; pero esta aparente claridad es alterada, puesto que hay partidas descolocadas de su correspondiente apartado. Aun así, la clasificación



Fig. 3. Entrada del cuerpo de San Eugenio en Toledo. Parroquia de Numancia de la Sagra (Toledo).

es ilustrativa, tanto de las actividades en él desarrolladas, como de la diferenciación que se daba, a fines del siglo XVI, de la naturaleza de los elementos que lo componían.

De las obras inventariadas, presumiblemente muchas serían de mano de Hernando. No obstante, la falta de mención de autorías, no permite discernir demasiado. Las únicas piezas atribuidas son un *Juicio de la mano de Micael Angel que está en el lienzo viejo* (16), que con seguridad se trataría de una copia, del famoso fresco de Buonarrotti; y, entre las iluminaciones, un *rros-tro.. de mano de Alberto* (89). Ambos son referentes tan importantes, como comunes, para un artista del Renacimiento tardío.

Por las noticias complementarias, aportadas por los autos de almoneda, sabemos que poseía además dos obras de mano del Parmesano (5 y 6), pues fueron adquiridas para Felipe II con tal atribución, por Antonio Voto.

Llama la atención la presencia de un nutrido grupo de retratos sobre cartón, inventariados en bloque (23-69), pero conocemos la identidad de alguno de los retratados, gracias a la anotación de su adquisición: santos y personajes célebres. Entre los segundos figuran el Cardenal Cisneros, Miguel Ángel o el propio Felipe II. En otras partidas, pero seguramente parte del mismo conjunto, son citados Fernando el Católico (329), D. Juan de Austria (334) y la primera rreyna, refiriéndose tal

vez a María Estuardo (335). No todos estos retratos eran de mano de Hernando, así los dos últimos le son abonados en la testamentaria al pintor Diego Pérez. En los descargos de la cuenta, se cita expresamente que se le pagan a éste *por ocho retratos que hizo por mandado del difunto para Baltasar Hernández, alguacil*²⁹. Por idéntico concepto, se entregan 33 reales a Francisco Ruiz, pintor, de tres retratos que hizo para Baltasar Hernández, alguacil³⁰. También debía estar relacionado con este tipo de encargos a terceros, la liquidación correspondiente hecha a Alonso Bonifaz por la realización de un San Jerónimo³¹. Si bien, por el precio pagado, 500 reales, no corresponde con ninguno de la tasación.

Estos conjuntos de retratos, aunque incluían imágenes de santos, podemos presumir que eran solicitados por miembros secundarios de la administración, a imagen de las galerías de hombres ilustres de los palacios de la nobleza. Este era el caso del citado alguacil Hernández, cuyo encargo no fue concluido. Además, esta dedicación retratística, evoca claramente el encargo del *Libro de Retratos... de los Reyes*, realizado para Felipe II³².

Prosiguiendo con retratos y libros, se consignan dos que representan a su padre, Lorenzo de Ávila (13-14), que quedan en posesión de sus hijos, antes citados a propósito del libro de retratos de pintores (7). Entre las curiosidades, aparece un retrato de la Barbuda de Peñaranda, Brígida del Río (15). Es sobradamente conocida la versión del Museo del Prado, de Sánchez Cotán, procedente de la Quinta del Duque del Arco, que representa a la "monstrua" que visitó Madrid en 1590, y que no debía distar mucho de la que poseyó Hernando, aunque no consta su autor.

Significativamente, el tema religioso no es el dominante en el inventario sino, como se ha podido comprobar, el retrato. No obstante, las imágenes religiosas son el segundo grupo en número. Siendo menos abundantes, son de destacar tímidas presencias de otros géneros. Así, contaba con cuatro mitologías, que seguramente contendrían desnudos; y una quinta, una Cleopatra (3), se podría relacionar con ellas por tal motivo. Aunque no pertenecientes a Hernando, estaba en su taller una Leda que, junto con dos retratos, pertenecían a un Antonio Pérez. Es tentador identificarlo, aun teniendo un nombre tan común, con el díscolo secretario de Felipe II, en cuya colección figuraba, precisamente, una Leda de Correggio³³. En el testamento, en la larga lista de cuentas pendientes con el Rey, se incluyen *las pinturas de la Leda y un retrato*. Por la tasación que se da, 500 reales, no parece que fuera el original de Correggio, en todo caso una copia. Tampoco es la primera ocasión que Hernando estaba implicado con los bienes de los "servidores incómodos" del Rey. En 1590 declaraba sobre el valor una pintura incompleta de Justus Tiel, pertene-

ciente a Juan Fernández de Espinosa, del Consejo de Hacienda, caído en desgracia y apresado el mismo día de la declaración³⁴. Ávila, por tanto, obró bien como asesor, intermediario, restaurador o copista, o todas las cosas al tiempo, en relación con el patrimonio artístico de estos burócratas venidos a menos.

Otro lote digno de atención es el (16): *dos vanderas con las armas reales*, que figuran entre las pinturas. Recuérdese la existencia de un *Ferrante Davila bandinare*, inscrito en 1558 en la Academia de San Lucas de Roma³⁵. El dato refuerza la hipótesis de una estancia juvenil en Italia no como pintor de imágenes..., sino de banderas. El cargo de Pintor de la Real Caballeriza, que ostentaba al final de su vida, llevaría aparejado la pintura de blasones en carruajes³⁶ y banderas de los cortesjos de acompañamiento, cuando no gualdrapas o vestimentas. Este tipo de textiles pintados, a modo de sargas profanas, de inferior calidad que los bordados, apenas ha dejado testimonios.

Prosiguiendo con los temas de las pinturas, la entrada (75) *un quadro de unos lexos*, es clara referencia a un paisaje. También contaba con un trampantojo, como el *modelo de ébano fingido en un lienzo* (21), que más tiene que ver con los modelos de bulto que también conservaba en el taller. Así consta un *modelo de una custodia grande rretocado de plata* y, como ya se ha dicho, tasado con el resto de los muebles de la casa, un *modelo de madera dorado con sus rrazimos y piñas doradas*, que no es otro que *el modelo dorado tres bezes*, cuyo coste es reclamado en el testamento a Felipe II. Dicho modelo acabó siendo asignado a Catalina Rubí en su hijuela, aclarando entonces que era *para la techumbre de la sala de los reyes de Segovia*³⁷. Sería éste el modelo presentado al Rey de la obra del Alcázar, utilizado como pauta para la remodelación del artesonado de la sala principal. Esta pieza nos informa tanto del modo de trabajo, con un modelo tridimensional como referente, como de la manera de presentar un proyecto al cliente, del que hoy restan contados supervivientes.

Los múltiples bultos de yeso, barro, mármol o bronce, servirían de modelos tanto en las sesiones de dibujo de los aprendices, como de inspiración para soluciones formales. Serían de destacar el *modelillo de una leda con el zisne de color de plomo* (221), como indicio de una cierta insistencia temática, o el *satiro de barro que sirbe de candelero* (215), si bien la apreciación de los modelos es baja, comparada con otras partidas del taller. Además, su presencia recuerda las noticias conocidas de Ávila como escultor, pues contrató titulándose como tal la realización de estatuas funerarias para la Capilla del Obispo³⁸; así como la restauración y ampliación del programa escultórico de la Sala de los Reyes de Segovia. No obstante, presumimos que nuevamente subcontrataría estas labores, pues en el obrador no hay rastro algu-

no de escoplos, cinceles o cualquier instrumento propio del oficio. No así de pinceles, contados por docenas (312), por no hablar de la abultada lista de pigmentos, que incluimos en el apéndice 3, valioso testimonio tanto de sus denominaciones, como de su precio en el último siglo XVI.

A la hora de estudiar los colores se ha de tener presente que, buena parte de la actividad desarrollada entonces en el taller era la iluminación, no sólo la pintura de caballete. Aunque a veces la frontera técnica no estaba muy clara y no dependía del soporte utilizado, caso de la *tablita de un Salvador Mundi iluminada* (80). Todas las iluminaciones contabilizadas como tales son de tema religioso, aunque el *árbol de la genealogía de la casa del duque de Nagera que está en pargamino y lienzo* (105), también debía ser de iluminación, como lo son los árboles genealógicos que cierran el *Libro de Retratos de los Reyes*. No hay mención relacionable con los cantorales escurialenses, labor que había concluido en la década anterior.

Las iluminaciones se registran mezcladas con grabados y dibujos, llamados en general papeles, muchas veces sin aclarar temas o autoría. Algunos de ellos serían los que Hernando compró en 1566, en la almoneda toledana de Juan Correa de Vivar³⁹. Por los datos de las adjudicaciones, sólo podemos añadir el *Deçedimiento de la cruz* (155), comprado por Alonso de Villegas, el autor del *Flos Sanctorum*. La identidad de los adjudicatarios de algunos dibujos, evidencia que acudir a las almonedas de bienes de colegas de profesión, era recurso común para completar el propio taller, a la vez que sirve para establecer la "genealogía" de muchos elementos, transmitidos de una a otra generación. Los dibujos, propios y ajenos, eran tenidos como valiosos elementos de enseñanza y como "capital visual" para futuros trabajos. En la almoneda de Ávila destacan las compras hechas por dos pintores relacionados con El Escorial: Bartolomé Carducho y Francisco Ribalta. Respecto al último, el dato documenta algo más la estancia madrileña del pintor de Solsona, reforzando además sus contactos con la pintura escurialense.

Junto a estos dibujos de tema diverso, son inventariados proyectos de retablos, caso de *onze trazas de retablos en cada papel una traza* (247-257). Algunos de estos diseños serían los empleados en las obras retabísticas en las que se implicó Hernando: Santo Domingo el Antiguo, de Toledo; Colmenar; o el proyecto del retablo mayor de la Catedral de Burgos. Otros, como las *dos trazas de el retablo de El Escorial* (245-246), evidentemente no son de su mano⁴⁰. La arquitectura, como lo había sido la escultura, es campo en el que es complicado determinar el grado de implicación de Ávila. La presencia de estas trazas, sin precisión alguna, no aclara este punto.



Fig. 4. *Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Parroquia de Numancia de la Sagra (Toledo).*

La existencia de otro grupo de dibujos, denominados *papelones picados y estarçidos de el harte de la pintura* (106), adquirido al completo por su hijo Alonso, es también muestra de un modo de trabajar basado en el patrón o en el calco. Seguramente se utilizarían en los trabajos de iluminación, que precisan de gran limpieza. De igual manera que los trabajos sobre textiles, que también se harían en el taller.

Un último lote de dibujos recuerda también un episodio poco claro de la carrera artística de Hernando: *quatro papeles uno de un pedazo de oro que tiene su magestad y retratos de perlas y diamantes y esmeraldas* (241-244). Se trata de láminas de Historia Natural, en este caso de minerales y piedras preciosas. Este interés por la representación de la naturaleza, enlaza con su pretensión de acompañar al Doctor Francisco Hernández en su viaje a América como dibujante⁴¹. En la copia del memorial de Hernández, sin fecha, pero tramitado antes de su partida en agosto de 1570, exponiendo la necesidad de llevar en las indias consigo un pintor y dibujador así porque *allá no se saue que le aya tal*, advierte que *offrecese un herdo de auila pintor de la iglesia mayor de Tdo hombre suficiente y que ha seruido a V. magd*⁴². En nota marginal de mano del propio Felipe II, hasta ahora no advertida, el monarca expresa una opinión elogiosa y al tiempo práctica en economías del artista propuesto: *vereis en esto lo q. os paredca* (sic) *q. este es buen pintor y creo q. no llevaria salario sino dell tiempo q. allá trabajase*. La anotación trasluce tanto el conocimiento, como la estimación del Rey hacia Hernando, por lo menos en el campo de la iluminación.

Desconocemos qué otros trabajos hizo para el Rey, ni porqué finalmente Ávila no acompañó a Hernández en su periplo americano⁴³. Tal vez se refiera a los trabajos realizados por Hernando durante las fiestas por la llegada del cuerpo de San Eugenio a Toledo, en las que participó el monarca. También resulta curiosa y extrañamente coincidente, la noticia de un Hernando de Ávila, encarcelado en Toledo en mayo de ese año 70⁴⁴. ¿Acaso intentaba eludir sus problemas legales con su marcha a América? O por el contrario ¿su encarcelamiento frustró el viaje?. Sea como fuere, el apunte ofrece un posible autor para alguna de las láminas de plantas o animales, dibujadas en esas fechas en el entorno filipino.

En lo que respecta a materiales, además de los colores ya mencionados, lógicamente figuran pliegos en blanco, pergaminos y cuadernos de dibujo, acompañados de las *salseras* de oro y plata, que se usarían para los colores en la tarea de iluminar, adjudicadas a su colaborador Baltasar Ordóñez. Por último, entre las piezas del taller son registradas *dos planchas cortadas en la una un Cristo y en la otra un ombre y una muger* (295-296) y *tres chapas talladas de unas figuras de ombres y mugeres* (297-299), compradas finalmente por el secretario real Antonio Gracián de Alderete. Esto añade una nueva actividad a la ya compleja producción de Hernando: el grabado. Si bien, como en las facetas de escultor o arquitecto, pudiera ser otra de las tareas generadas en su obrador, bajo su dirección, pero no necesariamente de su mano. En relación con estas planchas pudieran estar los papeles estarcidos antes comentados. Incluso, algunas de las estampas inventariadas fueran impresas en su taller, aunque llama nuevamente la atención la falta de utensilios adecuados para la estampación. Es una conexión más con el mundo del libro ilustrado, para él tan familiar.

LA "FACTORÍA" ÁVILA: DÍCÍPULOS Y COLABORADORES

La liquidación del taller de Hernando de Ávila y el ajuste de sus cuentas, siembran una nómina de colaboradores y trabajos en marcha en el momento de su defunción. Cuando no lo hizo constar expresamente en el testamento, tanto sus herederos como acreedores, se ocuparon de solventar los asuntos pendientes. En 1595, Hernando estaba inmerso, a un tiempo, en la obra de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, en el libro ilustrativo de ésta, en los bultos funerarios de la Capilla del Obispo, en obras en las Descalzas Reales de Madrid y había comprometido con el alguacil Baltasar Hernández una serie de retratos. Es más que evidente

que contaba con un soporte humano y técnico capaz de afrontar tal diversidad de labores.

El sistema de trabajo de Hernando y, muy posiblemente, la dinámica habitual en todo taller de alguna envergadura, era no sólo emplear ayudantes y oficiales propios, sino la subcontratación de trabajos. Sólo de esta manera se explica tal simultaneidad de encargos que, por otra parte, debió darse en diversos momentos de su actividad artística. La febril cadena de contrataciones, generalmente asociado a otro artista, en las décadas de 1560-70, compaginadas con sus trabajos para la Catedral Primada⁴⁵, se entienden mejor de esta manera.

Ya hemos mencionado algunos nombres de pintores, a los que encargó retratos para un tercero: Diego Pérez y Francisco Ruiz. En los autos testamentarios figuran, además, Francisco de Viana, Juan Lagarto de Castro, Baltasar Ordóñez, Agustín de Campos, Juan de Llanos, Gabriel de Montesa y su sobrino Cristóbal de Velasco. Todos, en las diversas labores concertadas por Hernando en sus últimos años, trabajan bajo su supervisión y bajo "su marca". Serían la verdadera mano de obra, en tanto Hernando se reservaría otros trabajos más próximos a su faceta de iluminador y pintor, e incluso más propios de su edad. A ellos se sumarían los nombres ya conocidos de los escultores Juan de Ribero, Agustín Ruiz y Pedro de Aragón, presentes en la obra de Segovia.

Precisamente, en lo que respecta a las tareas de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, las noticias vienen a confirmar lo ya sabido acerca de su conclusión a la muerte de Hernando⁴⁶. En la transacción entre su viuda y su hija Petronila, la mujer de Baltasar de Camargo, al tratar sobre lo adeudado en Segovia, se especifica: *porque de más de la dicha obra principal el dicho Hernando de Ávila hizo otras obras por mandado de su magestad en la dicha ciudad de Segovia e otras partes esçeto la obra que tiene a su cargo agora maese Francisco que es la principal del dicho Alcázar y los letreros que están a cargo de hacer de Baltasar Ordóñez e Juan Lagarto*⁴⁷. Los herederos convienen en renunciar a su cobro, si a cambio Felipe II accedía a otorgar a Baltasar de Camargo una vara de alguacil, extremo que finalmente no tiene efecto. Ordóñez y Lagarto abonaron a los herederos 400 reales, para obtener el traspaso del resto de la obra, consistente en los citados letreros, esperando 100 ducados a su finalización⁴⁸. Además, en los descargos de la hacienda se contabilizan 9.000 maravedíes a Agustín de Campos, escultor, por nueve días que se ocupó de yda, estada i buelta de esta corte a la ciudad de Segovia a hallarse por parte de los testamentarios del difunto la escultura y talla de cinco figuras de cinco reyes de bulto y zinquenta y dos respaldos de los reyes que están hechos y beinte y dos figuras de los reyes buegos y catorze debuxos de lápiz que quedaron en poder



Fig. 5. Retablo de la Capilla Núñez de Toledo o de la Encarnación. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

de Diego de Soto, y cinco modelos para las cinco figuras de los dichos reyes⁴⁹.

De lo adeudado por Felipe II, se contabilizan además 130.000 mrs. en demasías, detalladas por Hernando en su testamento (ver apéndice 1) y 20.400 mrs. *que valdrían los cinquenta y dos escudos que pintó en la sala de Segovia que están por tasar por parte de su magestad*⁵⁰. Además, en lo que toca a escultura, los herederos conjeturan sobre las ganancias, aun no conocidas, ya que la obra era a tasación, esperando 1.600 rs. *que por lo menos les podrían pertenezcer de la quarta parte de la obra (...) que tiene a su cargo Cristóbal de Velasco en Segovia de los reyes de bulto que se están haciendo*, refiriéndose a la pintura de las esculturas⁵¹; lo mismo ocurría con lo encomendado a Francisco de Viana, citado como Maese Francisco, en cuanto a dorado, cifrado en 500 ducados.

De todo se desprende, no sólo que la obra estaba muy adelantada a su fallecimiento, restando nueve esculturas por hacer, según sus diseños; siendo los letreros y la pintura y dorado de las esculturas, lo que concluyen sus colaboradores. En junio de 1596, Francisco de Viana estaba ya trabajando en las obras del Alcázar de Madrid,



Fig. 6. San Agustín. Retablo de la Capilla Núñez de Toledo o de la Encarnación. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

dándose por concluida su labor en Segovia⁵². En cuanto a los libros que recogían la serie iconográfica, sólo debemos añadir que junto al ejemplar *de dibujo* y al iluminado, que es el que conocemos, se cita en la cuenta *una chapa de bronce para ynprimillos*. Por tanto, se debió pensar en una edición con grabados del ciclo dinástico castellano, que finalmente se frustró.

De la Capilla del Obispo, en la parroquia de San Andrés de Madrid, sólo se recoge un débito a su favor de 200 reales, sin aportar información nueva sobre sus posibles copartícipes en los bultos funerarios⁵³. No así de la polémica y poco clara obra de Colmenar Viejo, que viene a complicar más lo ya conocido. De una parte, se informa que su hijo Alonso ajustó un retablo para la Ermita de Santa Catalina y que, ante el incumplimiento del acuerdo, el propio Hernando tuvo que pagar en su nombre los 200 reales de fianza⁵⁴. Por otra, se contabilizan como pendientes de cobro 100 ducados *de la obra que el dicho Hernando de Ávila tomó a su cargo en Colmenar en compañía de Alonso Vallejo, escultor*⁵⁵. Éste era el retablo de la Ermita de Nuestra Señora del Rosario, concertado en 1594 por el escultor en nombre de ambos⁵⁶. Posteriormente, en 1597, se hizo



Fig. 7. Portada del libro de "Retratos, letreros e insignias reales". Museo del Prado, Madrid.

cargo de él Alonso de Ávila en compañía de Pedro de Torres, al dejarla inconclusa su padre⁵⁷.

Nada nuevo se aporta acerca del controvertido retablo mayor de Colmenar, en el que la enmarañada madeja documental, no aclara convincentemente las diferencias de calidad de las tablas que lo componen. La comparación con obras atribuidas a Hernando de Ávila, como las que ilustran este trabajo, tampoco permiten establecer parangón seguro con ninguna de las escenas representadas en Colmenar. Acaso la obra interior del Sagrario, permita conjeturar por su proximidad a las labores miniaturistas, una intervención de Hernando⁵⁸.

Además del viaje a Burgos, adonde marchó en 1593 para concursar por la obra del Retablo Mayor⁵⁹, Hernando de Ávila realizó en sus últimos años otro viaje hasta el momento ignorado. Sus herederos cobran 132 reales de doña Juana de Toledo, monja en el monasterio de Santa Ana de Ávila que lo debía al dicho Hernando de Ávila de un camino que hizo a ver cierta obra de esta corte a la ciudad de Ávila en el dicho conbento⁶⁰.

En sus últimas voluntades Hernando reclamó una deuda que informa de una nueva obra, hasta ahora desco-



Fig. 8. Fernando el Católico. Libro de "Retratos, letreros e insignias reales". Museo del Prado, Madrid.

nocida: el capellán mayor y el mayordomo de las Descalzas me deben más de ciento y ochenta ducados de más de lo que tengo rrescibido a buena cuenta, así del concierto como de las demásías. Las obras, no especificadas debían referirse en principio a dorado, pues en el mismo documento solicita que se aga cuenta con Acebedo, vatidor de oro, del oro que me a dado para las Descalzas e otras partes, y se le pague, eçcepto lo de Segovia que esto se a de pagar por otra cuenta (ver apéndice 1). El albacea de la herencia, Melchor de Camargo, contabiliza el pago 817 reales que en quinze días del mes de junio de este año reçibió de don Álvaro de Carabajal, capellán mayor de las Descalzas, por mano de Diego Díaz, mayordomo del dicho convento, los quales se debían a el dicho Hernando de Ávila, difunto, los setezientos rreales de ellos de las demásías de obras que hizo en el aderezo del retablo de las Descalzas, y los otros ciento y diez y siete reales restantes que se le debían y ubo de aber el dicho difunto de resto de la obra principal del dicho retablo⁶¹. Parece pues una intervención secundaria en el Retablo de Becerra, con seguridad consistente en el arreglo y nuevo dorado de la máquina.

En la obra de las Descalzas trabajó a sus órdenes Juan de Llanos, no sólo en el retablo, sino también *en las cajas de voticas y otras partes*⁶². En el testamento menciona a Llanos y a Gabriel Montesa como *oficiales que an travaxado en cassa*, por tanto de los más allegados en los últimos años de su vida. Pero el de relación más estrecha debió ser Baltasar Ordóñez, pues no sólo es tasador de las pinturas junto a Bartolomé Carducho y Pedro de Guzmán, sino que también es nombrado contador y curador de Ana María y Catalina de Ávila. Además, ya vimos como proseguía la obra de los letreros, en Segovia.

Analizando en conjunto las actividades y bienes de los últimos años de Hernando de Ávila, es fácil advertir tanto una continuidad en sus métodos de trabajo, actuando más como contratista, como una pluralidad de campos, calificable casi de dispersa. Es cierto que sólo tratamos aquí de contrataciones de obras de cierta entidad, siempre necesitadas de colaboradores. En su producción no analizada, inmediatamente anterior a la generación de los documentos comentados, como su labor en los cantorales de El Escorial, no sabemos hasta qué punto funcionó su taller. En la acumulación de encargos y operarios, y en su habilidad para llevarlos, debió residir la riqueza de Hernando.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. Testamento de Hernando de Ávila

AHPM, prot. 1191, ff. 1006v-1011v.

En el nombre de la Sanctíssima Trenidad, Padre y Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un sólo Dios berdadero, sepan quantos esta carta de testamento, última y postrimera boluntad vieren cómo yo Hernando de Ávila, pintor del Rey nuestro señor, vecino de esta villa de Madrid, estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor tubo por bien de me dar y en mi buen juicio y entendimiento natural timiéndome de la muerte (...) hordeno mi testamento en la manera siguiente (...)

Yten, mando que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia de San Sebastián de esta villa, de donde soy parrochiano, en la parte y lugar que a mis testamentarios paresciere, y me aconpañe la cruz de la parrochia con doçe clérigos y la confradía del Santíssimo Sacramento y de la Misericordia de la dicha yglesia y quatro órdenes de frailes, de a seis frailes cada una, de las hórdenes que a mis testamentarios paressiere.

Yten, mando que el día de mi enterramiento se me diga una misa cantada de rrequien con sus diáconos y una misa del alma, en la parte que a mis testamentarios paresciere que ubiere yndulgencia.

Yten, mando que se me digan por mi ánima, y por la de mis padres y hermanos difuntos, duçientas misas rreçadas, las ciento en la parrochia y las cinquenta en San Francisco y las otras cinquenta en San Felipe, y se pague por hellas la limosna acostumbra.

Yten, mando a las mandas forçosas y rredención de cautibos lo acostumbra, con lo qual las aparto de mis bienes.

Yten, declaro que yo debo y me deben los maravedis siguientes:

Primeramente, debo, por Baltasar de Camargo, mi yerno, a Catalina Rromana, vecina de Salamanca, cient ducados a pagar para Pascua de Resurrección de este año de noventa y cinco, y zinquenta ducados más, de allí a seis meses, con lo qual se la acabará de pagar a la suso dicha los trecientos ducados, con décima y costas, en que yo fié a el dicho Baltasar de Camargo.

Yten, declaro deber dos mill y quinientos reales, por el dicho Valtasar de Camargo, a Juan Sánchez, mayordomo de la cárcel rreal de esta corte, por una obligación a San Juan de este año de noventa y cinco.

Yten, declaro aber pagado, por el dicho Baltasar de Camargo, doce mill maravedis a el licenciado Olías, pagador que fue de las obras rreales del Alcázar de Segovia.

Más le di a el dicho Baltasar de Camargo ochenta rreales para dar a Diego de Camargo, su hermano, quando estaba preso por quenta del dicho Baltasar de Camargo.

Yten, declaro que yo le he dado a el dicho Baltasar de Camargo y a su mujer comida de cassa y serbicio desde vein-te y quatro de jullio del año pasado de mill y quinientos e noventa y tres hasta oy dicho día, mando que se modere lo que puede baler esto cada un año y se le desquente a quenta de lo que a de aber de la dote que yo le mandé con Petronila de Carvaxal, mi hija, esto y las deudas de arriba.

Yten, declaro que yo mandé y prometí al dicho Baltasar de Camargo, en dote y casamiento con la dicha Petronila de Carvaxal, mi hija y su muger, a el tiempo que se concertó de que se cassase con hella, seiscientos ducados en ajuar y dinero, de lo qual le otorgué escriptura, y el susodicho otorgó carta de pago de ellos y de dote en favor de la dicha su muger, y aunque es verdad que a el tienpo que se otorgó paresció de rrescuiir toda la cantidad, después el suso dicho me bolbió los quatrocientos ducados de ellos y se quedó con ducientos a quenta de la dicha dote. Y yo le otor-gué una contra escriptura en que me obligué que, en casso que la dicha Petronila de Carvaxal muriese sin heredero, no le pidiría más de tan solamente los dichos ducientos ducados que así abia rrescibido a quenta de los seiscientos de la dicha dote. Y después acá he pagado por el suso dicho las partidas arriba dichas y dádole la dicha comida y cassa, como está rreferido, que viene a montar más de los quatroçientos ducados que me bolbió, mando que se liqui-de lo que justamente monta todo lo que a rrescibido y lo moderen Catalina Rruiz (sic), mi muger, y Xpoval de Camar-go, criado de su magestad, y Melchior de Camargo, mi hierno, presentes los dichos Baltasar de Camargo y su muger y lo que montare lo rresciba el suso dicho en quenta de la dicha dote de quatrocientos ducados que le rresté devien-do quando le hice la contra escriptura y lo que fuere de más a más si quisiere entrar en partición de los demás mis vienes lo traya a partición.

Yten, declaro que cierto axuar que le di a el dicho Baltasar de Camargo con la dicha mi hija entre en los ducientos ducados que resçibió a quenta de los seiscientos.

Yten, declaro que debo a Baltasar Ordóñez, luminador, cierta cantidad de dineros lo que paresciere por los libros de la quenta que entre mí y él ay en su libro y en el mío. Mando se aberigüe y se le pague. Y una piedra ágata que el suso dicho me dio mando se le buelva.

Azebedo. Yten, mando se aga quenta con Acebedo, vatidor de oro, del oro que me a dado para las Descalzas e otras partes, y se le pague, eçepto lo de Segovia que esto se a de pagar por otra quenta.

Juan de Llanos. Yten, declaro que a los ofiçiales que an travaxado en cassa creo que no se les debe nada sino es a Juan de Llanos. Mando que Gabriel Montesa, pintor, aberigüe lo que se le debe y se le pague.

Zenzo. Yten, declaro que yo tengo un çenso de ducientas y noventa y tantas mill maravedis de principal contra Sali-nas, hermano de el cura de Vallecas, y contra el mesmo cura y el licenciado Zárate, clérigo, sobre unas casas que vendí a el dicho Salinas en la calle de Atocha.

Descalzas. Yten, declaro que el capellán mayor y el mayordomo de las Descalzas me deben más de ciento y ochenta ducados de más de lo que tengo rrescibido a buena quenta, así del concierto como de las demasías.

Yten, declaro tener mucho mueble de cassa muy curioso donde ay libros, pinturas, y luminaciones, antiguallas, colo-res y otras cossas.

De Segobia. Yten, declaro que su magestad me debe las cosas siguientes que son demasías fuera de las obras que estaba obligado a hacer:

Primeramente, se me debe pagar de la hacienda de su magestad toda la obra de chocalas y contarios hechos de açul en el cornijón de la sala de los rreyes.

Yten, hice y pinté çinquenta y dos escudos de armas rreales para encima de los rreyes.

Yten, adereçé con lienzo, cola y madera los rreyes que a sido de mucha costa porque estaban muy destrozados y los pinté de nuebo. Son quarenta y dos.

Yten, hice de enpedrado los rrespaldares de las sillas de los Reyes que son çinquenta y todos los quales son de mucha costa.

Yten, se an pintado de açul el campo de los letreros de las salas de las crespinas y sala de la galera.

Yten, tengo dibuxadas todas las çinquenta y dos figuras de los Reyes.

Más las quatro de los condes para el libro e para que se agan de bulto las catorçe figuras que faltaban.

Yten, tengo hechas cinco figuras de cinco rreyes de bulto grandes.

Yten, tengo hecho un libro de todos los rreyes con sus armas de la sala de los rreyes.

Yten, el modelo dorado tres bezes, más las pinturas de la Leda y un rretrato.

Todo lo qual hice a tasación, y así se a de tasar, y no tengo rrescibido a quenta ninguna cossa.

Yten, declaro que para pintar las dichas catorce figuras está en Segobia Xpoval de Velasco, sobrino de mi muger, con mi poder, que es pintor.

Yten, declaro que se an de hacer cinquenta y seis letreros para cada Rey el suyo en la dicha sala de Segobia. Mis albaças los harán acabar.

Yten, mando a Catalina Rubí, mi muger, la mitad de todos los vienes gananciales que tubiéremos y quedaren a el tiempo de mi muerte, así de los que arriba digo como de qualesquier mercedes que su magestad me hiziere salbo lo que a ella su magestad la hiziere merced por hella misma y esto lo tome de lo mexor y más bien parado de mis vienes.

Albazeas. Y para cumplir, pagar y executar este mi testamento y las mandas y legados en él contenidas dexo y nonbro por mis albaças y testamentarios a la dicha Catalina Rubí, mi muger, y a Xpoval de Camargo, criado de su magestad, y a Melchior de Camargo y Valtasar de Camargo, mis yernos, y a la mayor parte de ellos juntados y no de otra manera en la qual mayor parte an de entrar la dicha mi muger y el dicho Xpoval de Camargo, no estando legitimamente ynpedidos, a los quales en la dicha forma doy poder cumplido para que tomen de mis vienes y de lo mexor parado de ellos lo nescasario y cumplan este mi testamento y lo en él contenido con la brebedad posible.

Y declaro que yo tengo dado a María de Ávila, mi hija, muger de Melchior de Camargo, trescientos ducados en dineros y axuar, mando que los rresciba en quenta de su legitima.

Y en el remanente que quedare de mis vienes que fincaren después de cumplido e pagado este mi testamento y lo en él contenido dexo y nonbro por mis unibersales herederos a la dicha María de Ávila, muger del dicho Melchior de Camargo y a la dicha Petronila de Carvaxal, muger del dicho Baltasar de Camargo, y Alonso de Ávila e Ana de Ávila, mis hijos y de la dicha Catalina Rubí, mi muger, para que los ayan y hereden por yguals partes tanto el uno como el otro con la vendición de Dios y mía trayendo a montón como está dicho las dichas María de Ávila y Petronila de Carvaxal lo que an rescivido.

Yten, declaro que el dicho Alonso de Ávila tiene rrescibido de my a quenta de su legitima trescientos ducados en dineros que por él he pagado en diferentes partidas en esta corte y en Segobia, mando que asimesmo lo traiga a partición. Y declaro que en Dios y en mi conciencia tengo pagado por él la dicha cantidad.

Yten, declaro que la obra principal que yo tengo en Segobia, a la qual me ayuda Francisco de Biana, después de acabada se aga quenta con el suso dicho y se pague por el conçierto que está hecho entre los dos para que si en algo yo le alcançare sea para mis herederos.

Y reboco y anulo y doy por ninguno y de ningún balor y efecto otros qualesquier testamentos e cobdicios que antes de agora aya fecho (...) y porque estoy ynpedido de la vista natural por enfermedad que Nuestro Señor me a dado y no beo a firmar rrogué a Rrodrigo López Rocha, escrivano de su magestad, firme por mí de su nombre y lo firme como escrivano que lo escribió (...). Passó ante mí Rrodrigo López Rocha, escrivano.

2. Biblioteca

AHPM: prot. 1191, ff. 1016r-1018v, 1030r-1036r y 1054v-1083v.

Se ha separado la biblioteca del resto del cuerpo de bienes (apéndice 3) ya que aparece dividida en dos grupos, uno inventariado entre las cosas de pintura y cosas tocantes a ella (núm. 1 a 28) y otro como libros de letura (núm. 29 a 79). Hemos considerado oportuno dar a conocer conjuntamente ambas partes, para facilitar su consulta. No obstante, cada entrada conserva su número original, errores incluidos, al que anteponemos una numeración general. Los primeros cuerpos de libros fueron tasados, como el resto del taller, por Carducho, Guzmán y Ordóñez. En tanto, los libros privados fueron valorados por el licenciado Zárate, beneficiado de la Parroquia de Santa Cruz.

Se transcribe el texto literal de la tasación en cursiva, omitiendo fórmulas repetitivas. A continuación figura el nombre del comprador, entre corchetes [], seguido de la cantidad del remate, si nos son conocidos. Ocasionalmente es antecedido por la reseña de la almoneda, si ésta ofrece datos de interés. Seguidamente, entre paréntesis, nuestras sugerencias de identificación bibliográfica, optando por las ediciones más próximas a la cronología de Hernando de Ávila, sin perjuicio de hacer constar otras más antiguas que se ajusten mejor a la descripción. En ocasiones, dada la vaguedad de la referencia, no ha sido posible ofrecer propuesta alguna. Confiamos que el lector subsane los yerros cometidos a la vista del original.

- (1) *un librillo de ylluminaciones de dibuxo enquadernado en pargamino de ziento y tres dibuxos y se tassó en seis ducados en número primero.* [Alonso de Ávila, 40 rs.]
- (2) *un libro de cosas de Rrafael, número segundo.....* 30 ducados (duc.) (Acaso las estampas de Marcantonio Raimondi sobre composiciones de Rafael, encuadradas en un volumen)
- (3) *otro libro, número tres, de estampas del maestro Luca.....* 10 duc. [Felipe del Llano, 4 duc.]
- (4) *otro libro, número quarto, donde está la genealogía de la cassa de Austria.....* 50 reales (rs.) [Antonio Voto para Felipe II]
- (5) *un libro grande, número quinto de las obras de Alberto.....* 100 duc. [Antonio Voto para Felipe II] (Albretch DÜRER, *Passio domini nostri Jesu... Cum figuris Ab. Dureri*, Nuremberg, 1511)
- (6) *otro libro, número sexto, de cabezas y caballos y puños de espadas.....* 150 rs. [Vendido a Orazio, secretario del Gran Duque de Toscana, 110 rs.]. (Heinrich VOGTHERR DER ELTER y H. VOGTHERR DER IUNGER, *Ein fremvds vnd Wunderbars kunstbüchlin allen Nolern Bildtschnitzern Goldtschmiden...*, Estrasburgo, 1563)
- (7) *otro libro número setimo de rretratos de pintores.....* 25 rs. Y *Unas cabezas que están dentro de este libro.....* 29 rs.
- (8) *otro libro, número otabo, de estampas.....* 60 rs. [Pedro Enríquez, 40 rs.]
- (9) *un libro de cortes de platero, número nueve.....* 12 rs. [Miguel Buria, librero italiano]
- (10) *otro libro de estanpas pequeno, número diez.....* 8 rs. [Pedro Enríquez, 12 rs.]
- (11) *otro libro de Testamento Viexo, número onze.....* 5 rs. [Pedro de Guzmán, 5 rs.] (*Retratos o tablas de las historias del Testamento viejo, hechas y dibuxadas por un muy primo y sotil artifice*, Lyon, 1543)
- (12) *otro libro, número doze, de cortaduras de estanpa.....* 12 rs. [Alonso de Ávila, 8 rs.]
- (13) *otro libro pequeno de guarnición colorada de estampas, número treze.....* 10 duc. [Pedro Enríquez, 60 rs.]
- (14) *otro libro grande blanco, número catorze.....* 12 rs. [Entregado a Mateo González, en pago de deudas]
- (15) *un libro grande de estanpas, número quinze.....* 100 rs. [Pedro Enríquez, 100? rs.]
- (16) *otro libro, número diez y seis, de Bitrubiyo que es de arquitatura.....* 16 rs. (*Marco Vitruvio Pollion de Architectvra, dividido en diez libros, traducidos de Latín en Castellano por Miguel de Vrrea...*, Alcalá de Henares, 1582)
- (17) *otro libro, número diez y siete, de medallas.....* 12 rs. [otro llamado Varroso de Medallas. Pedro de Guzmán, 12 rs.].
- (18) *otro libro, número diez y ocho, que es de unas letras para escribir.....* 3 rs. (Francisco LUCAS, *Arte de escreuir*, Madrid, 1577) En el documento original, al margen, se incluye: *llebole Patiño que hera suyo*.
- (19) *otro libro, número diez y nueve, de notomía.....* 40 rs. [*Anatomia de Balverde*. Alonso de Ávila, 22 rs.] (Juan VALVERDE DE HAMUSCO, *Anatomia del Corpo humano*, Venecia, 1560)
- (20) *otro libro, número veinte, de arquitatura.....* 16 rs. [Alonso de Ávila, 12 rs.]. (Leon Baptista ALBERTI, *Los diez Libros de Architectura*, Madrid, 1582)
- (21) *otro libro, número veinte y uno, de medallas de estanpa.....* 3 duc. [Melchor de Camargo para venderlo a Baltasar Ordóñez]. (Antonio AGUSTÍN, *Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, 1587)
- (22) *otro libro, número veinte y dos, de prospretiba.....* 18 rs. [Francisco de Mora]
- (23) *otro libro, número veinte y tres de estanpillas de poesías.....* 3 rs. [Pedro de Guzmán, 3 rs.]
- (24) *otro libro, número veinte y quatro, de las fábulas de Ysopo.....* 4 rs. (*Vida y fabvlas del... fabulador Ysopo... figuradas y traducidas en rimas castellanas por Antonio de Arphe y Villefañe*, Sevilla, 1586).
- (25) *otro libro, número veinte y zinco, de arquitatura.....* 16 rs.
- (26) *otro libro, número veinte y seis, de estanpas de Testamento Nuevo.....* 3 rs. [... el otro del Viexo y Nuevo, Pedro de Guzmán, 3 rs.] (*Novum Testamentvm graece. Cum Vulgata interpretatione...*, Amberes, 1572)
- (27) *otro libro, número veinte y siete, de xerolificas.....* 5 rs. [Dr. Rojas, 4 rs.]. (Horus APOLLO, *Hieroglyphica graece*, Valencia, 1556?).

- (28) *un libro de las enblemas de Alziato, número veinte y nueve (sic)..... 5 rs. [Pedro de Guzmán, 5 rs.] (Andrea ALCIATI, Los Emblemas de... Traducizidos en rhimas Españolas... por Bernardino Daza, Lyon, 1549).*
- (29) *un libro yntitulado Alberto Durey, número primero..... 88 rs. [Francisco de Mora] (Albretch DÜRER, De Symmetria partium humanorum corporum Libri quatuor, París, 1557).*
- (30) *otro libro escripto a mano que trata de Alquitatura (sic)..... 22 rs. [Francisco de Mora]*
- (31) *otro libro yntitulado Etica de Aristóteles, encuadernado en bezerro número terzero..... 8 rs. (Aristóteles ad Nicomachvn filium. de moribus, Quae Ethica nominantur. Libri X, Valencia, 1555)*
- (32) *otro libro yntitulado Onosandro de Rra militare, encuadernado en pargamino..... 13 rs. [Miguel Buria] (Julio ONOSANDRO PLATONICO CESAR Y LANGEAY, De Re militari, Barcelona, 1566).*
- (33) *otro libro, número quinto, yntitulado ynpresas morales, encuadernado en pargamino..... 22 rs. [Miguel Buria] (Juan de BORJA, Empresas Morales, Praga, 1581)*
- (34) *otro libro, número sexto, yntitulado Hexerzizio y descurso de los antiguos rromanos..., está encuadernado en bezerro vayo..... 18 rs, [Francisco de Mora]. (Guillermo de CHOUL, Los discursos de la religión, castramentación, assiento del campo, baños y exercçios de los Antiguos Romanos y Griegos, Lyon, 1579)*
- (35) *otro libro, número siete, yntitulado Xusefo Judiaco..... 6 rs. (Flavio JOSEFO, De Bello Judaico, Amberes, 1551)*
- (36) *otro libro, número ocho, yntitulado Xosefo de Belo Xudiaco, encuadernado en bezerro negro con listas doradas..... 8 rs. [Francisco de Mora]. (Debe tratarse de otra edición de la obra anterior, ver 35)*
- (37) *otro libro, número nueve, yntitulado Xerolificasi de Pedro Valeriano encuadernado en bezerro vayo..... 33 rs. [Licenciado Zárate, 18 rs.] (Giovanni Pierio VALERIANO BOLZAN, Hieroglyphica, sive de Sacrus Aegiptorum aliarumque Gentium literis commentarii, Basilea, 1575)*
- (38) *otro libro, número diez, yntitulado Suma de Filosofía Natural, encuadernado en vezerro vayo..... 8 rs. [Pedro de Guzmán, 8 rs.] (Alfonso de FUENTES, Summa de philosophia natural, Sevilla, 1547).*
- (39) *otro libro, número onze Casaneo, encuadernado en pargamino..... 20 rs. (Barthelemy de CHASSENEUX, Catalogus Glorae Mundi, Lyon, 1546)*
- (40) *otro libro, número doze, yntitulado los Zinco Libros de la Corona de Aragón..... 2 duc. [Hernando Gómez de Mesa]. (Jerónimo ZURITA, Anales de la Corona de Aragón. Puede tratarse tanto de Los cinco libros primeros de la primera parte, Zaragoza, 1562; como de los Los cinco libros postreros..., Zaragoza, 1562)*
- (41) *otro libro, número treze, yntitulado las Zien novelas de Xiraldo, encuadernado en pargamino..... 12 rs. [Francisco de Mora]. (Giovanni Battista GIRALDO "CINTHIO", Primera parte de las Cien Novelas... traduzidas de la lengua toscana por Luis Gaytan de Vozmediano, Toledo, 1590)*
- (42) *otro libro, número catorze, yntitulado digo blanco, encuadernado en pargamino..... 4 rs.*
- (43) *otro libro, número quinze, yntitulado Seberino de Alquimia, encuadernado en pargamino..... 4 rs. [Francisco de Mora] (al-Tarasusi JABIR IBN HAYAN, Geberi Philosophi... de Alchimia libri tres..., Estrasburgo, 1531)*
- (44) *otro libro, número diez y seis, yntitulado Herodoto, encuadernado en pargamino..... 6 rs. [Alonso de Narváez] (Herodoto de HALICARNASO, Historias)*
- (45) *otro libro, número diez y siete, yntitulado Veroso Caldeo, encuadernado en pargamino..... 6 rs. [Pedro de Guzmán, 6 rs.]. (Fr. Giovanni ANNIUS DE VITERBO, La antiquita di Beroso Caldeo, sacerdote, et d'altri scrittori... tradotta da M. Francesco Sansovino, Venecia, 1583)*
- (46) *otro libro, yntitulado Suma de Nabarro, en rromanze, en número diez y ocho, encuadernado en bezerro blanco..... 20 rs. [Llevado a vender a la Pza. de Antón Martín]*
- (47) *otro libro, número diez y nueve, yntitulado Herizo de medallas enquatrodermado (sic) en pargamino..... 12 rs. (Sebastiano ERIZZO, Discorso di... sopra le medaglie degli antichi, Venecia, 1559)*
- (48) *otro libro, número veinte, yntitulado Marco Aurelio, encuadernado en bezerro vayo..... 9 rs. [Licenciado Hermoso, 9 rs.]. (Antonio de GUEVARA, Libro Avreo de Marco Aurelio con el Relox de Príncipes, Amberes, 1550)*
- (49) *otro libro, número veinte y uno, yntitulado Sumario y Fábrica de El Escorial..... 2 rs. [Entregado a Mateo González, en pago de deudas] (Juan de HERRERA, Symario y breue declaracio. de los diseños y estámpas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial, Madrid, 1589)*
- (50) *otro libro, número veinte y dos, yntitulado Ystoria Ynperial, encuadernado en bezerro vayo..... 30 rs. [Licenciado Hermoso, 24 rs] (Pedro MEXÍA, Historia imperial y Cesarea, Sevilla, 1545)*
- (51) *otro libro, número veinte y tres, yntitulado Vida de Pintores y Arquitectos, en dos cuerpos... están en pargamino vayo..... 34 rs. [Alonso de Narváez] (Giorgio VASARI, Le Vite de più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, 2 vol., Florencia, 1550)*

- (52) otro libro yntitulado *Cosmografía*, número veinte y quatro, encuadernado en bezerro vayo..... 16 rs. [Pedro Enríquez] (Pietro APIANO. *La cosmographia...* corregida y añadida por Gemma Frisio, Amberes, 1575?. A tener en cuenta también las obras de Fontano, Girava y Pérez de Moya)
- (53) otro libro, número veinte y cinco, encuadernado en pargamino, Yntitulado el Gran Taborlán..... 6 rs. (Ruy GONZÁLEZ CLAVIJO, *Historia del Gran Tamorlán e Itinerario y enarración del viage...* y vn breve discvrsio fecho por Gonçalo Argote de Molina, Sevilla, 1582)
- (54) un Aresmetica, número veinte y seis, encuadernada en vezerro..... 12 rs. [Llevada a vender a la Pza. de Antón Martín] (Juan PÉREZ DE MOYA, *Aritmetica Práctica y Speculativa*, Salamanca, 1562; tal vez se trate de alguna de las obras de Silíceo, publicadas entre 1519 y 1540)
- (55) otro libro, número veinte y siete, yntitulado *Rrespetiva de uclides traduzida en rromanze*, encuadernada en pargamino..... 6 rs. [otro llamado *Espicularia*. Pedro de Guzmán, 6 rs.]. (EUCLIDES, *La perspectiva y la Especvlaría. Traduzidas en Vulgar Castellano...* por Ambrosio Onderiz, Madrid, 1585)
- (56) otro libro, número veinte y ocho, yntitulado *Rretórica Cristiana*, en pargamino..... 18 rs. [Licenciado Aguilera] (¿La Retórica Eclesiástica de Fr. Luis de Granada?)
- (57) otro libro, número veinte y nueve, que trata de enseñar a ler y escrevir encuadernado en pargamino..... 5 rs. [Llevado a vender a la Pza. de Antón Martín] (Juan de la CUESTA, *Libro y Tratado para enseñar leer y escriuir*, Alcalá de Henares, 1589)
- (58) otro libro, número treinta, yntitulado *Ymágenes de Jente Ylustre*, encuadernado en vezerro dorado..... 6 rs. [Baltasar Ordóñez]. (Andreas FULVIUS, *Ilustrum imagines*, Roma, 1517)
- (59) otro libro, número treinta y uno, yntitulado *Bocabulario de seis lenguas*, encuadernado en pargamino..... 6 rs [Alonso de Narváez] (Francesco GARONE, *Sex linguarum Latinae, Gallicae, Hispaniae, Italicae, Anglicae et Teutonicae...*, Venecia, 1563)
- (60) una Biliblia (sic), número treinta y dos, encuadernada en zapa..... 18 rs. [Licenciado Zárata, 18 rs. 1/2].
- (61) otro libro, número treinta y tres, yntitulado *Ystoria Natural de Plinio*, en Ytaliano, encuadernado en vezerro..... 14 rs. [Padre Camargo, 8 rs.]. (Cayo PLINIO SEGUNDO –el viejo–, *Historia naturale di...* tradotta per Ludovico Domenichi..., Venecia, 1561)
- (62) otro libro, número treinta y quatro, encuadernado en pargamino, yntitulado *vacabulario*..... 18 rs. [... un Bocabulario de Antonio. Licenciado Torres]. (Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario... lexico ex sermone Latino*, Salamanca, 1492)
- (63) otro libro, número treinta y zinco, yntitulado *Ymágenes de los dioses*, encuadernado en pargamino..... 12 rs. [Licenciado Aguilera]. (Vincenzo CARTARI, *Imagines deorum qui ab antiquis celebrantur*, Lyon, 1581)
- (64) otro libro, número treinta y seis, yntitula *Rrepertorio de Chaves*, encuadernado en vezerro vayo..... 13 rs. [Alonso de Narváez]. (Jerónimo de CHAVES, *Chronographia o Reportorio de los tiempos*, Sevilla, 1548)
- (65) otro libro, número treinta y seis (sic) yntitulado *Paulo Orozio*, en ytaliano, encuadernado en bezerro llenado..... 10 rs. [Miguel Buria]. (Paulo OROSIO, *Pavlo Orosio. Tradotto di latino in volgare per Giovanni Gverini da Lanciza...*, s.l.; s.a; es traducción de *Historiarum adversum paganos libri septem*)
- (66) otro libro, número treinta y ocho, yntitulado *Platina de la Vida de los Pontífizes*, en ytaliano... encuadernado en bezerro vayo..... 8 rs. [Miguel Buria]. (Bartolomeo SACCHI “PLATINA”, *Historia delle vite de i sommi Pontefici*, Venecia, 1543)
- (67) otro libro, número treinta y nueve, yntitulado *Discursos Morales de Juan de Mora*, en pargamino..... 11 rs. [Hernando Gómez de Mesa]. (Juan de MORA, *Discvrsos morales*, Madrid, 1589)
- (68) otro libro, número quarenta, yntitulado *las Trezientas de Juan de Mena*, encuadernado en bezerro..... 8 rs. [Hernando Gómez de Mesa]. (Juan de MENA, *Las trezientas...*, Alcalá de Henares, 1566)
- (69) otro libro, libro quarenta y uno, yntitulado *Pedro de Guebara que trata de Gramática*..... 4 rs. [Pedro de Guzmán, 4 rs.]. (Pedro de GUEVARA, *Nueva y util invención de aprender gramática*, Alcalá de Henares, 1563)
- (70) otro libro, número quarenta y dos, yntitulado *Ovidio*, en rromanze, encuadernado en bezerro..... 4 rs. [Hernando Gómez de Mesa]. (Publio OVIDIO NASÓN, *Libro de las metamorphoses...* Traducido de Latín en... romance, Huesca, 1577)
- (71) otro libro, número quarenta y tres, yntitulado *Orlando furioso*, encuadernado en bezerro vayo..... 13 rs. [Miguel Buria] (Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, 1ª ed. 1516)
- (72) otro libro, número quarenta y quatro, yntitulado *Antigüedades de rromanos*, en pargamino..... 3 rs. [Antigüedades de Roma. Pedro de Guzmán, 3 rs.] (Paulo MANNUCCIO, *Antiquitatum romanorum liber...*, Venecia, 1557)

- (73) otro libro, número quarenta y cinco, yntitulado *Arte general de zienzias por Rreymundo enquadernado en par-gamino.....* 6 rs. [Alonso de Vallejo, 4 rs.]. (Ramón LLULL, *Arte general y breve, en dos instrumentos para todas las sciencias*, Madrid, 1584)
- (74) otro libro, número quarenta y seis, yntitulado *Dos lyziones de Marco Venito, en ytaliano enquadernado en veze-rro vayo.....* 8 rs. (Benedetto VARCHI, *Due Lezzioni sopra...*, Florencia, 1549)
- (75) otro libro, número quarenta y siete, yntitulado *la Vida de los Zésares, en ytaliano, enquadernado en bezerro vayo.....* 6 rs. [Llevado a vender a la Pza. de Antón Martín] (Cayo SÜETONIO TRANQUILO, *Le vite de' dodi-ci Cesari*, Venecia, 1554)
- (76) otro libro, número quarenta y ocho, yntitulado *Patriarca, en ytaliano, enquadernado en bezerro vayo.....* 3 rs. [Miguel Buria] (Francesco PETRARCA, *Il Petrarca con l'espositione di M. Gio Andrea Gesualdo*, Venecia, 1574)
- (77) otro libro, número quarenta y nueve, yntitulado *Ystoria de las Sibilas, enquadernado en bezerro.....* 6 rs. [Fran-cisco de Mora]
- (78) otro libro, número zinquenta, yntitulado *Discursos del maestro Parmiziano de medallas, en Ytaliano.....* 8 rs [Pedro de Guzmán, 8 rs.] (Enea VICO, *Discorsi... sopra le Medaglie de gli Antichi*, Venecia, 1558)
- (79) otro libro, número zinquenta y uno, que es la planta de la custodia de Sebilla..... 1 r. (Juan ARFE DE VILLA-FAÑE, *Descripción de la traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1587)

3. Pinturas, bienes del obrador, y otros objetos

AHPM, prot. 1191, ff. 1013v-1016r y 1018v-1029v.

Se ha separado de esta relación de bienes los libros para facilitar su estudio pormenorizado (véase apéndice 2), omi-tiéndose lo tocante a ajuar de casa y cocina, que ya ha sido resumido en el artículo, a fin de no alargar en exceso el texto. Además de las obras y elementos de trabajo del taller, tasadas por los pintores Bartolomé Carducho, Pedro de Guzmán y Baltasar Ordóñez (entre los días 7 y 9 de abril de 1595), incluimos algunas piezas destacadas. Se mantie-nen los mismos criterios de transcripción que en el apéndice 2. La numeración antepuesta es nuestra, a fin de favore-cer su localización, conservándose aquella que figure en el original en la transcripción.

- (1) *un Cupido en su marco dorado.....* 250 reales (rs.) [D. Pedro Enríquez, 176 rs.]
- (2) *otro marco con tres diossas que está la muldura dorada.....* 150 rs. [Francisco de Mora]
- (3) *una tabla de la Cleopatria que es de medio cuerpo.....* 55 rs. [Pedro Enríquez, 66 rs.]
- (4) *una tabla de la Zircunçisión con su marco dorado que es pequeña.....* 220 rs. [Melchor de Camargo, deposi-tario]
- (5) *una tabla de la Madalena pequeña.....* 165 rs [de mano del pamesano, Antonio Voto, para Felipe II]
- (6) *una tabla con unos ángeles pequeña.....* 150 rs. [de mano del pamesano, Antonio Voto, para Felipe II]
- (7) *una tabla del Sueño con su marco dorado.....* 176 rs [Pedro Enríquez, 88 rs]
- (8) *una tablita pequeña de un San Juan.....* 4 rs.
- (9) *un lienzo pequeño de un dios Vaco.....* 132 rs. [Bartolomé Carducho]
- (10) *un marco de Santa Catalina.....* 22 rs.
- (11) *un marquito pequeño de un rrostro antiguo.....* 12 rs.
- (12) *un cardenal en su marco.....* 100 rs. [Francisco de Mora]
- (13-14) *dos rretratos de Lorenzo de Ávila, padre de Hernando de Ávila.....* 30 rs [Alonso y María de Ávila 4 rs.].
- (15) *la muger barbuda de Peñaranda.....* 66 rs [lic. Aguilera]
- (16) *un Juicio de la mano de Micael Ángel que está en el lienzo viexo.....* 20 rs [Cristóbal García, 20 rs.]
- (17-18) *dos vanderas con las armas rreales.....* 44 rs [Alonso de Ávila, 30 rs.]
- (19-20) *dos lienzos rretocados de oro y plata pequeños sin muldura ninguna.....* 200 rs. [Baltasar Ordóñez]
- (21) *un modelo de ébano fingido en un lienzo largo.....* 220 rs.
- (22) *Un papamundi (sic) pintado en un cartón.....* 6 rs.
- (23-69) *quarenta y siete rretratos en cartón y se tasaron los veinte y uno de ellos de número uno a ocho rreales cada uno y diez y nueve de ellos de número dos a diez y siete rreales cada uno y quatro de número tres a dos ducados cada uno y tres de número quatro a quatro ducados cada uno que todos montan.....* 711 rs. [Ldo. Zárate: un cartón donde va San Vizante Ferrer en doce rreales, número segundo; número primero, fray Fran-cisco Ximénez, y el otro Sant Antonio de Padua; Lic. Aguilera, 14 retratos del n.º 1 y un rretrato de un pintor, número segundo y 27 retratos (5 del III y IV; 22 del I y II); Francisco de Mora un rretrato de Micael Ángel y

un soldado; Dr. Vayllo: un retrato del fundador de los Teatinos; pagador Ondarza: del rrey don Felipe y el otro de la ynfanta doña Ysabel]

- (70) *una tabla de la Orazión del Huerto.....* 44 rs [Lic. Aguilera, 33 rs]
- (71) *una Samaritana.....* 24 rs [Alonso de Ávila, 24 rs.]
- (72) *un rostro de muger de mármol.....* 50 rs. [Pedro Enríquez, 26 rs]
- (73) *un quadro dorado de un Cristo que lleva la Cruz a cuevas.....* 300 rs. [Alonso de Ávila, 300 rs.]
- (74) *un San Juan grande en quadro dorado.....* 400 rs. [Juan de Torres y Córdoba, 324 rs.]
- (75) *un quadro de unos lexos.....* 40 rs. [Francisco de Mora, 30 rs.]
- (76) *un lienzo de un Niño Jesús rroto.....* 8 rs.
- (77) *la ymaxen de la cabeza de Nuestra Señora en un lienzo.....* 12 rs.
- (78) *Una tablilla pintada la fortuna.....* 1 rs.
- (79) *un modelo de una custodia grande rretocado de plata.....* 300 rs.

Yluminaciones

- (80) *una tablita de un Salvador Mundi yluminada.....* 66 rs. [Florián de Lugo, 70 rs.]
- (81) *una oxita de pargamino yluminada con una prozesión.....* 66 rs. [Baltasar Ordóñez, 44 rs.]
- (82) *un librillo de yluminaciones de dibuxo enquadernado en pargamino de ziento y tres dibuxos.....* 66 rs. (Es el mismo que figura con el n.º 1 en inventario de libros)
- (83) *un rostro de yluminación pequeño.....* 6 rs. [un rostro de una muger. Catalina de Ávila, 6 rs.]
- (84-87) *Quatro dibuxos y una estampa rrealizada en papel azul.....* 16 rs.
- (88) *un rostro e un quartón de quartilla delgado de mano de Alberto.....* 88 rs.
- (90) *un pargamino grande en que está la fijazón de los tiempos.....* 66 rs. [Catalina Rubí, depositaria en espera de ser reclamado por su dueño]
- (91) *una caxa berde que dentro tiene colores de yluminación y ciertas conchas y minudenzias.....* 66 rs. [Alonso de Ávila, 44 rs.]
- (92) *ziertas estansas sueltas pequenas y grandes... que ban metidas en un pliego de papel blanco mayor de marca.....* 38 rs. [Alonso de Narváez]
- (93-104) *onze estampas del Escorial.....* 40 rs. [Entregado a Mateo González, en pago de deudas]
- (105) *un árbol de la genalogía de la cassa del duque de Nagera que está en pargamino y lienzo.....* 55 rs. [En depósito hasta que fuera reclamada por su dueño]
- (106) *un enbultorio de papelones picados y estarçidos de el harte de la pintura enbultos en un papel de estraza grande.....* 93 rs. [Alonso de Ávila, 93 rs]
- (107-165) *un enbultorio de papeles de dibuxos de diferentes maneras que están metidos en otro papel grande de estraza de mano. Contenía 59 dibujos de tema indeterminado, tasados por separado. El monto total es de 352 rs; su valoración es desigual, oscilando entre 1 rs. y 44 rs. [Bartolomé Carducho; D. Alonso de Villegas, n.º 49 Deçendimiento de la Cruz, 22 rs; Francisco Ribalta, 4 dibujos; Luis Vergel, 2 dibujos; Alonso de Ávila, n.ºs 3, 4, 9, 16, 28, 29, 30, 36, 38, 40, 42, 43, 45]*
- (166-205) *quarenta estampas de dibuxo con unas armas rreales.....* 14 rs.
- (206) *una ymaxen de Nuestra Señora de ynuminación guarnezida de ébano que tiene a San Xosé y el Niño y San Juan.....* 200 rs.

Modelos

- (207) *Número dos un yesezillo rredondo.....* 2rs. [Francisco de Mora]
- (208) *Número tres un yeso grande con dos figuras.....* 10 rs.
- (209) *Número quatro otro yeso de mármol.....* 10 rs.
- (210) *Otro yeso de mármol, número uno.....* 24 rs. [Francisco de Mora]
- (211) *Un Cristo de marmor hechado, número zinco.....* 12 rs. [Francisco de Mora, 8 rs.].
- (212) *Un yeso largo, número seis.....* 4 rs.
- (213) *Un niño que llora, número siete.....* 2 rs. [Agustín de Campos, 2 rs.]
- (214) *Una ymagen de Nuestra Señora de barro, número ocho.....* 24 rs. [Pedro Guzmán, 22 rs.]
- (215) *Un satiro de barro que sirbe de candelero, número nueve.....* 4 rs. [Lorenzo Lainez, 3 rs.]
- (216) *Una piedra de la yndia metida en una caxa de madera.....* 16 rs.
- (217-220) *Quatro figuras de bronze en pie.....* 44 rs. [Pedro Enríquez, 47 rs]
- (221) *Un modelillo de una leda con el zisne de color de plomo, número onze.....* 6 rs.

(222) *Un mascarón de un viexo de bronze.....* 1 rs.

(223) *Un mascaronzillo de una muger.....* 1 rs.

(224) *Un rrostro de buey.....* 1 rs.

Brocados

(225-236) *doze papeles de brocados.....* 24 rs. [Cristóbal de Velasco y Alonso de Ávila, cada uno 6 papeles a 12 rs.]

(237-240) *quatro papeles que son un Xpo y una ymaxen y dos viexos y un rrostro.....* 20 rs.

(241-244) *quatro papeles uno de un pedazo de oro que tiene su magestad y rretratos de perlas y diamantes y esmeraldas.....* 8 rs. [Alonso de Ávila, 8 rs.]

(245-246) *dos trazas de el rretablo de El Escorial, una chica y otra grande.....* 50 rs.

(247-257) *onze trazas de rretablos en cada papel una traza.....* 12 rs.

(258-280) *beinte y tres pligos de papel ynperial.....* 8 rs. [Agustín de Campos, 9 rs.]

(281-282) *dos oxas de luminación y un San Juan.....* 150 rs.

(283) *una ymaxenzita de luminación comenzada.....* 12 rs.

(284) *un pargamino de Alemania para dibuxar.....* 4 rs.

(285-286) *dos pielizillas de pargaminos pequenos y otros pedazos.....* 4 rs.

(287) *Un librito de papel de la China para dibuxar.....* 2 rs.

(288-291) *Quatro salseras de oro y una y una [sic] concha a manera de caracol también con oro se tasó por lo que pessaren y la quarta parte más por el trabaxo de moler.* [Baltasar Ordóñez, 34 rs.]

(292) *Más otra conchita con oro.....* 2 rs.

(293) *otra salserita con plata molida* [Baltasar Ordóñez, 6 rs.]

(294) *un Xpo que leba la cruz a cuestras de luminación.....* 6 rs. [Ana de Ávila, 6 rs.]

(295-296) *dos planchas cortada (sic) en ella en la una un Cristo y en la otra un ombre y una muger.....* 24 rs. [Antonio Gracián]

(297-299) *tres chapas talladas de unas feguras de ombres y mugeres.....* 30 rs. [Antonio Gracián]

(300) *un marquito de ébano.....* 8 rs.

Colores

(301) *una caxita con dos talegitos chiquitos de colores azul ultramarino, número primero, a ocho ducados la onza* [Alonso de Ávila, talego de 12 libras..... 12 rs.]

(302) *otra caxuela, número dos, con un poco de carmín de Yndias en que avía onza y media onza.....* 11 rs. [Alonso de Ávila, 1 rs.; Pedro Serrano, una onza, 10 rs.]

(303) *Otra caxa de carmín de Florenzia, número tres, a ducado la onza* [Alonso de Ávila, 50 rs.]

(304-310) *seis papeles con açulzenicas y esmaltes y otro talegillo que tendrá tres libras a treinta rreales la libra.....* 90 rs [Cristóbal de Velasco, 2 papeles de azul, 9 rs.]

(311) *una caxuela con zinco piedras de la China para escribir, número quatro.....* 8 rs. [Alonso de Ávila, 6 rs.]

(312) *una caxa, número zinco, de pinzeles a quatro rreales la dozena de los grandes y los pequeños a dos rreales la dozena* [Diego Pérez, 4 docenas, a 2 rs. (8 rs.); Pedro de Guzmán, Id.; Alonso de Ávila, Id.])

(313) *una talega mediana llena de sombra de Benenzia a quatro rreales la libra* [Alonso de Ávila, pessó diez y nueve libras, a tres rreales cada una, 57 rs.]

(314) *otra taleguilla pequeña con un poco de ocre que la tasaron a rreal cada libra.*

(315) *una caxa mediana, número sexto, llena de carmín de Florenzia baxa que la tasaron cada libra a siete rreales.* [Alonso de Ávila, 18 rs.]

(316) *un papel con un poco de espalto en que abrá media libra poco más o menos.....* 5 rs.

(317) *una caxa, número siete, que la tasaron en doze rreales con todo lo que tiene dentro.....* 12 rs. [Alonso de Ávila, 4 rs.]

(318) *una talega de lienzo mediana llena de color de sal a tres rreales cada libra.* [Bartolomé Carducho, 24 rs.]

(319) *Otra talega de sombra del biexo a rreal cada libra.* [Jerónimo Pérez, mercader]

(320) *una talega en que ay una color que llaman verdacho que la tasaron a rreal cada libra.* [Jerónimo Pérez, mercader]

(321) *otra talega de pargamino llena de tierra rroxa que la tasaron a tres rreales cada libra.* [Jerónimo Pérez, mercader]

(322) *un taleguillo de cuero pequeño que tiene color de verde tierra en que abrá media libra.....* 4 rs. [Jerónimo Pérez, mercader]

- (323) *otro taleguillo pequeño con un poco de ocre que le tasaron en un rreal.....* 1 rs. [Jerónimo Pérez, mercader 12-16, 20 rs]
- (324) *otra caxa pequeña con un poco de mermellón en que abrá quatro onzas tasóse todo en zinco rreales, número nueve.....* 5 rs.
- (325) *un talego de cuero de tierra negra se tasó cada libra a dos rreales.*
- (326) *un zesto lleno de bol de lo hordinario se tasó cada libra a dos rreales.* [Gabriel Montesa]
- (327) *un zesto de yeso mate a quartillo cada texa se taso* [Gabriel Montesa, 19 y 20, 22 rs.]
- (328) *una sera de tierra quemada de campanas se tassó a rreal cada libra.* [Baltasar Ordóñez, 4 rs.]
- (329) *un rretrato en cartón del rrey don Fernando, de número segundo.....* 17 rs.
- (330) *otro rretrato en una tabla, de número terzero.....* 22 rs. [Martín de Herrera]
- (331-333) *unas monedas antiguas. En una caxa ziento y veinte y dos monedas grandes y chicas de plata y una pequeña de oro; y en otra caxa beinte y nueve de covre; y en otra caxa sesenta y nueve de covre; y en otra diez y siete de otrosmetales, que el secretario Grazián dixo que balían tresçientos rreales.....* 300 rs. [Baltasar Ordóñez]
- (334-335) *dos rretratos en cartón uno del señor don Juan de Austria y el otro de la primera rreyna que estaban en poder de Pérez, pintor, que son del número segundo.....* 34 rs.

Más quinientos reales en que fue abaluada la pintura de la Leda y dos retratos que se tomaron al dicho difunto como por bienes de Antonio Pérez de lo qual pasa el pleito ante el relator Salvador Núñez.

TASACIÓN DE BIENES DE HERNANDO DE ÁVILA. CUADRO GENERAL

	rs.	%	%
TALLER	9.312,0		56,53
P./dib./grab	5.768 rs.	35,01	
modelos.....	211 rs.	1,28	
Colores.....	343 rs. *	2,08	
Libros.....	2.328 rs.	14,13	
Materiales	397 rs. *	2,41	
Oro/plata	265 rs. *	1,60	
LIBROS	656,0		3,98
MONEDAS ANTIGUAS	300,0		1,82
OBJETOS DE AJUAR	6.092,0		36,98
Vestidos.....	1.509 rs.	9,16	
Tapices	1.822 rs.	11,06	
Ropa de casa	334 rs.	2,02	
Muebles	589 rs.	3,57	
Plata	913 rs. *	5,54	
Cocina.....	317 rs.	1,92	
Vidrieras.....	100 rs.	0,60	
Otros	508 rs.	3,08	
ARMAS.....	112,0		0,67
TOTAL	16.472,0		100,00
CENSOS.....	8.380,3		
TOTAL FINAL.....	24.852,3		

* Al no constar las cantidades exactas en algunas partidas, se ha recurrido a los precios de adjudicación de la almoneda.
 – Media total, sumando diferentes procedencias: Libros (2.984 rs., 18,11%); platería (1.178 rs., 7,15%).

NOTAS

- * Agradecemos a Juan Carlos Zofío, Lucía Varela y Felipe Pereda su colaboración e interés en la realización de este artículo. En especial al primero, quien nos indicó la existencia de la testamentaria que aquí publicamos.
- ¹ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, vol. I, Madrid, 1923, pp. 299-304.
- ² Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting. XIV, The Later Renaissance in Castille*, Cambridge (Mass.), 1966, pp. 220-26; Fernando MARÍAS, "Maestros de la Catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI", *Archivo Español de Arte (AEA)*, 1981, pp. 319-340; véase también la introducción de Fernando COLLAR DE CÁCERES a *El Libro de Retratos, letreros e insignias Reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, Madrid, 1985, pp. 10-12. M.I. RODRÍGUEZ QUINTANA, "Hernando de Ávila y Luis de Velasco: el retablo de el Casar de Escalona y otras noticias", *AEA*, 1989, pp. 15-33. Para su faceta como iluminador, Juan LÓPEZ GAJATE, *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II*, Madrid, 1998.
- ³ Sobre Lorenzo, POST, *op. cit.*, T. IX, p. 389. José NAVARRO TALEGÓN, "Pintores de Toro en el siglo XVI", en *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, 1985, pp. 10-13.
- ⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM): prot. 169, ff. 183r-198r (4-X-1570).
- ⁵ Demetrio de los RÍOS Y SERRANO, *La Catedral de León. Monografía*, T. II, Madrid, 1895, p. 218. Manuel GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Ávila, 1983, T. I, p. 111.
- ⁶ NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 10.
- ⁷ Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, "Pintores de los siglos XVI y XVII que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM)*, 1980, p. 112. Para el testamento ver apéndice I.
- ⁸ NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 10.
- ⁹ Baltasar PORREÑO, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe II*, Sevilla, 1639, p. 109.
- ¹⁰ Joaquín de ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, "Algunos datos nuevos acerca de pintores de cámara de los reyes de España", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1934, vol. II, p. 292.
- ¹¹ AHPM, prot. 1191, f. 1141v.
- ¹² *Ibidem*, ff. 1012r-1144r.
- ¹³ *Ibidem*, ff. 1017v y 1031v.
- ¹⁴ *Ibidem*, f. 1016r.
- ¹⁵ *Ibidem*, f. 1017r.
- ¹⁶ *Ibidem*, ff. 1017r-v.
- ¹⁷ En nota marginal al inventario original, que no figura en la copia que venimos manejando, a *unas letras para escribir* (18) se aclara: *llebole Patiño que hera suyo*. AHPM, prot. 1191, ff. 1327r-1366r. Este Patiño puede ser el ministril Gómez Patiño, recogido en una de las entradas de la almoneda. *Ibidem*, f. 1056v.
- ¹⁸ José L. BARRIO MOYA, "El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes", *BSAA*, 1982, pp. 414-420.
- ¹⁹ C. PÉREZ PASTOR, "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española", *Memorias de la Real Academia Española*, vol. XI, Madrid, 1914, p. 97. Publicado con mayor detalle por José L. BARRIO MOYA, "El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes", *AIEM*, 1982, pp. 23-32.
- ²⁰ Fernando MARÍAS, "Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y «De Divina proporcione»", *Academia*, 1981, pp. 91-117. Para el retablo de Santa Clara, V. GARCÍA REY, "Juan Bautista Monegro. Escultor y arquitecto. Segunda parte. Datos relativos a sus obras", *BSEE*, 1932, p. 31.
- ²¹ Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941; Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, "Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa", en *II Simposio luso-español de Historia da Arte. "As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos"*, Coímbra, 1987, pp. 277-318.
- ²² Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco: comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981, pp. 43-56.
- ²³ María KUSCHE, *Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, p. 256.
- ²⁴ PÉREZ PASTOR, *op. cit.*, p. 64 (n.º 299) para Granello y p. 140 (n.º 179) para Cajés.
- ²⁵ AHPM, prot. 1191, f. 1033v-1034r.
- ²⁶ *Ibidem*, f. 1016v. Desconocemos a qué libro puede referirse esta entrada del inventario. Fue adquirido en la almoneda, para Felipe II, por Antonio Voto, guardajoyas del monarca, *ibidem*, f. 1076 v. Tal vez sea la *Genealogía del Emperador Magimiliano, con figuras y escudos de negro, de dibujo, en folio común de mano*, entregada a El Escorial con otros de la librería del Rey a su fallecimiento. Citado en Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, vol. I, 1956, p. 177. Si bien este manuscrito estaba tasado en sólo 4 reales, en tanto el de Hernando es comprado por 50.
- ²⁷ AHPM, prot. 1191, f. 1016v.
- ²⁸ *Ibidem*, f. 1068r.
- ²⁹ *Ibidem*, f. 1119v.
- ³⁰ *Ibidem*, f. 1120v.
- ³¹ *Ibidem*, f. 1118v.
- ³² COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*, 1985.
- ³³ Angela DELAFORCE, "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II", *Burlington Magazine*, 1982, pp. 742-752.

- 34 Mercedes AGULLÓ y M^a Teresa BARATECH, *Documentos para la historia de la Pintura española. II*, Madrid, 1996, p. 9.
- 35 Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, "Artistas españoles en la Academia de San Lucas (Documentos de los siglos XVI al XVIII)", *AEA*, 1968, p. 291.
- 36 Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP), sec. Administrativa, leg. 6723, f. 30. El 10-XI-1590, se libran 22.440 maravedíes para pagar A Hernando de Ávila pintor de la cavaleriza de su mag^d La Pint^a que hizo en un coche q. se hizo para serv^o de Su mag^d el año passado de 1589.
- 37 AHPM, prot. 1191, f. 1130r.
- 38 Alejandro MARTÍN ORTEGA, "Más sobre Francisco Giralte, escultor", *BSAA*, 1961, p. 125-126.
- 39 Esperanza PEDRAZA RUIZ, "Almoneda de los bienes de Juan Correa de Vivar", *Anales Toledanos*, 1976, pp. 27-53. Ávila compró un total de 19 papeles, de los que sólo ofrecen alguna descripción para distinguirlos: un papel de Xerimyas, un papel de una traça de un enterramyento, un papel grande del juicio y un papel del desposorio de pamesano.
- 40 Otros pintores que trabajaron en El Escorial, caso de Juan Fernández Navarrete, también disponían en sus inventarios de trazas del retablo mayor. Ver Rosemary MULCAHY, *Juan Fernández Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, p. 90.
- 41 Fernando CHECA, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 246.
- 42 Archivo General de Simancas (AGS): Estado, leg. 1476, f. 133.
- 43 Sobre el viaje de Hernández véase, G. SOMOLINOS D'ARDOIS, *Vida y obra de Francisco Hernández*, México, 1960; vol. I de F. HERNÁNDEZ, *Obras Completas*, México, 1960-1984, 7 vols. José M. LÓPEZ PIÑERO, *Nuevos materiales y noticias sobre la «Historia de las Plantas de Nueva España» de Francisco Hernández*, Valencia, 1994.
- 44 RODRÍGUEZ QUINTANA, *op. cit.*, p. 20.
- 45 MARIAS, *op. cit.*, 1981; RODRÍGUEZ QUINTANA, *op. cit.*
- 46 COLLAR DE CÁCERES, *op. cit.*
- 47 AHPM, prot. 1191, f. 1089r.
- 48 *Ibidem*, ff. 1113v y 1124r.
- 49 *Ibidem*, f. 1119r.
- 50 *Ibidem*, f. 1124r.
- 51 *Ibidem*.
- 52 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas II, leg. 995.
- 53 AHPM, prot. 1191, f. 1124r.
- 54 *Ibidem*, f. 1098r.
- 55 *Ibidem*, f. 1130r.
- 56 Diosdado GARCÍA ROJO, "Una excursión a Colmenar Viejo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, pp. 192-195.
- 57 RODRÍGUEZ QUINTANA, *op. cit.*, p. 30.
- 58 GARCÍA ROJO, *op. cit.*
- 59 Manuel MARTÍNEZ SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866, pp. 47-48.
- 60 AHPM, prot. 1191, f. 1113r.
- 61 *Ibidem*, f. 1112v.
- 62 *Ibidem*, f. 1119v.

Pedro Juan Laviesca de la Torre, un arquitecto itinerante en la España del siglo XVIII

Yolanda Gil Saura

Becaria F.P.I. Universitat de València

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

El presente artículo pretende recorrer la biografía del hasta ahora casi desconocido arquitecto Pedro Juan Laviesca de la Torre, activo entre 1716 y 1749. Partiendo de su trabajo en Castellón, intentamos reconstruir los años de su formación en Valencia en el seno de una familia de canteros y su traslado a Sevilla de la mano del intendente Rodrigo Caballero, ciudad en la que iba a asumir los cargos de Maestro Mayor de Obras de la Ciudad, Maestro de las Antiguas Fábricas de Tabaco y Arquitecto Diocesano. Este recorrido nos permitirá conocer varias trazas inéditas del maestro y su nutrida biblioteca.

SUMMARY

The idea behind this article is to look through the biography of the hitherto little known architect, Pedro Juan Laviesca de la Torre, active from 1716 to 1749. From his work in Castellón, we try to reconstruct his formative years in Valencia under the protection of a stonecutter family and his move to Seville with the guidance of the intendent Rodrigo Caballero. There, in Seville, he assumed the duties of Master builder of the city, Master of the old tobacco factories and Diocesan Architect. This treatment will allow us to discover several unpublished works of the master and his great library.

El nombre hasta ahora casi desconocido de Pedro Juan Laviesca de la Torre esconde la personalidad de un arquitecto itinerante que desarrolla su labor en la primera mitad del siglo XVIII a caballo entre dos grandes centros artísticos, el valenciano y el andaluz.

Su figura hasta este momento sólo era conocida a través de estudios locales que habían subestimado su valía por desconocer el resto de su trayectoria. Con este trabajo nos hemos propuesto reunir las noticias dispersas de su actividad tanto en Castellón como en Sevilla a las que hemos añadido nuevas aportaciones documentales que ayudan a trazar una primera aproximación al conjunto de su actividad que estamos seguros podrá ser completada en un futuro.

"DE LA VIESCA", UNA FAMILIA DE CANTEROS MONTAÑESES

Pedro Juan Laviesca de la Torre era hijo de Domingo Laviesca, maestro cantero llegado a Valencia en el quicio de los siglos XVII y XVIII donde trabajó en las fachadas de la iglesia de los Santos Juanes y en la fachada de la Catedral¹. La familia Laviesca procedía de las montañas de Burgos, del valle del Liendo, jurisdicción de la Ciudad de Colindo, donde Domingo Laviesca era titular de un mayorazgo². Su apellido debía derivar de su lugar de origen, sin duda el barrio de La Viesca, uno de los que formaba el lugar de San Pantaleón de Aras, dependiente de la junta de Voto, lugar tradicional de pro-

cedencia de canteros que se extendieron por la Península Ibérica durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En estos tres siglos conocemos hasta 17 profesionales de la construcción que se hacen denominar “de la Viesca” y que especifican en muchos casos su procedencia del valle del Liendo. Nuestro protagonista es sin duda la figura más importante de esta numerosa familia³.

Los canteros de Voto estuvieron hasta el siglo XVIII exentos del pago de tributos y de ser llamados a filas y se distinguían por el uso de sus armas. La fundación de un mayorazgo era frecuente entre los miembros de la población que habían alcanzado un importante nivel económico, pero los beneficios producidos no debían ser muy abundantes pues el propio padre de Pedro Juan Laviesca, Domingo, afirmaba en su testamento redactado en Valencia en 1729 ser titular de un mayorazgo “de cuyas rentas y emolumentos hasta el día de hoy no he percibido cosa alguna por la larga distancia; y por mi dilatada ausencia carezco de perfecta noticia de el estado en que hoy permanecen dichos mayorazgo y rentas”. Otro signo de bienestar era la posibilidad de algunos maestros canteros de proporcionar estudios a sus hijos, lo que pone fin al oficio de la cantería⁴. Todos estos factores confluyen en la figura de Pedro Juan Laviesca que, heredero de un mayorazgo, alcanza el suficiente nivel económico como para proporcionar estudios a sus hijos, uno de ellos será notario y se hará cargo del mayorazgo instalándose en la montaña, otro trabajará como boticario en Valencia, ninguno se dedicará a la cantería.

LA FORMACIÓN EN VALENCIA

Laviesca debió llegar a Valencia junto a su padre en torno a 1700 y allí debió permanecer hasta que hacia 1716 se trasladó a Castellón. Esta es la parte más oscura de su trayectoria, sabemos que hacia 1707 se casaba y que en esos años debió trabar una amistad con el intendente de la ciudad, Rodrigo Caballero, aspecto al que nos referiremos posteriormente.

En estos años Laviesca debió formarse junto a su padre, Domingo Laviesca, al igual que otros canteros llegados a Valencia en ese momento debía ser un profesional especialmente cualificado que ofrece sus servicios a la ciudad en un momento en que los maestros locales se muestran incapaces de traducir desde las plantillas a los cortes de cantería los nuevos efectos de perspectiva y curvaturas que aparecen en obras como la fachada de la Catedral o las de la iglesia de los Santos Juanes, que suponen la introducción en Valencia de un barroco de raigambre técnica y cosmopolita⁵. La formación junto a su padre debió proporcionar a Pedro Juan Laviesca el conocimiento de esas trazas y cortes de cantería a la vez que lo puso en contacto con algunas de

las obras más importantes y con los promotores más audaces del barroco valenciano.

Junto a la formación en el taller familiar debemos plantearnos el hipotético papel que pudo tener en la formación de Laviesca el contacto con los preilustrados valencianos, los novatores, que contribuyeron en gran medida a dotar a la arquitectura valenciana de un contenido científico. En la ciudad de Valencia se desarrollaba desde finales del siglo XVII una corriente de estudio de las matemáticas que derivaba en su aplicación en la arquitectura, punto de partida de estas reuniones había sido la presencia en Valencia del matemático jesuita José Zaragoza y desde 1687 el sacerdote oratoriano Tomás Vicente Tosca formó una escuela de matemáticas en su celda del oratorio a la que los maestros de obras podían acudir en busca de una formación que no recibían en el gremio. Para los que no pudieron asistir a sus lecciones, su *Compendio Matemático*, publicado en la ciudad entre 1707 y 1715, que dedicaba un tomo a la arquitectura, se convirtió en la forma de estudiar la arquitectura junto a las matemáticas, además de suministrar un repertorio de modelos y aludir a una lista de autores algunos de ellos extranjeros y desconocidos por entonces en España⁶. A su muerte Pedro Juan Laviesca poseía al menos dos obras que podemos poner en relación directa con esta formación, la *Arithmética Universal* publicada por José Zaragoza en 1669 y el *Compendio Matemático* de Tosca al que ya nos hemos referido. Domingo Laviesca trabajaba en la fachada de la catedral bajo el asesoramiento del mismo padre Tosca, en torno a cuya presencia se alinean los novatores valencianos. En contacto directo o no con estos círculos, Laviesca debió tener conocimiento del ambiente de renovación que se vivía en la arquitectura valenciana del período.

EL TRASLADO A CASTELLÓN, LA IGLESIA DEL CONVENTO DE MONJAS CAPUCHINAS

Como recordaban años después los albañiles castellonenses, “Pedro Juan Laviesca passo a la Villa de Castellon de la Plana a trabajar, y hacer la Obra del convento de religiosas Capuchinas de dha Villa de Castellon de la Plana que se reducía a la fabrica de su Iglesia, con Dormitorio y otras Oficinas del referido convento que dho Laviesca havia tomado de su cargo”⁷, obras por las que recibiría 1.900 libras⁸. Este trabajo, hasta ahora inédito, se nos presenta como la primera obra conocida del arquitecto.

La fundación de un convento de monjas capuchinas en Castellón había sido impulsada desde 1687 por D. Enrique Rabaza de Perellós y Rocafull, prior de la congregación de San Felipe Neri de Valencia. El convento

había iniciado las obras en 1691 por el albañil local Pere Vilallave Candau. La primitiva iglesia, de la que nada conocemos, ya se había construido en 1697, cuando el convento pasó a gozar de Patronato Real. Este patronato, unido a la modestia de la primera iglesia debió provocar que en 1716, finalizada la guerra de Sucesión, el obispo de Tortosa, Juan Miguélez mandara que se construyese una nueva iglesia, que sería consagrada en 1729.

La llegada de Laviesca a Castellón debió producirse con motivo de la construcción de esta segunda iglesia, y por lo tanto debe datarse entre 1716 y 1717, fecha que el testimonio coetáneo de Llorens de Clavell señala como inicio de las obras¹⁰. Del antiguo templo y el convento, derribados en 1737 sólo se conserva la portada de la iglesia. Sabemos por V. Traver que la iglesia tenía una nave de dos tramos con capillas laterales, crucero, capilla mayor de cabecera plana y coro alto a los pies. Este autor realizó un plano del convento antes de su derribo en 1737 y un dibujo de la crestería que coronaba la portada del atrio.

Finalizada la iglesia sabemos que se acometió la obra del dormitorio, escalera principal y otras oficinas, también dirigidas por Laviesca. De estas dependencias dijo Sor Josepha María García, abadesa del convento, "ser las trazas, y diseños de la obra que avian formado los Arquitectos, de excesiva magnificencia". El padre Vela, que visitó el convento en 1746 afirmó que "quien vea aquella bellísima iglesia, aquellas oficinas y habitación de las religiosas; quien vea aquella casa de huéspedes y coadjutores con su orden y concierto, dirigido todo y concluido por una pobre capuchina, no podrá dejar de llenarse de admiración. Pues aunque todas las partes de aquel compuesto saben a la pobreza santa del instituto, no puede negarse que dentro de esos términos la fábrica es una maravilla"¹¹.

Esta construcción motivó el traslado de Pedro Juan Laviesca a Castellón donde el maestro iba a permanecer más de 15 años. Durante esta etapa la villa vio levantarse algunos de los edificios que marcaron su carácter, se terminó la iglesia de San Miguel, se construyó la iglesia de las Capuchinas, el ermitorio del Lledó, la iglesia de la Sangre o la anónima pero muy interesante capilla del Calvario, y se acometieron osados proyectos hidráulicos que sólo mucho más tarde lograrían llevarse a término, en casi todos ellos la presencia de Laviesca debió ser determinante¹².

Finalizada la guerra de Sucesión, la villa de Castellón se disponía a afrontar un período de paz que conllevaría un importante desarrollo económico y demográfico, que inevitablemente se dejaría sentir en el aspecto arquitectónico. Una villa como el Castellón del XVIII disponía de un plantel relativamente amplio de albañiles y canteros capaces de asumir obras de carácter menor, pero a la hora de afrontar obras de importancia, las tra-

zas debían ser elaboradas en la ciudad de Valencia y en muchos casos la dirección de éstas recaía en maestros foráneos. Frente a los profesionales de la construcción de Castellón, casi siempre meros practicones de la arquitectura, Laviesca "en cosa de arquitectura, plantas, perfiles y capitulos se tenía por el hombre mas docto y entendido que havia debajo del suelo"¹³.

LA NAVE DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL LLEDÓ

Cuando Laviesca ya había terminado la obra de la iglesia del convento de monjas capuchinas pero aún se encontraba trabajando en otras dependencias del convento, la Junta de la Casa y Ermita de Nuestra Señora del Lledó decide construir una nueva nave en la ermita¹⁴.

El santuario del Lledó albergaba la imagen de la patrona de la villa y estaba administrado por los jurados¹⁵. La ermita ya había sido objeto de una renovación entre 1665 y 1669 con el nuevo crucero construido por Juan Ibáñez, y entre 1716 y 1722 se había construido una nueva casa prioral¹⁶, pero seguía conservando la antigua nave de muros de tapia que los jurados deciden renovar a mediados de 1723. Parece que la intención inicial de los jurados era conservar el crucero del siglo XVII y construir una nueva nave que se adaptara a él, para ello se presentaron tres proyectos y después de ser enviados a Valencia en febrero de 1724, fue elegido el de Pedro Juan Laviesca. Con la planta, perfil y capítulos redactados por Laviesca el 7 de mayo se subastan las obras que son adjudicadas por 1.449 l. al mismo maestro¹⁷.

Las obras de la nave del santuario se prolongaron desde 1724 hasta 1730, construyéndose en ese primer momento una nave de cuatro tramos con capillas laterales comunicadas entre sí, cubierta con bóveda de cañón con lunetos y coro alto a los pies. Esta es la única obra conocida de Laviesca que sigue en pie, pero muy modificada, pues ya en 1753 la nave fue despojada de adornos y uniformada con la nueva obra de la cabecera.

Aunque pensamos dedicar otros trabajos al proceso de construcción de esta iglesia y los pleitos ocasionados en torno a la figura de Laviesca es importante apuntar que la adjudicación del proyecto fue objeto de polémicas entre Laviesca y los albañiles de la villa¹⁸. Éstos siempre pensaron que las obras habían sido adjudicadas al forastero por su amistad con el gobernador, Francisco Bustamante¹⁹. Esto no hace sino poner de manifiesto por un lado el enfrentamiento larvado entre el maestro foráneo y los albañiles locales y por otro lado las fluidas relaciones entre Laviesca y el poder local. La estrecha relación de Laviesca con las autoridades borbónicas van a ser una constante a lo largo de toda su

trayectoria, siempre la de un arquitecto protegido por el nuevo poder borbónico, relacionado con militares y altos funcionarios del estado.

LAVIESCA EN LA CATEDRAL DE TORTOSA

Mientras realizaba las obras de la nave de la ermita de Nuestra Señora del Lledó el prestigio de Laviesca debía haberse consolidado y propagado hasta la capital de la diócesis, Tortosa, situada ya en la cercana Cataluña. Por aquel entonces en Tortosa se estaba construyendo el último tramo de la catedral iniciada en el siglo XIV. La determinación de construir este último tramo se había tomado en 1708 y se extendería hasta 1728. El maestro de obras de la catedral, Roc Xambó estaba realizando por entonces los arcos cruceros de la nave del trascoro, cuando el 16 de abril de 1727 el capítulo catedralicio decide llamar a "un mestre de major sciencia y satisfacio" para que visurase lo realizado por Xambó. El maestro llamado fue Laviesca, al que los capitulares se refieren como "mestre pedrapiquer habitant en Castello de la Plana, subjecte capacissim y molt inteligent en son offici". El 30 de abril el capítulo informaba de que la visura de Laviesca había sido favorable²⁰. Por desgracia no hemos localizado este informe que podría habernos proporcionado algún dato sobre la cultura arquitectónica del maestro pero la presencia del arquitecto en la catedral de la diócesis pone de manifiesto que su prestigio y capacidad eran reconocidos.

LA REMODELACIÓN DE LA IGLESIA DE LA SANGRE, EL ENFRENTAMIENTO CON EL GREMIO

Finalizadas las obras de la nave del santuario del Lledó en 1730 y antes de acometer la obra de la nueva cabecera que le iba a ser encargada en 1733, la presencia del maestro continúa siendo habitual en informes y subastas de otras obras. Laviesca presentó el 26 de octubre de 1731 una propuesta para las obras de remodelación de la iglesia de la Sangre en la misma villa²¹. Aunque las noticias sobre esta construcción son muy confusas y están pendientes de un estudio más pormenorizado, sabemos que presentó una postura de 2.600 libras y que cuatro días más tarde, Juan Pagés ofrecía hacerlas por 870. Ante la evidente rebaja las obras fueron adjudicadas a Pagés, que firmaba las capitulaciones el 9 de diciembre. Aunque no conservamos el documento original, sí disponemos de una transcripción parcial de la que una lectura atenta desvela un detalle revelador, la postura de Pagés fue realizada "asi en nombre propio como de los demas maestros y en nombre y voz de todo el oficio",

lo que explica que el documento sea firmado nada menos que por catorce albañiles²².

En la adjudicación de estas obras ha triunfado la unión de todos los albañiles de la villa contra el intruso, que en palabras del propio Pagés "se alabava y hacia muy docto en el arte de Arquitectura, y que decía que todos los Maestros del ofisio de Albañiles de Castellon no eran buenos para ponerse delante en cosas de dicho ofisio"²³. Incapaces de competir con él a la hora de trazar, los albañiles de la villa imponen una subasta a la baja a la que se presentan como tal colectividad ofreciendo un precio que evidentemente debió repercutir en la calidad de la obra. Si las subastas a la baja eran habituales en obras de poca trascendencia, sabemos que en aquellas en las que los promotores querían asegurarse una obra de calidad preferían encargar la obra directamente a un maestro, pero es el único caso que conocemos en que todo un oficio se adjudica una obra y lo hace con el propósito evidente de expulsar a un intruso que pone en peligro el control del mercado laboral por parte de la asociación local. Aun a riesgo de equivocarnos nos atrevemos a apuntar que con toda probabilidad las trazas de la obra pudieron haber sido realizadas por el propio Laviesca, y el oficio, temiendo que se perpetuara el monopolio del maestro también a la hora de la construcción, debe presentar un precio a la baja para adjudicarse las obras.

La iglesia de la Sangre había sido fundada en el siglo XVI como capilla del hospital municipal y posteriormente se convirtió también en sede de la Cofradía de la Sangre. Se situaba entre el hospital municipal y la muralla y constaba de cinco tramos y presbiterio separados por arcos apuntados que sostenían una armadura de madera. La reforma consistió en la construcción de capillas albergadas en la muralla, y sobre todo en la construcción de una bóveda de cañón que ocultaba los arcos apuntados y la armadura, además se decoró con un revestimiento interior de estuco y se construyó una nueva portada²⁴. La reforma fue una renovación casi total hoy desaparecida y que se emparenta con otras muy similares realizadas con especial frecuencia en el ámbito valenciano²⁵. De la descripción realizada por Llistar en 1887 se trasluce una arquitectura de líneas clásicas, "pobre en follaje", con estatuas adosadas de forma escenográfica a las pilastras y en la que destaca el altar mayor "debajo de capialzado", disposición que como veremos, se reproducirá en el proyecto de Laviesca para la ermita de Nuestra Señora del Lledó²⁶.

UN PROYECTO DE CONDUCCIÓN DE AGUAS

Hacia 1732, a pesar de las difíciles relaciones con el gremio, Laviesca seguía siendo con gran diferencia el maestro más formado que trabajaba en Castellón y como tal seguía gozando de la confianza del Consejo, que le encar-

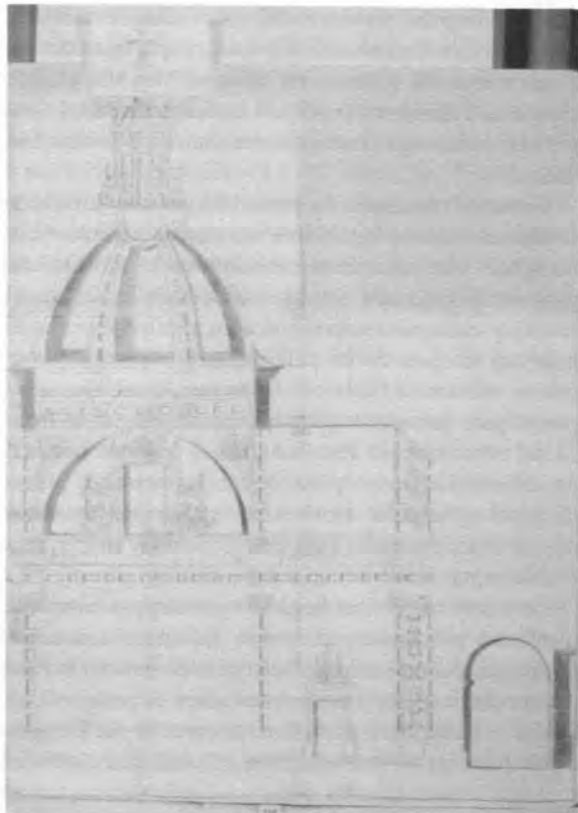


Fig. 1. Sección del proyecto de Laviesca para el crucero de la ermita de Nuestra Señora del Lledó en Castellón. A.R.V., Mapas y Planos, 398.

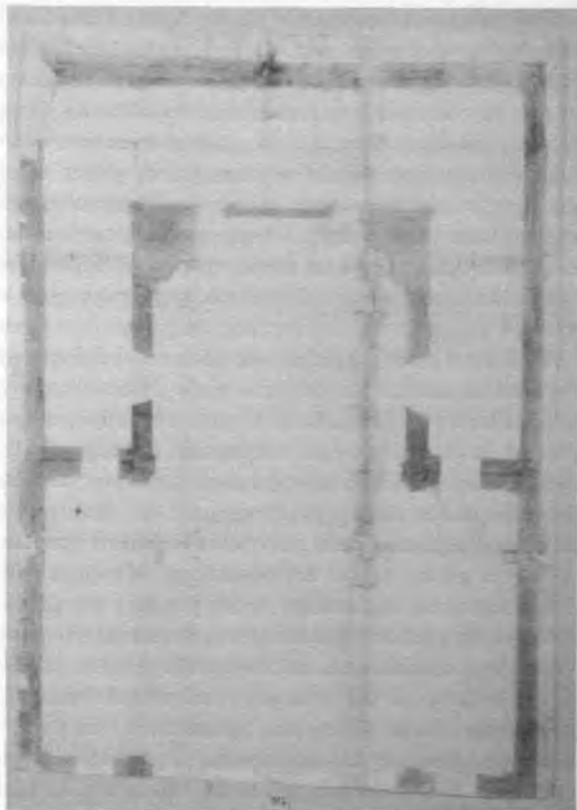


Fig. 2. Planta del proyecto de Laviesca para el crucero de la ermita de Nuestra Señora del Lledó en Castellón. A.R.V., Mapas y Planos, 397.

gará un dictamen sobre las obras que se pretendían hacer para conducir las aguas desde el Molino d'En Saloni, situado en el cercano término de Villafamés, hasta la villa. Las nivelaciones de terrenos necesarias para este tipo de conducciones eran uno de los trabajos a los que debían atender regularmente los arquitectos, los únicos poseedores de los suficientes conocimientos de matemáticas y geometría para poderlos realizar. El encargo fue realizado a Laviesca como arquitecto y maestro de obras junto al cantero Miguel Bueso y su intervención se limitará a este dictamen en el que especificaban el tipo de obras y el coste, ya que la concesión definitiva de las aguas no se produjo hasta muchos años después. El encargo viene a poner de manifiesto la familiaridad de Laviesca con un tipo de trabajos hidráulicos relacionados con la ingeniería donde las matemáticas y la geometría se convertían en indispensables²⁷.

EL CRUCERO DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL LLEDÓ, UN PROYECTO ABANDONADO

Como ya hemos apuntado más arriba, parece ser que la intención de los administradores de la obra al encar-

gar la nave de la ermita de Nuestra Señora de Lledó a Laviesca era conservar el crucero construido años antes por Juan Ibáñez, sin embargo, al ver la diferencia de diseño y sobre todo la desproporción de tamaño entre la nueva nave construida por éste y la antigua cabecera el 16 de abril de 1732 la junta decidió construir un nuevo crucero según el proyecto de Laviesca, y el 31 de diciembre se decidió adjudicarle las obras²⁸. En esta ocasión parece que las obras fueron adjudicadas de forma automática a Laviesca y éstas comenzaron mucho antes de que se firmasen las capitulaciones, mediando en ese tiempo una denuncia del gremio a la que nos referiremos posteriormente. Sólo el 16 de marzo de 1733, cuando las obras ya estaban comenzadas y Laviesca tenía a su favor una resolución del alcalde ordinario de la villa, se firmaron las capitulaciones, "haviendose puesto al pregon las obras del crusero de dha iglesia por mucho tiempo, y no se ha encontrado quien por menos cantidad las hisiera que el infrato. Pedro Juan Labiesca, albañil vezino de la ciudad de Valencia y de muchos años habitante en esta quien ha fabricado y hecho nueva dicha iglesia y ha ofresido haser aquellas en mil setesientas y cinquenta libras"²⁹.

Por fortuna se han conservado las trazas, hasta ahora inéditas, del proyecto de Laviesca, consistentes en una planta y un perfil (figs. 1 y 2). La nave debía rematarse con un crucero cuyos brazos no sobresalían en planta, un presbiterio plano enmarcado por un arco abocinado y rodeado por sacristías y trasagrario, y el crucero debía estar cubierto por una cúpula sin tambor con una esbelta linterna. Este crucero venía a completar la nave construida años antes por Laviesca, configurándose la iglesia como un único volumen rectangular en el exterior.

Aunque el único proyecto presentado era el de Laviesca, también en esta ocasión fue enviado a Valencia, donde un maestro de obras añadió algunos capítulos y desaconsejó la construcción de la linterna³⁰. Podemos decir que la linterna era uno de los aspectos más audaces del proyecto de Laviesca y el primero que fue modificado cuando el maestro partió para Sevilla, desde el primer momento existió miedo de levantar esa estructura que debía realizarse en parte en piedra picada y ese debía ser también el temor del maestro que examinó el proyecto. Para entender este miedo hay que tener en cuenta que linternas de ese volumen y complejidad son casi inexistentes en la arquitectura valenciana, y en Castellón sólo alcanzaría una prestancia comparable la de la capilla del Sepulcro en la iglesia de la Sangre³¹. Se trataba de una linterna octogonal en el exterior y circular en el interior, en el interior aparece definida por ocho pilastrillas que flanquean las ventanas y en el exterior por ocho pilastras o machones, que se incurvan al llegar a la base y se coronan con pirámides. Las pilastras del interior debían ser la continuación de los ocho arcos que recorren la cúpula y aparecen rematadas por cartelas idénticas a las que aparecen en la base de la cúpula, rematándose la linterna por un cupulín y un pedestal con una cruz.

El otro elemento reseñable es el arco abocinado que remata el presbiterio, precedido por una bóveda de cañón liso. Este tipo de arcos abocinados eran habituales en la arquitectura valenciana en la embocadura de los presbiterios, y ya hemos visto como había sido previsto para comunicar la obra nueva de la nave con el antiguo crucero, sin embargo estos capialzados en el fondo del presbiterio no eran nada frecuentes en esa etapa y sólo aparecen en algunos casos integrados dentro de la estructura de un retablo. Como ya hemos apuntado, por los fragmentos de las capitulaciones y antiguas descripciones, sabemos que un arco similar a éste se construyó en la remodelación de la iglesia de la Sangre, lo que abundaría en la hipótesis de adjudicar a Laviesca las trazas de la reforma de aquella. Este arco, al igual que todos los arcos y pilastras de la iglesia, debía presentar un almohadillado, que en el abocinado presenta una declinación oblicua, recordando en última instancia las deco-

raciones fingidas pintadas por una familia de pintores, los Guilló, en tierras castellonenses, y que aparecen en el mundo de las portadas en Vinaroz, Morella, y en la ciudad de Valencia en la portada de la iglesia de los Santos Juanes en la que trabajó como cantero Domingo Laviesca³².

Este arco abocinado iba precedido por una bóveda de cañón sin lunetos, lográndose un marcado efecto escenográfico que agrandaría visualmente el tamaño del presbiterio. Bajo este gran arco abocinado se situaría el retablo y en la parte inferior "dos escalerillas una a cada lado con sus puertecillas para siempre y quando que se quiera adornar el Nicho de la Virgen, o sacarla de su puesto para que no se tenga que contribuir por el frontis del Altar mayor". Esta solución es bastante habitual en los retablos de la época, de esta manera una planta de perfil rectangular en el exterior reserva a los lados del presbiterio espacio para las sacristías y detrás para este trasagrario.

Pero este crucero no llegaría a construirse como fue planteado por Laviesca, cuando las obras solamente levantaban ocho palmos y mientras se dirimía en la Real Audiencia un pleito emprendido contra él por el oficio, Laviesca partía hacia Sevilla dejando al frente de ellas a dos maestros de Valencia, Juan y Tomás García. Estos maestros continuaron las obras y modificaron las trazas de la cúpula, pero la nueva obra del presbiterio se desplomó y la cúpula acabó cayendo en 1741. A partir de ese momento la administración emprendió un pleito contra Laviesca con dos sentencias favorables a la fábrica en 1745 y 1751³³.

LOS CONFLICTOS CON EL GREMIO

Pero antes de que Laviesca partiera a Sevilla, otro episodio puso de manifiesto la pugna de Laviesca con los intereses corporativos del gremio. Tras quince años de trabajo como arquitecto en la villa, en octubre de 1732, el oficio de albañiles eleva una apelación en el juzgado de la villa contra "Pedro Juan Laviesca Maestro Cantero vecino de la misma sobre pretender dicho oficio, que el citado Laviesca debería abstenerse de operar en qualquiera cosa peculiarmente perteneciente al mencionado oficio de Canteros y Albañiles publica y privativamente en ella y su termino baxo la pena de tres Libras"³⁴. Indudablemente esta medida pretende evitar que las obras del crucero de la ermita de la Virgen del Lledó que entonces se empezaban fueran realizadas por Laviesca, lo que no hacía sino consolidar su posición de dominio en todas las actividades edilicias de la villa, rebelándose los artífices locales con el argumento de que Laviesca no tenía autorización para trabajar por no pertenecer a la corporación.

Esta reclamación no debió tener efecto inmediato, pues el 25 de enero de 1733 el gobernador de la villa ponía la primera piedra de las obras, y dos meses después, el 16 de marzo de 1733, Laviesca firmaba las capitulaciones. Pero el oficio despechado siguió insistiendo en sus reivindicaciones. El 12 de enero de 1734 el clavario y mayores del gremio comparecieron ante el gobernador aduciendo que dos oficiales se encontraban trabajando en la obra de Nuestra Señora del Lidón por cuenta de Laviesca "quien no era Maestro del susodicho oficio, sino que sería supuesto de Canteros de esta ciudad de Valencia lo que dixerón ser en grave perjuicio de su Oficio", según el oficio Laviesca había incurrido "en la pena de seis libras, por no aver manifestado a sus oficiales; y estos en la de tres libras por cada uno", y el mismo día "le pidieron condenara en ellas a los susodichos, y que assi mesmo se embargassen las herramientas, que se encontrasen, dandolas en depósito"³⁵. En esta ocasión parece que el nuevo gobernador accedió a las pretensiones del gremio y las herramientas fueron embargadas. Pero Pedro Juan Laviesca interpuso un recurso ante la Real Audiencia de Valencia un mes después, el 5 de febrero de 1734, y 5 días después, el 9 de febrero, la resolución de la audiencia dio la razón a Laviesca, exigió la restitución de las herramientas, multando al gremio y al ayudante del gobernador, y advirtió a la justicia local que cualquier causa referida al referido gremio debía dirimirse en la Real Audiencia.

La documentación específica que el pleito venía de lejos ya que "en años pasados dhos Clavario y Mayores en fuerza de las mismas pretendidas ordenanzas pusieron instancia ante la Justicia ordinaria de dha villa pretendiendo el que bajo dha pena se abstuviera su parte de operar de Albañil, o, cantero en el distrito de dha villa, la que contestó su parte con fortísimas razones y entre ellas negando fuesen tales ordenanzas, ni que a dho gremio le perseverase el real privilegio que suponía tener concedido, y que aun perseverando este podía su parte por sí y sus oficiales trabajar libremente, y sin incurso de pena alguna en todas las poblaciones del reyno, aunque en estas se encontrasen formados los mismos gremios en virtud de su título creado Maestro en esta Ciudad"³⁶, pleito que, como hemos visto fue juzgado por el alcalde ordinario a favor de Laviesca.

La fragmentaria documentación conservada pone en cuestión en primer lugar la formación de Laviesca como maestro de obras dentro de los estrictos escalafones de un gremio. Como ya hemos apuntado al principio, Laviesca debió formarse junto a su padre como la mayoría de los canteros itinerantes aunque durante su etapa en Castellón es denominado indistintamente arquitecto, maestro de obras o albañil. Algún albañil castellanense

dirá de él que "en cosa de Maestro de Cantero no tiene duda y es sierto ser Perito, y como a tal lo tiene y reconoce, pero en lo que toca a obras, y de albañilería lo que puede disir es que en quantas cosas ha puesto la mano en esta villa hasta ahora en ninguna se ha lusido"³⁷. En la documentación Laviesca afirma haberse titulado como Maestro en la ciudad de Valencia, pero su nombre no aparece en los libros de examen del gremio de maestros de obras³⁸, lo que hace suponer que Laviesca pudo examinarse dentro del gremio de canteros. Las obras realizadas por Laviesca en Castellón son fundamentalmente obras de albañilería y sólo veremos que Laviesca vuelva a ser denominado cantero en algún momento de la etapa sevillana. Examinado o no Laviesca representa en este momento un ejemplo de profesional de la construcción altamente cualificado, que iniciados sus pasos en la cantería, es capaz de trazar y dirigir cualquier tipo de obras de arquitectura e ingeniería. Ya en el siglo XVI, y creemos que en ese sentido la situación de los canteros no ha variado mucho, la facilidad para pasar de cantero a arquitecto era mucho mayor que hacerlo desde la albañilería, un campo mucho más tradicional y artesano³⁹.

El "Ofici de obrers de vila, pedrapiquers i mamposeros de Castellón" se regía por las "pretendidas ordenanzas" a las que se refiere Laviesca, promulgadas en 1671⁴⁰, en las que canteros y "obrs de vila" se unieron para defenderse frente a la presencia de profesionales foráneos, principalmente canteros franceses. Como afirma Laviesca en su apelación, el gremio de albañiles de Castellón no poseía el Real Privilegio, que había sido suspendido con los decretos de Nueva Planta de 1707 y que no recuperaría hasta 1777⁴¹. Aunque la corporación siguió existiendo, no tenía un refrendo legal en la Real Audiencia, lo que explicaría la facilidad que tuvo Laviesca para instalarse en Castellón, cuando probablemente en Valencia el control del potente gremio de maestros de obras hubiera hecho difícil su trabajo. En Castellón, con un gremio sin apenas poderes, carente de profesionales cualificados y sobre todo con el apoyo de los grupos dirigentes de la villa, Laviesca pudo monopolizar toda la actividad edilicia durante quince años. Tras esta larga etapa, con un enfrentamiento insostenible con el gremio y probablemente con menos apoyo y encargos, Laviesca inicia una nueva etapa en Sevilla.

EL ARQUITECTO Y EL INTENDENTE, LAVIESCA Y RODRIGO CAVALLERO

Siempre nos había llamado la atención que un maestro de actividad desconocida en Valencia y despreciado en Castellón dejara la villa para convertirse en maestro

de obras de la capital sevillana, ahora sabemos que la causa fue "el haverse ido a esta Ciudad de Sevilla por Asistente de ella el Sr. Dn. Rodrigo Cavallero, quien nombró por su maestro mayor de obras de su Ilmo. Cavildo al referido nuestro marido y padre"⁴². Don Rodrigo Caballero había sido nombrado en 1732 Intendente de Andalucía y Asistente de Sevilla, si como Intendente representaba a la máxima autoridad y sobre todo la administración de las rentas reales, como Asistente Caballero era el presidente del Cabildo Municipal, máximo órgano rector de la ciudad. Caballero llegaba a la intendencia de Sevilla después de haber desempeñado el cargo en Valencia, Barcelona, La Coruña y Salamanca⁴³. Fue Caballero, que reunía las prerrogativas del Asistente en el gobierno de la ciudad, la Superintendencia General de Rentas en todo el Reino de Sevilla y la Intendencia General del Ejército, el que llevó a Laviesca a Sevilla, un forastero cuyo nombramiento como Maestro Mayor sin duda debió ser visto como un signo más de la injerencia del gobierno central en los asuntos locales, una muestra más de la progresiva centralización del gobierno borbónico también en el campo de la arquitectura.

La vinculación de Laviesca con Rodrigo Caballero da una nueva dimensión a la figura del maestro y llama la atención sobre la actividad promotora de uno de los organizadores de la nueva administración borbónica. Rodrigo Caballero fue el primer intendente de la ciudad de Valencia, entre 1711 y 1717, período en el cual debió conocer a Laviesca. Durante esta etapa promovió la que se ha considerado primera obra pública de los Borbones, la renovación del Paseo de la Alameda de Valencia, convertido en un paseo público destinado al esparcimiento. Además en 1715 el intendente mandó construir y costeó la construcción junto al paseo de una ermita en honor de Nuestra Señora de la Soledad⁴⁴. Apenas finalizadas estas obras abandonó Valencia para pasar a ostentar el mismo cargo en Barcelona, justo al mismo tiempo que Pedro Juan Laviesca se trasladaba a Castellón.

Desde Barcelona Caballero se trasladó a La Coruña, allí propició una serie de reformas en las calles de la ciudad, comenzó las gestiones encaminadas al establecimiento de una Compañía de Comercio con las Indias con sede en este puerto y sobre todo promovió la construcción del nuevo acueducto desde San Pedro de Visma hasta la ciudad encargando el proyecto al ingeniero Francisco Montaigú, construcción en la que trabajaron destacados arquitectos de la región como el religioso Fray Francisco Velasco y Fernando de Casas⁴⁵.

Pero la gran actuación como promotor de Rodrigo Caballero fue la construcción de una de las obras señeras del barroco español, la Plaza Mayor de Salamanca. Considerado en palabras de Ceballos un ilustrado *avant la lettre* no sólo decidió la construcción de la plaza en 1729, apelando a que todos los gobiernos habían favo-

recido el ornato y magnificencia de los edificios públicos, la utilidad pública y el bien común, sino que redactó el reglamento por el que se había de construir y dictó su programa iconográfico, concibiendo un conjunto donde se ensalzara la historia de España y las glorias de la ciencia española⁴⁶.

La presencia como promotor de Caballero en el caso de obras tan diferentes invita a un acercamiento a estas obras apartado de consideraciones estilísticas y que se fije en el trabajo de Caballero como eficaz y culto representante de la nueva administración borbónica empeñado en la renovación urbana que diera una nueva imagen de las ciudades de un nuevo país centrándose tanto en la utilidad como en el ornato digno de la magnificencia de la monarquía borbónica.

La vinculación de Laviesca a la figura de Rodrigo Caballero nos lleva a verlo como un arquitecto al servicio de la monarquía por encima de las tradicionales estructuras gremiales. Esta consideración podrá ayudar a dilucidar los por ahora desconocidos trabajos de Laviesca en Valencia, previos a su traslado a Castellón, durante la intendencia de Rodrigo Cavallero, explica los enfrentamientos de Laviesca con el gremio en Castellón y sus fluidas relaciones con el gobernador y ayuda a determinar la que pudo ser la actividad de Laviesca en Sevilla otra vez al lado del intendente, la de un funcionario al servicio de la monarquía más que la de un arquitecto al servicio de la clientela privada, dedicado más al ordenamiento ciudadano y a la inspección de obras que a la construcción de edificios de nueva planta.

MAESTRO MAYOR DE OBRAS DE LA CIUDAD DE SEVILLA

Con su nombramiento como maestro mayor de obras de la ciudad, Laviesca se impuso sobre Matías José de Figueroa, que había solicitado en octubre de 1733 el cargo a la muerte del antiguo maestro mayor, Marcos Sancho. El concejo según el deseo de Rodrigo Cavallero eligió para el cargo al recién llegado, Laviesca, relegando a Figueroa al cargo de maestro segundo para sustituciones⁴⁷. Con este nombramiento se impone el candidato del intendente y por tanto de la monarquía sobre el candidato de la ciudad, el foráneo sobre el local.

Desde ese momento se estableció una colaboración entre ambos maestros en la que Figueroa siempre estuvo subordinado a Laviesca, sin embargo, el apellido de Figueroa, hijo del mejor artífice del barroco sevillano, ha acabado ocultando la figura del montañés. La subordinación llega al extremo de que aún en 1743 Laviesca tuvo que informar favorablemente para que el cabildo catedralicio de Sevilla reconociera la aptitud profesional de Matías José de Figueroa, ya que el gremio de maes-

tros albañiles se oponía a su actuación por carecer de carta de examen en dicha facultad⁴⁸. El conflicto al que se enfrentaba Figuerola es relativamente similar a los que había vivido Laviesca en Castellón, pero presenta la peculiaridad de que Figuerola debía haberse formado junto a su padre en la misma ciudad de Sevilla y Laviesca era un forastero que había llegado para ocupar la mayoría de los cargos arquitectónicos de la ciudad. Sin duda éste debía gozar de un prestigio intelectual y un apoyo institucional que lo eximía de las onerosas restricciones del gremio y la posición que había alcanzado como maestro mayor de obras de la ciudad lo hacía especialmente respetado por parte del cabildo y el gremio.

Es difícil saber cual pudo ser la actividad de Laviesca como maestro mayor de la ciudad. Sevilla era en ese momento una ciudad rica y populosa, que durante cinco años había contado entre sus habitantes a la familia real. Aunque el Maestro Mayor debía trazar y dirigir todas las obras municipales, la escasez de las obras emprendidas por el ayuntamiento en ese período debió limitar su trabajo a la inspección de edificios y obras públicas. Conocemos la existencia de diversos de estos informes realizados junto al que era su ayudante Matías José de Figuerola, juntos informaban en junio de 1737 sobre el lugar más adecuado para construir la plaza de toros y aún en 1748 y 1749, el mismo año de su muerte, informaban juntos como maestros mayores de la ciudad sobre el estado de la bóveda del coro de la Casa Profesa de los jesuitas⁴⁹. El maestro mayor debía también hacerse cargo de reparaciones, obras de infraestructura urbana como mantener en buenas condiciones el suministro de agua o dirigir los empedrados de las calles, funciones similares a las de un jefe de bomberos y sobre todo prevención y contención de las habituales riadas del Guadalquivir⁵⁰, a ese respecto conocemos la inspección realizada en 1745 en el barrio de Triana, anegado por una de estas inundaciones⁵¹.

Desconociendo por ahora la actividad de Laviesca en Valencia, creemos que puede ser este último punto uno de los más importantes a la hora de determinar el traslado de Laviesca a Sevilla. Rodrigo Cavallero y Laviesca debieron sin duda tener una relación personal durante los años en que Cavallero ejerció su puesto en Valencia y éste lo llama a Sevilla quince años después, cuando el intendente ha conocido a algunos de los arquitectos e ingenieros más importantes del país mientras que Laviesca, en apariencia, apenas había salido de Valencia y Castellón. Como asistente de la ciudad y conociendo las inquietudes del eficaz administrador uno de los problemas más importantes a los que debía enfrentarse eran las riadas del Guadalquivir. Tanto Valencia como Sevilla eran ciudades atravesadas por un río y sometidas a sus caprichos, en Valencia Caballero habría conocido el eficaz funcionamiento de la *Junta de Murs*

*i Valls*⁵² encargada de su contención como sin duda también lo conocía Laviesca, un arquitecto con una importante formación matemática que en otras ocasiones había demostrado sus conocimientos de ingeniería hidráulica. Tal vez fue esa la cualidad que Caballero observó en Laviesca para solicitar su traslado a Sevilla.

LA FÁBRICA DE TABACOS

Pero al trasladarse a Sevilla Laviesca iba a asumir también otra función, el 23 de febrero de 1734, pocos días después de que se resolviese en la Audiencia de Valencia la denuncia del oficio de Castellón, Sebastián Caballero Henríquez de Guzmán, Superintendente de las Reales Fábricas de Tabaco, por real orden lo nombraba "Maestro Maior de las Antiguas Reales Fabricas del Tavaco desta Propia Ciudad par que asista al gobierno, Disposicion y execucion de ellos con toda la puntualidad devida y sin que se esperimente retraso ni demora alguna en ellos ni en la perfeccion con que deven practicarse para su maior seguridad, la del Real Servicio y averes de S. M. con presisa obligacion que a de tener el susodicho de asistir tanvien en todas las obras de las nuevas reales fabricas que se erijen extramuros desta Ciudad entre el Convento de San Diego y Real Seminario de San Telmo en las ausencias y enfermedades de Don Vizente de Azero, maestro Maior de Arquitectura Zivil y demas conzerniente a esta Profexion que lo es de dichas nuevas Reales Fabricas...". Este nombramiento se produjo "por que en Dn. Pedro Juan Labiesca Mro. Maior de obras desta Ciudad conciernen los de integridad, selo, aplicacion practica e inteligencia en la Profesion de Albañileria y demas que de ella corresponden"⁵³.

Estas afirmaciones pueden resultar altamente sorprendentes si tenemos en cuenta que en ese momento Laviesca se encontraba aún en Castellón, pero adquieren toda su significación por la persona que firma el nombramiento, Sebastián Caballero Henríquez de Guzmán, hijo primogénito de Rodrigo Caballero, como él fiel servidor del estado borbónico y en ese momento Superintendente de las Reales Fábricas.

En ese momento se estaba levantando la Fábrica de Tabacos, una de las empresas arquitectónicas más importantes del siglo XVIII español y mientras tanto seguían en funcionamiento las antiguas fábricas, situadas en el barrio de San Pedro. Con este nombramiento Laviesca se hacía cargo del mantenimiento de las antiguas fábricas y se comprometía a participar en las obras de la nueva fábrica como sustituto de Vicente Acero que permanecería en el cargo hasta su muerte.

Si el papel de Rodrigo Caballero había sido determinante a la hora de la construcción de la Plaza Mayor de

Salamanca, no menos lo iba a ser su hijo, Sebastián Caballero, en la primera fase de la construcción de la Fábrica de Tabacos de Sevilla. Caballero se había hecho cargo de las obras en 1727, año en el que realizó un informe al que tuvo que ceñirse el proyecto que en 1728 realizó Ignacio Sala y fue el mismo Caballero el que en 1731 realizó un ambicioso plan de reforma que determinó el abandono de las obras por parte de Sala y su sustitución por Diego Bordick. El nuevo proyecto realizado por Bordick en 1731 se ajustó a las directrices de Caballero que tenían como motivo fundamental la colocación de un molino doble y una nueva distribución de las dependencias⁵⁴. La figura de Caballero resulta indispensable para comprender la sucesión de proyectos en los primeros años de la fábrica, y debió sin duda tener un papel fundamental a la hora de contratar a Pedro Juan Laviesca.

Durante los años en que Laviesca participó en las obras de la Fábrica de Tabacos, desde su llegada a Sevilla hasta su muerte en 1747, las obras sufrieron un importante parón, pero nunca se llegó a la paralización total. Los problemas económicos determinaron que la construcción se detuviera parcialmente en 1733, la protesta de Caballero y Bordick permitió que entre 1733 y 1734 prosiguiese la actividad en los cimientos, las obras se ralentizaron en 1735, lo que provocó enfrentamientos entre Caballero y la dirección central y finalmente en 1737 el superintendente fue sustituido por Francisco Gómez Barreda y Bordick lo fue por Carlos Coelho en 1740⁵⁵. Durante esos años en que las obras se limitaron a los cimientos Vicente Acero se encontraba a cargo de las obras de la Catedral de Guadix y debió ser Laviesca el que se hiciera cargo de estas pequeñas tareas.

Tras la separación de las obras de Sebastián Caballero la importancia de Laviesca no se vio disminuida, ya que el nuevo administrador prefería a los maestros arquitectos de la ciudad sobre los ingenieros. El 20 de noviembre de 1737 se remitieron diferentes informes sobre la marcha de las obras a Juan Román, maestro mayor del rey, entre los que figuraba un informe realizado por Laviesca junto a Francisco Escazona y Juan Fernández de Iglesias y un proyecto de Laviesca en el que incluía un presupuesto de las obras y un estudio sobre la calidad de los materiales⁵⁶. Este expediente, en el que figuran otros proyectos de Vicente Acero y Joseph de San Martín, pone en duda los conocimientos técnicos de los ingenieros militares que dirigían las obras y determinará el alejamiento temporal de éstos de la fábrica del edificio.

Las obras se paralizaron por decreto el 1 de mayo de 1738 y no se reanudarían hasta 1750, pero durante esos años se registró actividad, tanto en las nuevas como en las antiguas fábricas. En las nuevas se realizaría el

refresco de los hormigones y el cierre del recinto en 1740, pero la actividad se centró esos años en las antiguas fábricas ya que la paralización de las obras en la nueva fábrica provocó que tuvieran que realizarse diferentes reformas en las antiguas. Conocemos a este respecto dos proyectos firmados por Laviesca, realizado el primero en 1742, para la instalación de 20 nuevas piedras de moler, y otro de 1744 para instalar siete piedras⁵⁷.

Aunque las obras de la nueva fábrica se paralizaron, Laviesca conservó su cargo en las antiguas fábricas, debió de ser ese cargo lo que determinó que la documentación se refiera a él constantemente como "Maestro de Obras de su Majestad en sus Reales Fábricas de Sevilla", "Maestro cantero de Su Magestad" o "Maestro Mayor de los Reales Alcázares de esta Ciudad".

UN PROYECTO IRREALIZADO EN ANTEQUERA

Pero Laviesca aún ostentó otro cargo, el de arquitecto diocesano, de una diócesis que era la segunda más rica de España después de la de Toledo. Como arquitecto diocesano presentaba en 1739, una rectificación al proyecto de Vicente Acero para la colegiata de San Sebastián de Antequera. En 1738 el cabildo había encargado el proyecto de la colegiata a Vicente Acero, que lo entregó en noviembre de 1739, pero el cabildo decidió consultar a otros maestros, entre ellos Pedro Juan Laviesca, del que se dice que era arquitecto diocesano de Sevilla desde 1733⁵⁸.

El proyecto de Acero había retomado las ideas desarrolladas en la catedral de Cádiz uniendo una planta longitudinal y un octógono pero ahora había ampliado las tres naves a cinco y había aumentado la importancia de la rotunda, volviendo al modelo original de la siloesca catedral de Granada. En la rectificación de Laviesca, las cinco naves son reducidas a tres y aumenta considerablemente la importancia del crucero que precede al octógono, lo que hubiera creado un espacio extraordinariamente diáfano y con una tendencia muy marcada a la centralización. Los abovedamientos propuestos por Laviesca en la girola son considerablemente más complejos suponiendo en gran parte una vuelta a los presupuestos elaborados por Acero en Cádiz. Otras modificaciones considerables son introducidas en las dependencias anexas, sacristía y sala capitular pero sobre todo los cambios aparecerían en la fachada. Laviesca eliminó el atrio sustituyéndolo por una exedra que se reflejaba en el exterior en una portada convexa entre dos torres. Al margen del interés de la solución en el interior, donde incrementaría esa sensación de centralidad a la que ya nos hemos referido y que hasta cierto punto haría que la entrada del templo se configurara como un

ábside, merece comentario el efecto ondulado exterior. Esta solución no deja de ser lógica en un arquitecto formado junto a la obra que tradicionalmente se ha considerado como la introductora del borrominismo en España, la fachada de la catedral de Valencia que Laviesca conocía a la perfección y que hasta cierto punto pudo influir en esta solución.

Pero las dimensiones del proyecto impidieron que éste pudiera ver la luz, tanto las trazas de Acero como las de Laviesca fueron olvidadas por los que las promovieron pero quizá no lo fueron por otros arquitectos, Juan García Berruguilla, llamado desde Granada para examinar las trazas de Acero, copió las trazas de Laviesca⁵⁹, que de esta manera pasarían a formar parte del gran volumen de proyectos irrealizados que engrosaban los cuadernos de modelos de los arquitectos españoles.

LA BIBLIOTECA

Pedro Juan Laviesca moría en Sevilla el 17 de junio de 1749. Ha sido el documento de la partición de sus numerosos bienes entre sus herederos el que nos ha facilitado importantes datos de su biografía, entre ellos los libros que poseía. Laviesca contaba con una pequeña pero selecta biblioteca a la que ya hemos hecho alguna alusión y que puede sernos de gran utilidad para discernir su calado arquitectónico⁶⁰. En la partición de bienes realizada por los herederos del maestro figuran 28 libros, un número relativamente escaso si tenemos en cuenta la desahogada posición económica de Laviesca. Entre los tratados estrictamente arquitectónicos Laviesca poseía tres ediciones del texto clásico de Vignola, herramienta imprescindible para cualquier arquitecto, un tomo de Palladio, probablemente el Primer Libro traducido al castellano por Francisco de Praves, publicado en Valladolid en 1625 y profusamente utilizado y valorado por los canteros montañeses. Los dos tomos del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás eran el manual básico que se encontraba en las bibliotecas de todos los maestros de la época. La formación valenciana en torno a los novatores se pone de manifiesto por la posesión del *Compendio Mathemático* del oratoriano Tomás Vicente Tosca, que dedicaba el tomo V a la arquitectura, considerada como una más de las ciencias matemáticas, la misma filiación mostraba la *Arithmética Universal* del padre José Zaragoza que sabemos había sido estudiada en las tertulias de los novatores valencianos y que se recomendaba para maestros de obras, mercaderes y agrimensores⁶¹. La aplicación práctica de ciertos presupuestos matemáticos a problemas mecánicos relacionados con la arquitectura se pone de manifiesto en el *Teatro de los instrumentos y figuras matemáticas y mecánicas* de Besson, libro profusamente ilustrado con bellísimas

ilustraciones. Especialmente interesante es el interés de Laviesca por la arquitectura militar, justificado por su relación con el cuerpo de ingenieros militares en las obras de la Fábrica de Tabacos y por el contexto de una época en la que la frontera entre la ingeniería y la arquitectura no existía, este interés se evidencia por la posesión de dos obras clásicas de ingeniería militar, el *Compendio y breve resolución de fortificación* de Cristóbal de Roxas y los *Rudimentos geométricos y militares* de Fernández de Medrano, uno de los textos redactados por el que fuera director de la Academia Real y Militar de Bruselas para servir como texto en ese centro docente. La culta y cosmopolita aproximación de Laviesca a la arquitectura se trasluce sobre todo por la posesión de los *Palazzi de Genova* de Rubens, que bien pudieron en algún caso servirle de modelo para las obras en casas y palacios señoriales que suponemos pudieron centrar gran parte de su actividad en Sevilla⁶². Laviesca poseyó también otros libros, algunos de los tan habituales conjuntos de láminas y dibujos que no podemos identificar, además de algún libro de devoción y de historia, haciendo en este caso referencia a su estancia en Valencia.

Laviesca moría en Sevilla con una posición económica desahogada, poseía numerosas casas en alquiler en Castellón y en Valencia y sobre todo poseía una gran casa en Sevilla donde habitaba con su familia, más propia de un comerciante acomodado que de un maestro de obras, conocemos la descripción de esta vivienda que bien podría servir para realizar un análisis de la espléndida arquitectura civil sevillana de la época y que llama la atención por su suntuosidad y riqueza⁶³.

En definitiva Laviesca debió heredar de su pasado la consideración de la cantería y por extensión de toda la arquitectura como un trabajo liberal cercano a la nobleza. Formado como cantero en el taller familiar, pronto debió añadir a esa experiencia práctica una formación cercana a los novatores que debió recibir en Valencia. Entabló amistad con el intendente de la ciudad, Rodrigo Caballero, y cuando este se trasladó a Barcelona partió a Castellón donde mantenía fluidas relaciones con el gobernador y ocupaba su tiempo libre con su afición de la caza⁶⁴. Fue su amistad con el ya anciano Rodrigo Caballero la que provocó su traslado a Sevilla y fue el hijo de éste el que requirió sus servicios en las Fábricas de Tabaco. Un arquitecto siempre cercano al poder, aunque siempre lejos de la corte, con una elevada consideración de su oficio muy alejada del mero trabajo manual. El acercamiento de Laviesca a la arquitectura es fundamentalmente técnico y parte de un conocimiento muy profundo de la aritmética y la geometría. Por desgracia las escasas noticias que todavía tenemos de su obra nos impiden hacer una verdadera valoración de su calado arquitectónico, pero sin duda este es mucho mayor de lo que hasta ahora se había imaginado. Sin

duda es una figura que todavía nos depara sorpresas, pero es evidente que el que se nos antojaba en Castellón como un maestro de segunda fila debía reunir unas cualidades que lo presentan como “no solo un Maestro

de Arquitectura Perito en su facultad, como cualquiera de los mejores, si también a más de esto de tan sobresaliente habilidad, como aver sido por ella eligido para Maestro de Obras para las Fabricas Reales...”⁶⁵.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1. Biblioteca de Pedro Juan Laviesca de la Torre

A.H.P.S. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Sig: 14145, 1752, pp. 154-155.

Primeramente ocho tomos en octavo del Padre Tosca

Item un tomo terzero en octavo

Item un libro en octavo de Reloxes del dho

(Tosca, Tomás Vicente: *Compendio Mathemático, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la Cantidad*. Valencia, 1707-15.)

Item un libro en quarto Arithmetica de Saragoza

(Jose Zaragoza Vilanova, *Arithmética universal, que comprende el Arte menor y mayor, Algebra vulgar y especiosa*, Valencia, 1669.)

Item dos tomos en folio mal tratados de Fr. Lorenzo

(Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Architectura*, Madrid, 1633 y *Segunda Parte del Arte y Uso de la Architectura*, Madrid, 1665.)

Item dos tomos en folio de marca maior Palacio de Genoba

(P. P. Rubens, *Palazzi de Genova*, 1622.)

Item tres Viñolas en Italiano una de a folio y dos en octavo

(Giacomo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, Roma, 1562.)

Item un libro de a folio, teatro e instrumentos de Vessones

(J. Besson, *Teatro de los instrumentos y figuras matemáticas y mecánicas*, con las interpretaciones de cada figura, hechas por Francisco Beroaldo. León de Francia, 1602.)

Item un libro en octavo Roxas de fortificazion

(Cristóbal de Rojas, *Compendio y breve resolución de fortificación*, Madrid, 1613.)

Item un libro de a folio Paladio de Arquitectura

(Primer libro de Andrea Palladio, Valladolid, 1625.)

Item tres tomos de David de mala Impresion en quarto

(Antonio de Lorea (O. P), *David pecador, enpresas morales, politico cristianas; David perseguido: segunda parte, istorica, moral y politica; David penitente, enpresas morales, politico cristianas*. Madrid, 1673-74).

Item un libro de a folio Annales de Valencia

(Francisco Diago, *Anales del Reyno de Valencia*, 1613.)

Item un libro en quarto Rudimentos de Medrano

(Sebastián Fernández de Medrano, *Rudimentos geométricos y militares que propone a estudio y aplicación de los profesores de la Milicia*, Bruselas, 1677.)

Item dos Libros uno de Dibujos y otro falto

2. Descripción de la casa principal de Pedro Juan Laviesca en Sevilla

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Sig: 14145, 1752, pp. 1464 v-r.

En la ciudad de Sevilla en 28 días del mes de octubre de 1751. Ygnacio Moreno, Maestro Mayor por S. M. de los R. Alcaz. Y de las R. Atarazanas de Azog. de esta ciudad, y vezino de esta digo: que a pedimento de D^a Josepha Maria Bellido, viuda de Dⁿ Pedro Juan de la Viesca, Maestro M^r que fue de esta ciudad, y de Dⁿ Pasqual y Dⁿ Pedro de la Viesca hijos de dha Sra passe a visitar y reconocer, dos casas propiedad de dha señora que son en esta ciudad, la una que es la pral esta en la calle del conde de Castellar, colln de Sn Marcos, y al presenta la vive dha Sra y la otra en la calle del corral del conde, collacion de Sntiago, para efecto de ajustarla en venta real según es estado presente. Y estando en ellas para el mencionado efecto, *reconoci primeramte la casar pral.* de dha calle del conde, cuya extensión, y vivienda se reducen entrando por la puerta de la calle a una casapuerta con su cavalleriza, y quarto de mozo sobre ella, y a la mano derecha esta un escritorio, o despacho con su ventana de la calle. Y entrando por la puerta de enmedio, se sigue un patio capaz, con sus corredores, de los quales se siguen quatro salas el dho. Escritorio cinco comunicandose unas piezas a otras, un jardín mui capaz con su seraphin, una cozina con todos sus pertenecientes, y una escalera o caracol en ella, que baxa a un sotano, que esta abaxo de dha cozina, el qual dho caracol sigue a la cozina alta, y otras piezas Y a la mano izquierda de la entrada de dha puerta de enmedio, esta la escalera pral. que desembarca en los corredores altor, y de ellos se siguen otras cinco salas correspondientes a las baxas dhas, a excepcion de la pral. de la calle, que comprehende el sitio de la cavalleriza, casapuerta, y escritorio, con su recamara, y assi mismo su cozina alta, y en ella la escalera, o caracol, que desembarca en unos soberados correspondientes a dhas salas altas. Y a la mano derecha està una asotea, que corresponde al jardín. A la izquierda està un mirador, que comprehende toda la distancia de la fachada pral. de dha. Calle del conde, que parte del sirve de paxar, y baxa desde (...) canon o pajares a la cavalleriza.

Y en atencion a ser toda la fabrica modernamente labrada desde (...) hasta las paredes de sus medianías, todas de material de buena (...) así las mesclas, como todos los materiales, sin tapia alguna (...) en la tapia del jardín; que hay algunas, las puertas, y ventanas (...) sus maderas nuevas de pino de flandes, y la vigeria de los sielos de pino de segura; y bovedillas, las solerías altas de foscado (...) de ladrillo cortado. Y en virtud de no ofrecerse en dha. (...) mas obras que en luzir el primero, y segundo cuerpo de la fachada pral. por estar en bruto como se labraron, y el tercero cuerpo mirador estar rematado enteramente como toda la casa. (...) intelixencia hize la cuenta para darle el valor, signen estilo (...) ciudad; y sale valer dha. Poesion vendida en venta Real el estado presente treinta mil reales de vellon.

(...)

NOTAS

¹ Las primeras noticias sobre Domingo Laviesca son aportadas por GIL GAY, M., *Monografía histórico descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, p. 69, en la que señala que las portadas se encargaron a este cantero el año 1701. Su participación en las obras de la fachada de la catedral de Valencia está documentada desde 1703 y en la reanudación de las obras en 1713 hasta 1728, como ya fue señalada por SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 85. El primer trabajo de Domingo Laviesca en Valencia debió ser la construcción del campanario de la iglesia de San Bartolomé, contratado en 1700, PINGARRÓN, F., *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia, 1998, p. 165.

² Las alusiones a este mayorazgo aparecen tanto en el testamento de Domingo como de Pedro Juan Laviesca. La referencia del testamento y partición de bienes de Pedro Juan Laviesca está tomada de FERNÁNDEZ CACHO, Y., "Documentos de interés biográfico en la investigación artística: disposiciones de última voluntad en la Sevilla del siglo XVIII. El testamento de Sebastián van der Brocht", *Atrio*, 4, 1992, pp. 85-94. El testamento de Domingo Laviesca ha sido recientemente publicado en PINGARRÓN, F., *La Frontera Barroca de la Catedral de Valencia (Proyectos de l'obra i proces de construcció, 1701-1772)*, Valencia, 1998, pp. 160-163.

³ En Soria se encuentra entre los siglos XVI y XVII una familia de canteros naturales de Liendo cuyo iniciador es Juan de la Viesca, padre de Juan de la Viesca "el Mozo", hermano de Juan de la Viesca de Villaría, y hermano de Pedro de la Viesca. Otros Pedro y Juan de la Biesca y Juan de la Biesca Torres trabajan como retablistas entre La Rioja y Navarra a mediados del siglo XVII. José, Eusebio y Juan Eusebio de Viesca participan en la construcción de puentes en Palencia, Madrid y Mérida entre 1755 y 1780. ÁLVAREZ PINEDO, F. J., "Datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en La Rioja (siglos XVI y XVII)", *Altamira*, XLIII, Santander, 1981-82, pp. 107-140 y "Nuevos datos...", *Altamira*, XLV, 1985, pp. 125-139; TORRES PÉREZ, J. M., "Proyecto inédito del siglo XVIII para la restauración del puente romano de Mérida", *Academia*, 1991, DXXXIII, pp. 429-458; VV.AA., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991, pp. 704-705.

⁴ Sobre estos canteros ver ALONSO RUIZ, B., *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Universidad de Cantabria, 1991.

⁵ A la hora de contratar la obra de la fachada de la catedral de Valencia en 1703 el padre Tosca alertaba sobre el peligro de adjudicar la obra a maestros de la ciudad que luego no serían capaces de llevarla a cabo. HERNÁNDEZ, T. M., "Els Novators i els mestres d'obra de València (1675-1740)", *Afers*, 5/6, 1987, pp. 421-465. Sobre las novedades que supusieron estas obras ver BERCHEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993.

- 6 NAVARRO BROTONS, V., *Tradició i canvi científic al País Valencià modern (1660-1720): Les Ciències Físico-Matemàtiques*, Valencia, 1985, pp. 49-58; HERNÁNDEZ, T. M., "Els novators...", pp. 421-465.
- 7 A(rchivo) R(eino) V(alencia), E(scribanías) C(ámara), 1740, Ex. 36, p. 187 r^o-v^o.
- 8 El 8 de septiembre de 1734 D. Pedro Sabater, síndico de las monjas capuchinas, otorgaba una escritura de venta de una casa a favor de Pedro Juan Laviesca, en pago de parte de la cantidad por la que se ajustó la obra de la iglesia del convento, 1.900 l. A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) C(astellón), Prot. 94, Domingo Segarra, pp. 130v^o-134r^o.
- 9 Sobre este convento ver LLOPIS SEGARRA, D., "Documentos del Convento de Monjas Capuchinas de Castellón", *B(oletín) S(ociedad) C(astellonense) C(ultura)*, t. XV, 1935, pp. 193-198. TRAVER TOMÁS, V., *Antigüedades de Castellón de la Plana*, Castellón, 1956, pp. 379-384. OLUCHA MONTINS, F., "El Convento de monjas capuchinas de Castellón; Notas sobre sus pinturas y esculturas", *B.S.C.C.*, t. LXVII, pp. 633-647.
- 10 Según Llorens de Clavell, que escribía su crónica en 1730, la iglesia se empezó el año 1717 y se concluyó en 1722, del convento dice que era "muy capaz, y hermoso", GUINOT, E., "Història i imatge de Castelló en el 1700: la "crònica de Castelló", de Josep Llorens de Clavell", *B.S.C.C.*, t. LXVI, 1990, pp. 249-279.
- 11 VELA, J., *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Venerable madre Sor Josepha Maria Garcia, primera hija del Real Convento de Capuchinas de la Villa de Castellón de la Plana en el Reyno de Valencia, y Abadesa que murió del mismo*, Valencia, Antonio Bordázar, 1750, p. 151.
- 12 Sobre la actividad arquitectónica en Castellón en ese período ver OLUCHA MONTINS, F., "Manifestacions artístiques al segle XVIII castellonenc", en VV.AA., *Isabel Ferrer i el seu temps: Castelló al segle XVIII*, Castellón, 1993, pp. 77-102.
- 13 Testimonio de Joseph Mir, presbítero, A.R.V., E.C., 1740, n.º 36, p. 266. Testimonios similares sobre la actitud de Laviesca abundan entre los albañiles de Castellón, Joseph Dols de Joseph afirmaba "haberle oído al mismo Laviesca muchas veces hablando de semejantes obras, y en todas las ocasiones blasonaba, y desía que en cosa de Plantas, Perfiles y Capítulos que a nadie en el mundo tenía miedo, y se afectava por muy docto y Perito en ello y en todo lo demás que toca en arte de Arquitectura..." A.R.V., E.C., 1740, n.º 36, p. 222.
- 14 "... cuya resolucio es sierto la tomaron a tiempo que ía se estava concluyendo la fabrica de dichas Madres Capuchinas lo que sabe el testigo por que en ese tiempo trabajava por quenta de dicho Labiesca, y como este tomo la fabrica de dicha nave a tiempos trabajavan en ambas partes...", declaración del albañil Joseph Dols, A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 219r.
- 15 Sobre la historia de esta ermita ver TRAVER TOMÁS, V., *Op. cit.*, pp. 267-278. Cuando este trabajo se encontraba ya ultimado ha aparecido una monografía sobre la ermita y su relación con la ciudad con un importante apéndice documental, FRANCÉS CAMÚS, J.M., *Historia de la Basílica de Lledó*, Castellón, 1999.
- 16 En esta construcción participó Laviesca como perito visurando las obras realizadas, ver FRANCES, J. M., "Un singular edifici del segle XVIII castellonenc. La Casa prioral de la Basílica de Lledó" en *Miscel·lània de textos en homenatge a les Normes de Castelló*, Castellón, 1984, pp. 109-124.
- 17 Las capitulaciones de esta obra, en FRANCÉS, J. M., "Veinte documentos inéditos sobre la basílica del Lledó (1703-1986)", *Centre d'Estudis de la Plana*, 10, Castellón, 1987, pp. 31-38.
- 18 El licenciado Juan Pérez, eligió dos proyectos, el de Laviesca y el de Joseph Bueso "imbiando una instrucción para que entre las dos formen otra planta una cada uno que vistas eligiran la que fuese mas conveniente", esta instrucción era un arco abocinado que debía unir la obra antigua y la vieja pero no fue respetada y tanto las trazas como las obras fueron adjudicadas a Laviesca. A(rchivo) M(unicipal) de C(astellón), *Llibre de la casa y hermita de Nostra Señora del Lledó*, p. 28, acta del 18 de febrero de 1724.
- 19 Según el albañil Juan Pages, la obra "se remató en realidad a favor del testigo...pero que como estava Dn. Franco. De Bustamante que disía por quenta de dicho Labiesca, el testigo calló por las atenciones de gobernador", A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, pp. 198 y 289. Francisco Bustamante y Velasco, brigadier, llegó como gobernador a Castellón en 1721 y permaneció hasta 1729, hasta entonces el militar se encontraba agregado al Estado Mayor de Valencia y había ocupado la gobernación de Alguer en Cerdeña, GIMÉNEZ LÓPEZ, E., *Militares en Valencia (1707-1808)*, Alicante, 1990, pp. 79, 92, 116.
- 20 A(rchivo) C(apitular) de T(ortosa), *Actas Capitulares*, 1728, 90r-v, 108r. Después de la visura de Laviesca aún examinaron las obras el "mestre de cases de Barcelona", José Arnau, y el arquitecto Pedro Gonel. Sobre estas obras ver MATAMOROS, J., *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932.
- 21 CODINA ARMENGOT, E., *Artistas y artesanos del siglo XVIII en la villa de Castellón*, Castellón, 1946, p. 35.
- 22 ESPRESATI, C. G., *Estampas de una antigua Cofradía de Castellón*, Castellón, 1943, pp. 173-177.
- 23 A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 294.
- 24 Sobre esta construcción ver CODINA ARMENGOT, E., *Artistas y artesanos del siglo XVIII en la villa de Castellón*, Castellón, 1946; TRAVER TOMÁS, V., *Op. cit.*, pp. 301-312; GASCÓ SIDRO, A. J., *La Cofradía de la Sangre, un capítulo de la Historia y del Arte de Castellón*, Castellón, 1981.
- 25 Sobre estas remodelaciones ver BERCHEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993, pp. 48-60.
- 26 LLISTAR ESCRIG, A., *Historia de la provincia de Castellón*, Valencia, 1887 (reed. 1987), p. 75.
- 27 GIMENO MICHAVALA, V., *La Rambla de la Viuda*, Castellón, 1935, p. 26.
- 28 A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, pp. 187r-188r.
- 29 Las capitulaciones, inéditas, se conservan en A.R.V., 1740, Ex. 36, pp. 7v-17v.
- 30 Parece que este maestro fue un tal "Joseph Navarro, llamado el Rojo", de quien no tenemos más noticias. A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, 1740, pp. 401. Testimonio de Pedro Juan Pellicer menor, A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 251.
- 31 La capilla del Santo Sepulcro era un espacio octogonal cupulado, adosada a la iglesia de la Sangre, inició sus obras en 1729 y no se terminó hasta 1768, se desconoce el nombre de su tracista y de los maestros que trabajaron en ella aunque la presencia de Laviesca está documentada en una visura realizada cuando la obra llegaba hasta la cornisa en 1732. CODINA ARMENGOT, V., *Op. cit.*, p. 35.
- 32 BERCHEZ, J., *Op. cit.*, pp. 68-78.
- 33 Ha sido la localización de ese voluminoso pleito, al que pensamos dedicar otros trabajos, la que nos ha proporcionado la mayor parte del material documental que apoya el artículo, además de las trazas realizadas por Laviesca para la obra así como las modificaciones realizadas por los hermanos García. A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36.

- 34 A.R.V., E.C., 1740, n.º 36, p. 650.
- 35 A.R.V., E.C., 1740, n.º 36, p. 652.
- 36 A.R.V., Real Audiencia. Registros, caja 2023 (1754), n.º 12645
- 37 A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 200.
- 38 A.M.V. Maestros de obras. Gremios. Albañiles. Caja 3, n.º 2, *Libro de los que acceden a maestros del gremio de albañiles de Valencia, 1675-1729*.
- 39 MARIAS, F., "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia*, 48, 1979, pp. 173-216.
- 40 Estas ordenanzas estipulaban en el capítulo XIII la pena de tres libras para aquellos que trabajasen en la villa sin estar examinados por el oficio y en el VII la pena de seis libras por no pagar por la venida de oficiales forasteros, estas son las penas solicitadas por el gremio para Laviesca. Ver GIL VICENT, V., "Las ordenanzas del 'Ofici de obrers de vila', de Castelló de la Plana (1671)", *B.S.C.C.*, t. LXVII, 1991, pp. 615-632.
- 41 GIMENO MICHAVALA, V., *Los antiguos gremios de Castellón*, Castellón, 1933, p. 53.
- 42 A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) S(evilla). Sección histórica de protocolos notariales. Sig: 14145, 1752, p. 1264. En este documento se recoge la partición de los bienes de Pedro Juan Laviesca posterior a su muerte.
- 43 Una biografía del intendente en ESCARTÍN, E., "El Intendente andaluz Rodrigo Caballero. Su significación y su mandato en Cataluña", en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1978, pp. 251-271.
- 44 GAVARA PRIOR, J. J., "El paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1944)", *Ars Longa*, 5, Valencia, 1994, pp. 147-157.
- 45 VIGO TRASANCOS, A., "La Coruña, una capital para la Galicia borbónica", en *Ciudad y Torre: Roma y la Ilustración en La Coruña*, La Coruña, 1991, pp. 233-241.
- 46 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, 1991, pp. 27-41
- 47 SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, p. 103, sólo especifica que el nombramiento de Laviesca se produjo "poco después" de la solicitud de Figueroa.
- 48 SANCHO CORBACHO, A., *Op. cit.*, p. 104
- 49 SANCHO CORBACHO, A., *Op. cit.*, p. 105.
- 50 Las funciones del maestro mayor de obras de la ciudad han sido analizadas para el siglo XVII, y tendemos a pensar que estas funciones no debieron ser muy diferentes en el siglo XVIII, ver CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 159-167.
- 51 Como tal maestro mayor Laviesca "reconosera todas las casas, conventos, iglesias y demas parajes, advirtiendole en el reconocimiento a los dueños y a quienes correspondía practiquen los reparos conducentes a fin de cuitar la ruina y desgracias que se puedan ofreser por el beneficio publico haziendo yqualmente reconocimiento del estado de los posos y de todo lo demas que pertenese a su Inspeccion...". A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 687.
- 52 Sobre la historia de esta institución ver MELIÓ, V., *La "Junta de Murs i Valls". Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, siglos XIV-XVIII*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1991.
- 53 A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 686-687. En el pleito de los administradores del santuario del Lledó contra Laviesca, éste reproduce el nombramiento como prueba de su valía como arquitecto.
- 54 MORALES SÁNCHEZ, J., *La Real Fábrica de Tabacos. Arquitectura, territorio y ciudad en la Sevilla del siglo XVIII*, Sevilla, 1991, p. 211.
- 55 MORALES SÁNCHEZ, J., *Op. cit.*, pp. 171-249.
- 56 *Ibid.*, pp. 236-237. El informe de Román aparece reproducido en el doc. n.º 11.
- 57 Ambos proyectos se conservan en el Archivo General de Simancas, Sª y Sª de Hacienda, leg. 1941, M.P.D. XiV-105 y han sido publicados por MORALES SÁNCHEZ, J., *Op. cit.*, láms. 121 y 123 bis.
- 58 Los proyectos de Acero y Laviesca fueron reseñados por CAMACHO, R., *Málaga barroca*, Málaga, 1980, p. 286, posteriormente RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Tradición e innovación en la arquitectura de Vicente Acero", *Anales de Arquitectura*, 4, Valladolid, 1992, pp. 37-49, comentó ampliamente el proyecto de Acero y lo reprodujo, haciendo una pequeña alusión al proyecto de Laviesca, al que calificó de "enormemente interesante, con una clara influencia de Borromini", debemos a esta alusión el conocimiento de estas trazas que nos fueron amablemente facilitadas por el Archivo Municipal de Antequera.
- 59 CAMACHO, R., *Op. cit.*, p. 194.
- 60 Ver apéndice documental.
- 61 HERNÁNDEZ, T. M., "Els novatores i els mestres d'obres de València (1675-1740)", *Afers*, 5/6, 1987, pp. 421-465.
- 62 En la partición de los bienes del arquitecto se hace referencia a diversas cantidades que se le adeudaban por obras: "tres mil trescientos y ocho reales, y diez y ocho más de vellón cobrados del Conde del Sacro Imperio por cuenta de nueve mil novecientos veinte y seis reales (...) por lo que ympendió en obras de Casas de dho S.", "doscientos treinta y un reales de vellón (...) del excelentísimo señor Marqués de Pozo Blanco (...) por lo que ympendió en obras que tenía hechas a beneficio de dh. Sr. Marqués", "tres mil trescientos setenta y cinco rs. de vn. que he cobrado de Dn. Sebastián García de la Torre por cuenta de nueve mil novecientos setenta y cinco rs. (...) los mismos que el dho Dn. Pedro Juan Laviesca mi marido le suplio en obras que se hizieron en casas pertenecientes al uso dho" A.H.P.S. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Sig: 14145, 1752, pp. 68r-71r. El carácter y el verdadero alcance de estas obras debería ser analizado a partir de los archivos sevillanos.
- 63 A.H.P.S. Sección Histórica de Protocolos Notariales. Sig: 14145, 1752, pp. 1464 v-r.
- 64 Una de las acusaciones realizadas a Laviesca en el juicio por el derrumbe del crucero de la ermita del Lledó, es la de no haber apisonado bien los cimientos, ya que dejaba solos a peones y oficiales para marcharse a cazar, según Miguel Bueso, "en respeto a que dicho Laviesca dexava los peones, y ofisiales en la obra, y que él se hiva a casar es publico y notorio" A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 226.
- 65 A.R.V., E.C., 1740, Ex. 36, p. 663r.

Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?*

Lucía Varela Merino

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Hasta ahora, el pintor Rodrigo de Villandrando (c. 1588-1622) ha sido conocido principalmente por dos retratos de su mano conservados en el Museo del Prado y por haber sido el predecesor de Velázquez en la plaza de Pintor del Rey. A partir de un análisis en profundidad de la documentación cortesana y de la aportación de nuevos datos sobre su vida y su obra, se pretende aquí reconstruir la biografía de este artista y determinar su vinculación a la Corte, así como la relevancia que tuvo su muerte en el nombramiento de Velázquez como Pintor del Rey.

SUMMARY

Until now, the painter Rodrigo de Villandrando (c. 1588-1622) has been mainly known by two portraits by his hand kept in Prado Museum, and for being Velázquez's predecessor in the job of Royal Painter. Starting from a deep analysis of the documentation of the Court, and the contribution of new facts about his life and his work, we will try to reconstruct the artist's biography and to settle his link with the Court, as well as the importance of his death in the appointment of Velázquez as Royal Painter.

Rodrigo de Villandrando era un pintor casi desconocido hasta que, en 1907, Sentenach publicó la solicitud de Eugenio Cajés para obtener una plaza de Ujier de Cámara, en la que argumentaba que esa merced les había sido concedida a Velázquez y a Villandrando, pintor de Felipe III¹. Se estableció entonces el año de 1628, fecha de ese documento, como el de la actividad artística² de Villandrando, Ujier de Cámara y Pintor del Rey, o bien para fijar que su muerte había sido anterior a esa fecha³. Villandrando no aparecía citado en los tratados de Pacheco, Carducho o Palomino, ni tampoco Ceán lo había incluido en su Diccionario⁴, aunque sí Viñaza en las Adiciones, donde decía que este pintor floreció por los años de 1630⁵.

En 1968 José López-Rey publicó un artículo titulado "Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez"⁶, en el que sacó a la luz el expediente personal del artista, donde figuraba no sólo su nombramiento como Ujier de Cámara, sino también que su muerte se había producido "por diciembre de 1622". Esto hacía suponer que a finales del año 1622 había quedado vacante una plaza de Pintor del Rey, hecho que explicaba que en 1623 Velázquez lograra lo que no había conseguido en 1622: su acceso a la Corte.

El hallazgo de nuevos datos sobre Rodrigo de Villandrando nos permite ahora conocer mejor la figura de este artista y cuestionar la relevancia de su muerte en la consecución de la plaza de Pintor del Rey por Velázquez.

Rodrigo de Villandrando, hijo de Antonio de Villandrando, músico de Cámara de su Majestad, y Catalina de la Serna⁷, se formó con Juan Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara de Felipe III, como sabemos por la escritura de aprendizaje que figura en el inventario de bienes que se hizo a la muerte de este artista⁸. Al hacer el inventario, entre el 3 y el 20 de noviembre de 1608, se había hallado, en el último cajón de un escritorio grande de nogal, “un legajo de [h]asta una mano de papel atado con un cordel yntitulado ençima escrituras y obligaciones de aprendiçes y obligaciones de Retablos y compañías con maestros y oblig[acio]nes de deudas”, formado por diversos papeles, entre los que se encontraban una escritura de aprendiz de P^o Gutiérrez y una escritura de aprendiz de P^o (*sic*) de Villandrando⁹.

Es lógico pensar que Villandrando se encontraría en casa de Pantoja en los últimos momentos de la vida del pintor, ya que aparece como testigo de su testamento, fechado en 7 de octubre de 1608, junto a Alonso Gallo, Pedro de Salazar, Pedro Navarro y Tomás de Velasco¹⁰.

Además, su estrecha relación con el maestro se ve confirmada por otra escritura, fechada en 25 de octubre de 1608, un día antes de su muerte, por la que Pantoja recibía 200 reales de fray Jerónimo de Bustamante, provincial de la orden de Nuestra Señora de la Merced de Madrid, de lo que le debía de resto de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción con un retrato del padre general de dicha orden, al final de la cual se dice que Pantoja “lo otorgo ansi y aunque sabe escribir no firmo por que por la gravedad de su enfermedad dixo que no podía e rogo a uno de los [testig]os q[ue] lo firme de su no[m]bre”. El testigo que firmó en nombre de Pantoja fue Rodrigo de Villandrando¹¹.

El obrador de Pantoja no contaba sólo con los dos aprendices, Rodrigo de Villandrando y Pedro Gutiérrez, sino que estaba integrado por otros muchos pintores. Pantoja en su testamento, tras declarar todas sus deudas, decía no tener averiguadas las cuentas con los mancebos que trabajaban en su casa¹². Pedía que se averiguara el dinero que tenían recibido y que se les pagara lo que se les debiere, suplicándoles que le hicieran “m[er]çe[d] en los precios como a difunto y a mug[er] biuda”. Mencionaba después la deuda que tenía con Jerónimo de Cabrera, “pintor que trabaxa en mi casa”, con el que tenía concertada una historia de la Asunción de Nuestra Señora y una Coronación de Nuestra Señora para el mismo retablo, una Concepción de Nuestra Señora de nueve pies de alto, y otro cuadro de San Francisco y Santo Domingo para el duque de Lerma, solicitando que terminara este último y que se le pagara¹³. Finalizaba diciendo: “Y ansi mismo declaro que todas las quantas que tengo con los mancebos las remito a mi

libro de quantas para con ellos, donde esta asentado lo que [h]an trabaxado y lo que [h]an recibido a quien ellos siempre [h]an dado fee”¹⁴. No conocemos el contenido de este libro de cuentas, pero podemos saber el nombre de los mancebos u oficiales que trabajaban con Pantoja gracias a un memorial de los maravedís que Miguel de Reinalte, marido de Mariana Pantoja, hija del pintor, gastó en cumplir y pagar las deudas de Pantoja de la Cruz y su esposa¹⁵. Reinalte pagó a Pedro de León, pintor, cincuenta y ocho reales de lo que se le debía “de rresto de obra que hiço en su cassa”; a Juan Francisco de Alcántara, pintor, ciento treinta reales que se le quedaron debiendo “de rresto de obra que [h]abía fecho en casa de los susod[ic]hos”; y a Pedro de Salazar, pintor, cuatrocientos sesenta y ocho reales, con los cuales se le acabó de pagar todo cuanto se le debía “de lo que [h]abía trabajado en casa del d[ic]ho Juan de la Cruz”¹⁶. Además se pagaron a Bartolomé González Serrano, pintor, doscientos cincuenta reales por lo que gastó en ir a Ávila a asentar el retablo del maestro de Cámara, Francisco Guillamas Velázquez¹⁷, y otros cuarenta reales por el mismo motivo¹⁸.

Conocemos también el nombre de otros pintores que trabajaban para Pantoja gracias a la información que solicitaron Miguel de Reinalte y Mariana de Pantoja, debido a un pleito que tenían con Juan Jácome Pantoja de la Cruz, hermano de Mariana, fechada en 29 de septiembre de 1609¹⁹. En la información los testigos declaraban que Reinalte no había hecho inventario de los bienes de Francisca de Huertos, mujer de Pantoja, fallecida tres meses después que el pintor, porque no se habían encontrado otros bienes no incluidos ya en el inventario de Pantoja. Reinalte y Mariana de Pantoja presentaron a varios testigos, entre ellos a tres pintores: Bartolomé González, que sabía todo esto porque había participado en la tasación de los bienes de Pantoja; Pedro Navarro, que lo sabía por haber sido criado de Pantoja y su mujer; y Juan Bautista de Espinosa, que lo sabía “por [h]auerlo visto estando pres[en]te a todo como persona que trabajaba en casa en lo tocante a pintura”.

Tenemos, por tanto, que en casa de Pantoja trabajaban como oficiales Jerónimo de Cabrera, Pedro de León, Juan Francisco de Alcántara, Pedro de Salazar, Pedro Navarro y Juan Bautista de Espinosa, y, como aprendices, Rodrigo de Villandrando y Pedro Gutiérrez. Bartolomé González también colaboraba con Pantoja, pero no es seguro que trabajara como oficial en su casa.

Todo esto nos proporciona valiosos datos sobre el ambiente en que se formó Villandrando, y sobre la forma en la que trabajaba Pantoja, rodeado de ayudantes, lo que explica el gran número de obras que realizó durante su vida.

De todos estos pintores conocemos algún dato, excepto sobre el aprendiz Pedro Gutiérrez, que quizá no lle-

gó a trabajar como pintor o, en todo caso, no realizó ningún encargo importante. Es también posible que sea incorrecta la inicial de su nombre, que figura en el inventario de bienes de Pantoja, como lo era en el caso de Villandrando, y que se llamara de otra forma.

Jerónimo de Cabrera, nacido hacia 1580, había iniciado su aprendizaje con el pintor Juan de Cimbranos y completó su formación con Pantoja²⁰. Restauró las pinturas murales del claustro del monasterio de El Escorial y pintó las bóvedas del Cuarto del Rey y la Reina en el Pardo, además de algunas obras para los Capuchinos de El Pardo²¹.

A Pedro de León lo hemos encontrado como testigo en el pago de 1.055 reales que Santiago Morán debía a los herederos de Pantoja por diversos útiles de pintura que compró en la almoneda de los bienes del pintor²². También él había comprado un jubón en esa almoneda²³. En 1611 se casó con Magdalena de León, recibiendo 1.100 ducados de dote²⁴. En 1644 encontramos a un Pedro de León tasando las pinturas del secretario don Cristóbal de Medina junto a otro pintor, Julián González²⁵.

Del pintor Juan Francisco de Alcántara sólo sabemos que había actuado como fiador del pintor Gaspar Cerezo el 16 de julio de 1607, cuando este último se obligaba a pintar los lienzos y las vigas del techo de la sala baja del Hospital de la Pasión, en la que tenían lugar las juntas de los diputados²⁶.

Pedro de Salazar fue testigo en el testamento de Pantoja, junto a Villandrando²⁷, y también lo encontramos como testigo en el inventario de sus bienes²⁸. En la almoneda que se hizo de los bienes de Pantoja compró una lámina pequeña de una Magdalena, dos imágenes de cera, dibujos, estampas y colores²⁹. Por todo ello quedó a deber 221 reales³⁰, que pagó a Miguel de Reinalte el 24 de noviembre de 1611³¹.

El 14 de abril de 1617 se obligó a realizar trece cuadros de pintura para don Juan Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, hijo de don García Hurtado de Mendoza y patrón de las memorias de su abuela, doña María Manrique, marquesa de Cañete, en la capilla del Santo Espíritu de la Catedral de Cuenca³². En el contrato se estipulaban las medidas³³ y los personajes que debían ser retratados: el emperador don Carlos³⁴, Felipe II, la reina doña Ana, Felipe III, la reina doña Margarita, el príncipe (futuro Felipe IV), la princesa (Isabel de Borbón), el rey de Francia (Luis XIII), la reina, su mujer (Ana, hija de Felipe III), el infante don Carlos, la infanta doña Margarita, el infante don Alfonso y la infanta que murió en Valladolid³⁵. Por cada retrato, sin marco, se le pagarían 230 reales, lo que haría una suma total de 2.990 reales.

De él se sabe que era también notario y familiar del Santo Oficio de la Inquisición³⁶. En 1613 el Inquisidor

General, don Bernardo de Rojas y Sandoval, le hizo merced de un oficio de portero del Consejo Supremo de la Santa Inquisición, para lo cual solicitó una información de limpieza de sangre³⁷.

El 3 de octubre de 1627 fue nombrado testamentario del pintor Bartolomé González, por ser su amigo³⁸. Entonces Pedro de Salazar era alcaide de la cárcel de la Inquisición, y así también aparece nombrado en el testamento del pintor Lucas de Velasco, cuando éste reclama una deuda a la condesa de Singüén, "que vive mas alla de Leganitos, en casa de Pedro de Salazar, alcaide de la Ynquisicion"³⁹.

Pedro de Salazar murió a mediados del año 1654. Se le hacen varios pagos por la venta de una casa en marzo y mayo de ese año⁴⁰, y el 25 de agosto su mujer, Estefanía de la Cerda y Martel, solicita la realización de inventario y tasación de los bienes del difunto Pedro de Salazar, "que fue portero de camara del consejo supremo de la ynquisizion y alcaide de la Carçel secreta del d[ic]ho consejo"⁴¹. Todas sus pinturas, sobre todo cuadros religiosos, pero también retratos de cardenales, ramilleteros y vistas de ciudades, son tasadas por Angelo Nardi el 6 de noviembre de ese año⁴². En su inventario de bienes no figuran útiles de pintor, por lo que es posible que hubiera abandonado esta actividad para dedicarse plenamente a su oficio de alcaide de la cárcel de la Inquisición.

De Pedro Navarro sabemos lo que se nos dice en la información del pleito antes citado⁴³. En él afirma haber sido criado de Pantoja y su mujer, y ser de 23 años de edad, por lo que nacería hacia 1586. Figura como testigo del inventario de bienes de Pantoja⁴⁴ y del codicilo de Francisca de Huertos, mujer de Pantoja, en nombre de la cual firma el documento⁴⁵. También es testigo, junto a Bartolomé González, del arrendamiento de un cuarto de la casa de Pantoja a Lucas de Miranda por parte de Reinalte⁴⁶, y compra un lienzo imprimado en la almoneda de los bienes de Pantoja, el 18 de marzo de 1609⁴⁷. Seguramente es el Pedro Navarro que figura como testigo en una obligación de los pintores Antonio Batalla y Miguel López, fechada el 13 de julio de 1616, por la que se comprometían a realizar varios cuadros para Lorenzo Sánchez, también pintor⁴⁸.

Juan Bautista de Espinosa fue otro de los testigos en el pleito de Miguel de Reinalte contra el hijo de Pantoja. En él se nos dice que este pintor vivía en la calle del Leal, detrás del Hospital de Antón Martín, y que contaba 26 años de edad, por lo que debió nacer en 1583⁴⁹. Es difícil determinar la personalidad de este artista, debido a la existencia de varios con el mismo nombre⁵⁰. Seguramente se trata del Juan Bautista de Espinosa que realiza el retrato de un jurisconsulto en 1616, que firma en 1626 un Santiago el Mayor en el altar de la Capilla de la Dehesa de Castejón de la Santa Iglesia de Tole-

do⁵¹, y el que figura en el testamento de Juan Andrés de la Roble debiéndole un cuadro de San José, catorce planchillas para retratos, y algunos dineros⁵². Este artista murió hacia el año 1641⁵³. Por supuesto, no hay que confundirlo con el famoso pintor de bodegones, mucho más joven que él.

Bartolomé González, sin duda el más conocido de todos estos pintores, fue testigo en el inventario de bienes de Pantoja⁵⁴ y tasó sus pinturas junto a Andrés López⁵⁵, así como otras que aparecieron tras la muerte de Francisca de Huertos, mujer de Pantoja⁵⁶. Parece ser que había nacido en Valladolid y, aunque la fecha de su nacimiento ha sido fijada en 1564⁵⁷, es necesario retrasarla varios años. Efectivamente, en el memorial ya citado del pleito entre Miguel de Reinalte y Mariana Pantoja contra el hermano de ésta, se presenta como primer testigo a Bartolomé González, "pintor v[ecino] de esta villa que posa en la puerta de Guadalaxara", que, al final del documento, decía ser de 26 años de edad⁵⁸. Al estar fechada la escritura en 29 de septiembre de 1609, debemos concluir que Bartolomé González debió nacer hacia 1583. Su muerte está documentada en 1627⁵⁹.

Era hijo de Martín González, sastre, y de Catalina Serrano⁶⁰. Sus hermanos eran Pablo de la Paz González; el licenciado Mateo González Serrano⁶¹, clérigo de órdenes menores, cura de Majadahonda; Martín González, sastre; y Juan González Serrano, escribano de su Majestad.

Según Palomino, Bartolomé González había sido discípulo de Patricio Cajés en Valladolid, desde donde se dirigió a Madrid en 1606, cuando volvió a trasladarse la Corte a esta ciudad⁶². Sin embargo, por un poder otorgado el 2 de abril de 1603, tras la muerte de su padre, vemos que tanto él como sus hermanos se declaran vecinos de Madrid, estantes en Valladolid⁶³, ciudad a la que posiblemente se dirigieron siguiendo a la Corte de Felipe III, lo que nos llevaría a cuestionar entonces, tanto su formación con Patricio Cajés, como su nacimiento en Valladolid.

Se tienen bastantes datos de su actividad como retratista, algunos menos sobre su pintura religiosa⁶⁴. Fue nombrado Pintor del Rey en 1617⁶⁵, aunque había trabajado para la Corte, seguramente por recomendación de Pantoja, al menos desde principios de 1608, como lo prueban dos extensos memoriales que redactó para cobrar los retratos que había realizado para Felipe III⁶⁶. También había terminado los retratos de la Casa de Austria para el Sitio de El Pardo después de la muerte de Pantoja⁶⁷.

Ya hemos visto que Villandrando no aparece mencionado en las cuentas que se hicieron con los oficiales de Pantoja, por lo que es de suponer que en el momento de su muerte todavía ostentara la categoría de aprendiz. Considerando que estos oficiales tenían entre vein-

titrés y veintiséis años, y que Villandrando sería menor que ellos, es decir, que rondaría los veinte años, podemos fijar su fecha de nacimiento hacia 1588.

De la actividad de Rodrigo de Villandrando en los años siguientes a la muerte de Pantoja no tenemos datos. Sólo sabemos que en 1611 otorgó testamento su madre, Catalina de la Serna⁶⁸. En él decía ser viuda y declaraba que se le debían cuatro meses de la ración de que su majestad le hacía merced por haber sido su marido músico de Cámara. Declaraba tener dos hijos de su segundo matrimonio con Antonio Villandrando, Domingo y Rodrigo, a los que nombraba sus testamentarios y herederos⁶⁹. No falleció entonces, ya que el 27 de abril de 1612 otorgó un codicilo en el que ampliaba el número de misas por su alma⁷⁰. Mandaba además que si Beatriz Rodríguez, que estaba al presente en su casa, se casara con su hijo Domingo, se le diera un manto nuevo suyo de lana y seda. Si no se casaran, se le debería dar un manto de anascote, dos basquiñas y otras menudencias suyas a voluntad de Rodrigo de Villandrando.

El 20 de marzo de 1613 Villandrando figura como testigo en la venta de un censo que el pintor Bartolomé González y sus hermanos, Pablo de la Paz González y Martín González, habían heredado de Catalina Serrano, hija de su hermano Juan González, difunto, que había muerto siendo niña, lo que nos demuestra que ambos pintores seguían manteniendo una relación de amistad que debió iniciarse en casa de Pantoja⁷¹.

De Villandrando no volvemos a tener noticia hasta el 16 de febrero de 1619. En esta fecha el pintor, "residente en esta corte y v[ecino] de m[adri]d", dio un poder al licenciado Luis de Ocaña, vecino de la villa de Chinchón, para que éste cobrase de Francisco Ortiz, mayordomo de las rentas del conde de Puñonrostro, 700 reales que el segundo le debía por una libranza⁷². Es muy posible que esta libranza se refiriera al pago de cuadros.

VILLANDRANDO, UJIER DE CÁMARA

El 6 de julio de 1621 Villandrando juró por Ujier de Cámara, según sabemos por su expediente personal conservado en el Archivo de Palacio, que López-Rey publicó por vez primera⁷³. Este expediente, constituido por un único documento, la orden favorable de Felipe IV sobre la consulta de Villandrando para obtener la plaza, no nos aporta mucha información sobre este nombramiento. La orden, fechada a 5 de julio de 1621, lleva una anotación en la que se da la fecha del juramento de Villandrando y donde se añade que el pintor "falleció en Diciembre de 1622", lo que realmente sucedió en noviembre, como veremos después.

La consulta fue hecha en tiempos de Felipe III por el duque del Infantado, parece ser que en calidad de mayor-

domo mayor del rey, aunque bien pudiera haber sido hecha a título personal, ya que no era raro que un noble recomendara a un pintor para obtener un puesto en la Corte. Por ejemplo, en 1616 encontramos al marqués de Almazán recomendando a Angelo Nardi cuando éste solicitó la plaza de Pintor del Rey que había vacado por muerte de Pedro de Guzmán⁷⁴, y en 1621 encontramos a la marquesa de la Laguna solicitando la plaza de Pintor del Rey para Francisco López⁷⁵.

La orden real para el nombramiento de Villandrando se dirigía al conde de los Arcos, don Pedro Lasso de la Vega, para el que, casualmente, había trabajado el pintor. De su mano es al menos uno de los retratos que se guardan en el convento de monjas carmelitas de la villa de Cuerva, en Toledo, fundado por la madre del conde. Este retrato, que está firmado, corresponde a la nuera de don Pedro, doña María Magdalena Pacheco y Aragón. Es posible que el duque del Infantado conociera a Villandrando por este motivo, ya que María Magdalena Pacheco era su sobrina, hija de su hermana doña Inés de Aragón y Mendoza⁷⁶.

Quizá también pesara en el nombramiento de Villandrando el hecho de que su padre hubiera sido músico de Cámara de Su Majestad⁷⁷.

La plaza de Ujier de Cámara de Villandrando, de todas formas, era una plaza sin gajes⁷⁸, pero no parece que, ni siquiera así, fuera fácil conseguirla, sobre todo unos años después. El 1 de septiembre de 1628 Eugenio Cajés, que ya ocupaba una plaza de Pintor del Rey, solicitó el oficio de Ujier de Cámara⁷⁹ y su consulta quedó pendiente debido a que el rey ya contaba en ese momento con diecisiete ujieres, trece de ellos con gajes, y se pretendía reducir su número a ocho. Volvió a solicitarla en 1629, esta vez sin gajes, "entretanto vacaren", argumentando que "con esta honrra y m[e]r[ce]d lo q[u]e le quedare de Vida empleara con mayores deseos de acertar en el servi[cio] de V[uestra] M[a]g[esta]d y esta misma m[e]r[ce]d [h]a [h]echo V[uestra] M[a]g[esta]d a Belazquez y tambien goço della Billandrando pintor de la Mag[esta]d del s[eñ]or Rey Don Ph[elipe] terçero que esta en gloria padre de V[uestra] M[a]g[esta]d". Suplicaba que le hiciera esta merced Felipe IV, "que tantas saue haçer a todas las Artes nobles y a los professores della", pero el rey respondió lo mismo que en la consulta anterior, "quedo con cuydado", esto es, que lo tenía en cuenta, pero que la consulta quedaba pendiente.

Es esta solicitud de Cajés la que aportaba el dato de que Villandrando, además de Ujier de Cámara, había sido Pintor de Felipe III. Debido a ello, como ya hemos dicho anteriormente, siempre se ha considerado que Villandrando tenía una plaza de Pintor del Rey, que fue ocupada por Velázquez cuando él murió, "por diciembre de 1622". Su muerte, por tanto, era el hecho que

explicaba que Velázquez hubiera conseguido la plaza en 1623, y no en 1622, en su primer viaje a Madrid⁸⁰.

Y aquí surge el problema. Tras una intensa búsqueda no hemos hallado ningún otro documento en el que Villandrando figure como Pintor del Rey. No existe ninguna cédula de su nombramiento, ni se menciona en la cédula del nombramiento de Velázquez que éste ocupe la plaza de Villandrando⁸¹, ni aparecen sus salarios en las cuentas del Maestro de la Cámara, ni en las de la Junta de Obras y Bosques. Tampoco en ningún documento el pintor se denomina a sí mismo Pintor del Rey, ni añade este cargo en la firma de sus cuadros.

Por otra parte, es seguro que no tendría la plaza antes de 1617, pues este año, a la muerte de Fabricio Castello, la Junta de Obras y Bosques se vio obligada a redactar un informe proponiendo a tres pintores para cubrir su plaza, Juan de Roelas, Bartolomé González (que fue quien la obtuvo) y Félix Castello, debido a que no quedaban más que otros dos Pintores del Rey: Vicente Carducho y Eugenio Cajés⁸².

Por supuesto nada de ello es definitivo, quizás fuera un Pintor del Rey sin gajes, como lo eran Francisco López⁸³ o Francisco Pacheco⁸⁴, pero es extraño que no mencionara esta circunstancia en ningún documento, como sí lo hace con su cargo de Ujier de Cámara. De todas formas, las plazas de pintores sin gajes no se cubrían tras la muerte del titular, por lo menos hasta el reinado de Carlos II, y en tal caso no pasaban a convertirse en plazas con salario.

Además de no conllevar una vacante, la muerte de Villandrando ni siquiera habría supuesto una necesidad imperiosa de contratar un nuevo retratista, ya que el rey contaba con Santiago Morán y Bartolomé González Serrano.

¿Por qué Velázquez consiguió la plaza en 1623 y no en 1622? El apoyo del conde duque de Olivares en 1623, que permitió a Velázquez demostrar al rey su maestría en la realización de retratos, de estilo muy diferente a los que realizaban los pintores de la Corte, se perfila como el factor fundamental para entender que obtuviera entonces una plaza de Pintor del Rey creada especialmente para él, sin necesidad de competir por ella con otros pintores, obteniendo además unos gajes superiores a todos los demás pintores de la Corte⁸⁵ y, aparte, el pago de cada una de sus obras⁸⁶. Incluso parece que el conde duque le prometió que él sería el único en retratar al rey y que se mandarían recoger los demás retratos⁸⁷, situándolo así por encima del Pintor de Cámara, Santiago Morán, y los demás Pintores del Rey.

Ya hemos visto que era usual que los puestos en la Corte se obtuvieran mediante recomendación, situación que se contemplaba, y se pretendía atajar, en el texto de fundación de la fallida Academia madrileña de 1603, en el que se decía que "quando su Magestad se sirva hon-



Fig. 1. *Rodrigo de Villandrando: Felipe IV con el enano Soplillo. Museo del Prado.*



Fig. 2. *Bartolomé González (?): Felipe IV. Salón de Reyes del convento de la Encarnación de Madrid. (Foto: Patrimonio Nacional.)*

rar alguno con título de su Pintor, Escultor o Arquitecto, es cierto sabrá su Magestad el q[ue] lo merece, por los mismos títulos e información de la misma Academia sin ser defraudada la verdad con las negociaciones y favores que ordinariamente en estos casos concurren”⁸⁸.

El apoyo del conde duque explicaría también el hecho de que se creara una plaza de Pintor del Rey en un momento en que los agobios de la hacienda no facilitaban esta circunstancia, ya que más bien se tendía a que las plazas desaparecieran. En 1616 se consumió la plaza que había quedado vacante tras la muerte del pintor Pedro de Guzmán, destinada, al parecer, a Pedro Antonio Vidal, pintor del Duque de Lerma⁸⁹, que había realizado en 1614 varias obras para Felipe III, con vistas, seguramente, a obtener esta plaza⁹⁰. La escasez de pin-

tores originada por la desaparición de las plazas llevó a que en 1617 sí que se cubriera la plaza de Fabricio Castello, como ya hemos visto.

Es lógico que los Pintores del Rey no vieran con buenos ojos el hecho de que se creara una plaza para un joven recién llegado a la Corte. Vicente Carducho, que había trabajado para el rey desde su juventud, primero ayudando a su hermano Bartolomé, y después realizando trabajos propios, y que había solicitado sin éxito la plaza de Miguel Barroso en 1601, sólo consiguió la de su hermano a la muerte de éste, en 1609⁹¹. Eugenio Cajés también había trabajado varios años para el rey antes de obtener la plaza vacante por muerte de su padre, en 1612, y Bartolomé González había estado nueve años pintando retratos para el rey antes de conseguir la plaza. Otros



Fig. 3. *Rodrigo de Villandrando: Isabel de Borbón. Museo del Prado.*



Fig. 4. *Copia de Rodrigo de Villandrando: Isabel de Borbón. Salón de Reyes del convento de la Encarnación de Madrid. (Foto: Patrimonio Nacional.)*

pintores que trabajaron para el rey no la consiguieron, pese a haberla solicitado, como Félix Castello, discípulo de Vicente Carducho, que no obtuvo la de su padre Fabricio Castello⁹², Julio César Semín, Juan de la Corte, Antonio de Monreal, Felipe Diricksen, Juan van der Hamen⁹³ o Juan de Roelas, que sí fue nombrado capellán de su majestad⁹⁴. Otros pintores la obtuvieron sin gajes, como ya hemos visto.

De todas formas, no tenemos pruebas de que hubiera quejas por parte de los Pintores del Rey. Esta vez no mostraron su descontento por escrito, como en aquella ocasión en que, habiéndose encargado la pintura de dos salas de El Pardo a Jerónimo Cabrera, que se había ofrecido a hacerlas por menos precio, los Pintores del Rey, Fabricio Castello, Vicente Carducho y Eugenio Cajés, reclamaron al Rey diciendo que “abiendo su Majestad mandado que pintasemos las dos piezas que faltan en el

dicho Pardo, con menosprecio nuestro y de nuestras plaças y heminencias, se encargan a una persona que ayer començo sin nombre ni satisfacion ni tener comparacion sus obras con las nuestras”⁹⁵. Quizás el triunfo de Velázquez en el concurso de 1627 para pintar un cuadro sobre *Felipe III y la expulsión de los moriscos* sirvió para acallar las habladurías sobre su capacidad como pintor de historias, al demostrar que la calidad de sus obras justificaba todas las mercedes concedidas.

Es claro, de todas formas, que hubo un trato especial hacia Velázquez, cuya posición de privilegio se vería reforzada además al consumirse la plaza de Bartolomé González cuando éste falleció a finales de 1627, y que fue finalmente concedida en 1631 a su amigo Angelo

Nardi, Pintor del Rey sin gajes desde 1625⁹⁶, debido a que éste se ofreció a renunciar a la gran cantidad de dinero que le debía el rey a cambio de esa plaza⁹⁷. Velázquez y Nardi quedaron como únicos Pintores del Rey con gajes tras las muertes de Cajés y Carducho, sucedidas en 1634 y 1638, respectivamente, ya que no se sabe que se proveyeran sus plazas, por lo menos hasta el nombramiento de Francisco Rizi como Pintor del Rey con gajes, en 1656⁹⁸. A partir de 1628 Velázquez pasó a cobrar, además de su elevado salario como Pintor del Rey por la Junta de Obras y Bosques⁹⁹, una ración de la despensa por la Cámara, y empezó a llamársele entonces Pintor de Cámara¹⁰⁰, asumiendo así la plaza de Santiago Morán, situación inédita hasta entonces y reveladora del ascendiente que fue adquiriendo Velázquez en la Corte.

MUERTE DE VILLANDRANDO

Rodrigo de Villandrando disfrutó poco tiempo de su plaza de Ujier de Cámara. El 22 de noviembre de ese año de 1622, sintiéndose enfermo, otorgó su testamento¹⁰¹. En él pedía ser enterrado en la iglesia de San Andrés y que su cuerpo fuera acompañado el día de su enterramiento por la cruz y clérigos de dicha iglesia, doce frailes de San Francisco y doce de San Felipe, los niños de la doctrina y doce hermanos de San Antón. Después encargaba gran número de misas y establecía las limosnas¹⁰².

Tras las mandas pías declaraba todas sus deudas. Mandaba que se cobraran los cien reales que le debía Francisco de Mazuecas, Ujier de Cámara de su Majestad, y los doscientos reales que le debía el señor Garci Gallo de Escalada, secretario de su Majestad. Declaraba que debía algunas hechuras a Francisco Rodríguez, sastre, para las cuales le había entregado una vara y cuarta de raso y cuarenta reales, por lo que mandaba que se hicieran cuentas con él y se le pagara el resto. Declaraba también haber tenido cuentas con Jerónimo de Albarado, platero, “de dineros y plata que me a [h]echo las quales tenemos feneçidas de tal manera que el uno a lo otro ny el otro a lo otro no nos debemos cossa alguna y anssi lo declaro para que conste en todo tienpo”. Las demás deudas enumeradas se referían a cuadros que quedaban por cobrar de don Mateo Sedeno, don Antonio de Figueroa, gobernador de Cuzco, y Blas Loplot, capellán de su majestad, o que no estaban terminados, como un retrato que ya le había pagado Eugenio Barbán, contralor de la reina¹⁰³.

Tras declarar sus bienes de plata y oro¹⁰⁴ y los dineros¹⁰⁵, venían todas las mandas.

Dejaba cien escudos a una viuda, María de Tama-yo¹⁰⁶, “para ayuda a sus neçessidades por las muchas y

buenas obras que della [h]e rreçeuido” y le suplicaba que tuviera particular cuidado en encomendarle a Dios en sus oraciones. A su criada Ana Pérez¹⁰⁷ le dejaba lo que le debía de seis meses que había trabajado para él, advirtiéndole que ya le había pagado tres meses a doce reales cada uno. Le mandaba además 12 ducados para que rogase a Dios por él.

Las otras tres mandas se referían a sus criados y aprendiz.

Mandaba doce ducados a Antonio de Puga, que fue criado suyo, por los cuatro meses que había trabajado para él. Este Puga es sin duda el pintor de Orense¹⁰⁸. No aparece citado en ningún otro documento relacionado con Villandrando, aunque sí sabemos que acudió a la almoneda de los bienes del pintor, en la que compró cuarenta y nueve alambres de seda leonada con botoncillos de hilo de oro en treinta y dos reales¹⁰⁹. Puga tenía 20 años en el momento de la muerte de Villandrando, lo que, en caso de tratarse de ese pintor, haría descartar la idea, formulada para explicar lo tardío de su aprendizaje con Eugenio Cajés, de que hubiera empezado a estudiar para clérigo¹¹⁰. Además parece lógica una formación de Puga como retratista a la vista de la cantidad de retratos que aparecen en el inventario de sus bienes¹¹¹.

Después, Villandrando dejaba a Jusepe de Ávila, que estaba entonces en su casa, un vestido suyo de piel de rata por lo bien que le había servido y además lo que había de montar en dinero el vestido, conforme a lo que quedaron concertados que le daría cuando le acabase de servir, según la escritura de asiento que con él hizo. De este Jusepe de Ávila, que también era pintor, como se infiere de los utensilios que compra en la almoneda que se hizo con los bienes de Villandrando¹¹², no se ha hallado ningún dato que nos hable de su trayectoria biográfica y pictórica.

Finalmente mandaba a Pedro García “mi criado que al presente esta en mi casa por aprendiz”, cien reales para que rogara a Dios por él. Por la escritura de asiento de este aprendiz, redactada en 6 de junio de 1622, sabemos que Pedro García tenía 13 años de edad, y era hijo de Fabián García, vecino de la villa de Priego¹¹³. Se estipulaba en ella que debía estar seis años al servicio de Villandrando, a contar desde el 5 de junio de 1622 y hasta el 5 de junio de 1628.

Finalmente, Rodrigo de Villandrando fundaba una capellanía en la iglesia de San Andrés de una misa cada semana por su alma y la de sus padres, perpetuamente. Para ello determinaba que los dos mil ducados que dejaba en dinero se dieran a censo, para mantener dicha fundación con las rentas. Nombraba por primer capellán a Antonio de Villandrando, hijo de su hermano mayor Domingo de Villandrando y de Beatriz Rodríguez, su mujer, para que lo fuera por todos los días de su vida¹¹⁴.



Fig. 5. Atribuido a Pantoja de la Cruz: Felipe III. Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián.

Por patronos de la capellanía nombró a Domingo de Villandrando, su hermano, y al señor Garci Gallo de Escalada, secretario de su majestad y a los hijos y herederos de éstos.

Nombró por sus albaceas y testamentarios a Garci Gallo de Escalada, secretario de su majestad, a Domingo de Villandrando, a Lorenzo Martínez Vello y a Jerónimo de Albarado, platero, pidiéndoles que vendieran sus bienes en pública almoneda y con lo obtenido fundaran la capellanía y cumplieran las mandas de su testamento.

Dejó como heredero universal a su hermano, Domingo de Villandrando, con la condición de que se le dieran doscientos ducados en dinero y el resto de lo que montaran sus bienes se pusiera a censo para que disfrutara de las rentas por todos los días de su vida, ayu-



Fig. 6. Rodrigo de Villandrando (?): Felipe III. Salón de Reyes del convento de las Descalzas Reales de Madrid. (Foto: Patrimonio Nacional.)

dando con ello a su hijo Antonio de Villandrando, primer capellán de la capellanía, en sus estudios. Establecía que, en caso de morir su hermano sin tener más hijos que el dicho Antonio, se agregara el principal del censo a su capellanía; y, en caso de tener más hijos, era su voluntad que heredaran ellos esos bienes.

Testigos del testamento fueron don Francisco Gallo Escalada, el licenciado Pedro García de Barrionuevo, el doctor Gregorio Martínez, Juan de Echeberría Sorola y Antonio Guillén.

El 26 de noviembre se solicitó que se llevara a cabo el inventario de bienes por muerte del pintor, que habría fallecido, por tanto, entre los días 22 y 26 de noviembre de 1622.

Por el testamento hemos visto que Domingo de Villandrando, hermano mayor de Rodrigo, se había casado con Beatriz Rodríguez, posibilidad planteada en el codicilo de su madre, otorgado el 27 de abril de 1612. Su hijo Antonio, por tanto, no llegaría a los diez años en el momento de la muerte de su tío. La corta edad del

único hijo de su hermano mayor apoya el hecho de que Rodrigo de Villandrando fuera bastante joven en el momento de su muerte, alrededor de 35 años, según los cálculos que habíamos hecho sobre su fecha de nacimiento.

El 26 de noviembre se realizó el inventario de todos sus bienes: los dineros y bienes contenidos en los dos cofres y el escritorio de nogal, a que se refería en su testamento, las cosas de madera, la ropa blanca, una guitarra, tres espadas, los vestidos, los colores de pintar, braseros, asadores, tinajas y, finalmente, las pinturas y cosas de pintar¹¹⁵. No poseía libros ni estampas.

Entre el 2 y el 10 de diciembre se realizó la tasación de todos estos bienes¹¹⁶. Las pinturas y cosas de pintar fueron tasadas por el pintor Diego Zapata¹¹⁷. Entre los bienes del pintor, destacan por su valor, además de las cosas de oro y plata, citadas en su testamento, las pinturas, que analizaremos posteriormente, algunos muebles, las espadas¹¹⁸ y la guitarra¹¹⁹.

La almoneda de los bienes del pintor tuvo lugar entre los días 13 de diciembre de 1622 y 6 de febrero de 1623¹²⁰.

Para cumplir el testamento del pintor se puso a censo lo que había montado el remanente de sus bienes, que ascendió a 24.633 reales en plata doble¹²¹, y posteriormente, el 6 de mayo de 1626, se procedió a la fundación y dotación de la capellanía y patronazgo de legos de Rodrigo de Villandrando¹²².

Todos estos documentos nos proporcionan datos muy valiosos sobre la situación social y económica del pintor. Villandrando era un hombre de buena posición económica, sin cargas familiares (en su testamento no menciona esposa ni hijos). En su casa trabajaban un oficial y un aprendiz y, además, tenía una criada para las labores de la casa. Pintaba para personas relacionadas con la Corte, como Blas Loplot, capellán de su majestad, o Eugenio Barbán, contralor de la reina, y para el gobernador de Cuzco, don Antonio Figueroa. Poseía gran cantidad de dinero en metálico y valiosos bienes, algunos de ellos auténticos artículos de lujo.

Su testamento es también fiel reflejo de la religiosidad de la época: prepara un enterramiento con gran acompañamiento de frailes y niños, solicita un elevado número de misas, funda una capellanía con 2.000 ducados, que podía ampliarse en caso de que su hermano no tuviera más descendencia, y destina a su único sobrino a ser capellán, pagándole los estudios eclesiásticos.

Pero, sobre todo, lo que observamos es que gozaba de una posición social por encima de los demás miembros de su profesión. Y aquí tenemos un dato elocuente: en ningún momento se dice que Villandrando sea pintor, circunstancia que se revela en el testamento cuando se señalan las deudas de cuadros que había realizado, o al analizar el inventario de sus bienes. En todos los casos

se habla de él como Ujier de Cámara de su majestad, cargo de mayor importancia incluso que el de Pintor del Rey. Ni los testamentarios ni los testigos de su testamento son pintores. Sus relaciones son personas de la Corte, como Garci Gallo de Escalada, secretario de su majestad, al que nombra testamentario y patrono de su capellanía, y que además le debía dinero, o Francisco Mazuecas, Ujier de Cámara de su majestad.

Es interesante señalar que don Garci Gallo de Escalada Olaso y Manrique, secretario de cámara de su majestad y caballero de la Orden de Santiago, contaba con una importante colección pictórica, como se aprecia en un inventario realizado el 12 de agosto de 1624 a fin de determinar los bienes que llevaba a su segundo matrimonio con doña María de Ribera Vargas Osorio, por ser administrador de la hacienda de José Gallo Escalada, hijo de su primer matrimonio con Jerónima de Lizarazu. Entre sus pinturas figuraban varias obras de Van der Hamen y Orrente, cuadros de tema religioso, vistas de ciudades y retratos de Felipe III, Felipe IV, la reina Isabel de Borbón, la reina doña Ana, los duques de Alba, Carlos V y la emperatriz¹²³. Estos cuadros figuran también en el inventario que se realizó después de su muerte, y fueron tasados por Felipe Diriksen el 28 de octubre de 1648¹²⁴. Es muy posible que alguno de estos retratos fuera de mano de su amigo Rodrigo de Villandrando, e incluso que los doscientos reales que debía al pintor fueran el pago de alguno de ellos.

SU OBRA

Los estudiosos están de acuerdo en considerar a Villandrando uno de los discípulos más aventajados de Pantoja, algunos anteponiéndolo en calidad a Bartolomé González¹²⁵, otros opinando que es algo inferior¹²⁶. Coinciden también en señalar su preocupación por la luz y el colorido, opinando que sus tonalidades están influidas por el Greco¹²⁷, que la coloración "gris amarronada" de sus cuadros da a sus figuras un "aire funeral y romántico de gran encanto"¹²⁸, que el colorido de sus cuadros es transparente y rico¹²⁹, e incluso que el tono plateado de la luz prelude a Velázquez¹³⁰. Se apunta también que su técnica es tan minuciosa como la de sus predecesores, pero distinguiéndose de ellos por una mayor variedad en el toque que evita la fatiga del espectador¹³¹ y por su mayor elegancia¹³².

Villandrando sigue en todo momento los modelos de Pantoja, quien a su vez estaba muy influenciado por la obra de su maestro Sánchez Coello, del mismo modo que el resto de los retratistas que trabajaban en la Corte, lo que hace muy difícil diferenciar las obras de unos y otros sin la ayuda de firmas y documentos. En la Corte, además, trabajaba un gran número de retratistas, muchos de

ellos conocidos sólo por documentos, que realizaban sus obras en serie, como comprobamos por el gran número de retratos de los reyes, e incluso de los príncipes o de los primeros reyes y reinas de la Casa de Austria, que aparecen en casi todos los inventarios de pinturas de la época. Es de suponer que los artistas que trabajaban para el rey eran los más capacitados, y aún así todos sus retratos de personajes reales son impersonales y excesivamente minuciosos, de forma que su verdadera calidad sólo se nos revela en los retratos infantiles, que permiten una mayor libertad, o en las obras religiosas. Esta circunstancia también la observamos en el caso de Rodrigo de Villandrando, quien demuestra su maestría en retratos no cortesanos como es el de María Magdalena Pacheco, conservado en la iglesia de Carmelitas de Cuerva, en el que la figura se representa con una suavidad y una delicadeza en el gesto y la mirada muy alejada de la sequedad y rigidez de los retratos reales, por mucho que éstos trasluzcan una preocupación por la luz que los sitúa por encima de los de otros artistas.

Retratos del Alcázar

En 1912 Narciso Sentenach había mencionado los retratos de Villandrando que aparecen en el inventario de 1636 del Alcázar¹³³. Se trata de “seis retratos con molduras doradas y bruñidas”, colgados en la Galería del Mediodía, que son los de Felipe III, “armado de armas negras con un baston en la mano sobre un globo”; la reina doña Margarita, “bestida de blanco en la mano derecha unas [h]oras y ella sobre un bufete y en la otra un lençuelo”; Felipe IV, “siendo Príncipe la mano derecha sobre soplillo enano su mag[esta]d bestido de blanco bordado de oro”; su mujer doña Isabel de Borbón, “siendo Princesa bestida de blanco y bidrios negros perfilados de oro que fue el bestido de quando entro su m[agesta]d en Lisboa”; la infanta doña María, “bestida de colorado la una mano sobre un bufete y en la otra un abanico”; y don Fernando, el Cardenal Infante, “la mano en una silla y en la otra unas [h]oras”. De ellos se decía: “Estos retratos son los que hiço Villaandrando”.

Estos cuadros ya no aparecen en la Galería del Mediodía en inventarios posteriores, en los que no se vuelve a mencionar la atribución a Villandrando, por lo que es difícil saber a qué salas fueron trasladados. Revisando el inventario del Alcázar de 1686 encontramos en el Pasadizo de la Encarnación, en el último aposento junto a la Clausura, “quatro Retratos Yguales de a dos varas y media de alto y vara y quarta de ancho con marcos dorados cuerpos enteros de los s[eñ]ores Reyes D[o]n Phelipe terçero y quarto y s[eñ]oras Reynas D[o]ña Margarita de Austria y D[o]ña Ysabel de Borbon”¹³⁴, que, tanto por los sujetos retratados, como por las medidas, podrían ser los de Villandrando. El resto de los retratos

de su mano quizá se encontrara entre los “Diez y seis Retratos de la Cassa de Austria los quatro dellos de medios cuerpos de los s[eñ]ores emperador Carlos quinto = Philipo segundo = Archiduque Alberto Cardenal = y del Cardenal Ynfante D[o]n Fernando = Y los Diez Restantes Cuerpos enteros de diferentes autores todos con marcos Dorados eçcepto el del s[eñ]or Rey D[o]n Ph[elip]e 3º que es de Palosanto”, situados en la pieza llamada de los Cubiertos¹³⁵. En el inventario de 1700 todos estos retratos permanecían en los mismos emplazamientos¹³⁶. También aparecían en ambos inventarios ocho retratos de diferentes autores en las bóvedas que caen a la Priora, en la Pieza de la Torre, aunque éstos con marcos negros¹³⁷, y otros seis retratos de la Casa de Austria de diferentes autores en un aposentillo de las Piezas pequeñas de las bóvedas que salen a la Priora, de menor tamaño¹³⁸.

Hemos podido documentar por varias fuentes el pago de diez retratos que Villandrando realizó para el rey, siendo ya su Ujier de Cámara, entre los que seguramente se encontrarían los seis que figuraban en el inventario del Alcázar. Por cédula de su majestad de 16 de septiembre de 1622 se libraron a Francisco Guillamas Velázquez en el tesoro de la Casa de la Moneda de Toledo cuatrocientos cuarenta y dos mil maravedís para que “los diese a Rodrigo de Billandrando a quien se deuian por los mismos en que se tasaron y moderaron diez Retratos enteros de Pinçel al olio que hiço y Pinto para seruicio de su mag[esta]d”¹³⁹. Francisco Guillamas dio un poder a Villandrando el 24 de septiembre de 1622 para que éste los cobrara del tesoro de la Casa de la Moneda de Toledo, por otros tantos en que se “retasaron y moderaron diez retratos enteros de pinçel al olio que hiço y pinto p[ara] servi[ci]o de su mag[esta]d y por quenta de su guardajoyas hasta seis de junio deste pres[en]te año de mill y seisçientos y v[ein]t y dos”¹⁴⁰. Finalmente, el 30 de septiembre, Rodrigo de Villandrando, Ujier de Cámara, como cesionario de Francisco Guillamas Velázquez, dio un poder a su hermano Domingo para que éste cobrara los cuatrocientos cuarenta y dos mil maravedís¹⁴¹.

De los seis retratos de mano de Villandrando que figuran en el inventario del Alcázar se conocen sólo el de Felipe IV con el enano Soplillo¹⁴² (fig. 1) y el de su esposa, Isabel de Borbón¹⁴³ (fig. 3), ambos firmados, conservados en el Museo del Prado, sin duda los más citados y estudiados del pintor. Se piensa que fueron realizados hacia 1621, poco antes de la proclamación del príncipe Felipe como rey¹⁴⁴, lo que conviene también con la edad que representan los retratados¹⁴⁵. En todo caso no serían pintados antes de 1619, ya que doña Isabel luce el vestido que llevaba cuando Felipe III entró en Lisboa¹⁴⁶, hecho que tuvo lugar el 29 de junio de ese año¹⁴⁷. También los ropajes con que aparece represen-

tado Felipe IV podrían ser los que lució en Lisboa cuando prestó juramento como heredero, el día 14 de julio, “vestido de blanco con una ropa rozagante preciosísima”¹⁴⁸.

Es muy posible que Villandrando se inspirara en un retrato de Bartolomé González para representar la figura del príncipe Felipe. Este cuadro se describía en su memorial de 1617 como: “Mas un retrato del Príncipe N[uest]ro S[eñor], entero, original, dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de blanco, ropilla en arpon de engaduxados de plata y puntillas y la calza de lo mismo, la capa de terciopelo negro con seis guarniciones de engaduxados y puntillas, con su collar de tusón al cuello y botones de oro; la una mano en bufete con sobremesa de terciopelo carmesí y el suelo enlosado”¹⁴⁹. Este cuadro lo conocemos por una copia conservada el Salón de Reyes del convento de la Encarnación de Madrid¹⁵⁰ (fig. 2), que se diferencia del de Villandrando en que el príncipe, en lugar de apoyar su mano sobre la cabeza del enano Soplillo, que no aparece en este cuadro, la coloca sobre el bufete, que ha sido trasladado de sitio, desde el lado derecho al izquierdo. Cambian además la forma de la cortina y la perspectiva del enlosado del suelo, y desaparece la columna del fondo. La figura es en todo semejante, sólo varía algo la representación del rostro.

No se tiene noticia del resto de los retratos mencionados en el Inventario del Alcázar. Se ha sugerido que el retrato de Felipe III, “armado de armas negras con un baston en la mano sobre un globo”, podía ser una copia del realizado por Pedro Antonio Vidal hacia 1617, conservado en el Prado¹⁵¹. Su descripción se ajusta tanto al cuadro atribuido a Pantoja de la Cruz, actualmente depositado por el Museo del Prado en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián¹⁵² (fig. 5), como al conservado en el Salón de Reyes de las Descalzas Reales de Madrid, atribuido a un seguidor de Bartolomé González¹⁵³ (fig. 6). El cuadro de las Descalzas, de gran calidad, nos presenta a Felipe III con armadura negra y el Toisón sobre el pecho, la mano izquierda sobre el pomo de la espada y la derecha sosteniendo un bastón, bajo el que se ve un globo negro. Detrás del globo se vislumbra un bufete, con un morrión y unos guantes encima. En el lado derecho del lienzo hay una cortina negra. El suelo aparece enlosado. Es en todo semejante al atribuido a Pantoja, aunque en éste el fondo es tan oscuro que no podemos ver si se representa el bufete. En cambio, en el cuadro de Vidal el globo es claramente un globo terráqueo, mientras que el bastón que sostiene Felipe III es tan largo que llega hasta el suelo, por tanto no está sobre el globo, sino delante de él. Además el suelo no está enlosado, la cortina aparece en el lado izquierdo, y en la esquina derecha aparecen el morrión y los guantes sobre un cojín¹⁵⁴. Es difícil asegurar si alguno



Fig. 7. Bartolomé González: Luis Lasso de la Vega, conde de Añover. Convento de Carmelitas de Cuerva, Toledo. (Foto: Fototeca de Información Artística. I.P.H.E., M.E.C.)

de estos dos cuadros es de mano de Villandrando, ya que los modelos eran repetidos constantemente por todos los retratistas, aunque la gran calidad del cuadro de las Descalzas hace posible atribuírselo a este pintor¹⁵⁵.

Por su parte, el retrato de la reina Margarita, “bestida de blanco en la mano derecha unas horas y ella sobre un bufete y en la otra un lençuelo”, era sin duda una copia del cuadro de Pantoja conservado en el Prado, lo que es lógico, ya que la reina había muerto en 1611¹⁵⁶. La única diferencia es que en el cuadro de Pantoja la reina apoya su mano derecha, en la que lleva unas horas, sobre el respaldo de una silla, en lugar de hacerlo sobre un bufete.

Si los seis cuadros mencionados en el inventario del Alcázar forman parte de los diez ya mencionados que realizó Villandrando para servicio de su majestad sabemos que se pintarían “hasta seis de junio deste pres[en]te año de mill y seisçientos y v[ein]t y dos”¹⁵⁷, aunque se desconoce si forman parte de un mismo encargo o si se realizaron a lo largo de varios años.



Fig. 8. Rodrigo de Villandrando: *María Magdalena Pacheco y Aragón, condesa de Añover. Convento de Carmelitas de Cuerva, Toledo.* (Foto: Fototeca de Información Artística. I.P.H.E., M.E.C.)



Fig. 9. Mariana de Mendoza, condesa de los Arcos. Convento de Carmelitas de Cuerva, Toledo. (Foto: Fototeca de Información Artística. I.P.H.E., M.E.C.)

Copias de los retratos del Alcázar

Del retrato de Isabel de Borbón se conserva una copia con variantes en el Salón de Reyes del Monasterio de la Encarnación de Madrid, de calidad algo inferior al del Museo del Prado (fig. 4). En el cuadro se han modificado varios motivos: la alfombra es sustituida por un enlosado, es distinta la silla, las mangas de punta del vestido son aquí más amplias, no se pintan las joyas de la falda y el tocado es diferente, así como la forma del pañuelo que sostiene. Este cuadro está firmado sobre el enlosado, "villandrando f.", igual que el cuadro del Prado. Es posible que fuera una réplica del cuadro del Alcázar, aunque quizás Villandrando fuera aquí ayudado por sus oficiales, o bien que fueran estos los autores de la obra, a la que se añadiría después la firma, que parece de la misma mano que el letrero "ISABEL de Borbon".

Copias de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria del Alcázar, o quizá los originales, aunque sólo el primero estaba firmado, podrían haber sido los que vio Elías Tormo en la misma sala del monasterio de la

Encarnación, aunque en la actualidad no se encuentran allí¹⁵⁸. Según Tormo, Felipe III estaba representado con armadura negra y el Toisón sobre el pecho. Sólo se veían tonos claros en los puños y gorguera y en las carnaciones. La cortina era negra, como en el cuadro de las Descalzas. La reina Margarita llevaba un vestido gris blancuzco. En este cuadro había un cortinaje rojo y un bufete carmesí.

Es posible que los retratos de la infanta María y del cardenal infante Fernando, que también se encuentran en el Salón de Reyes de la Encarnación, sean copias de los realizados por Villandrando, ya que se corresponden casi totalmente con las descripciones que nos proporciona el inventario del Alcázar. Aunque la infanta no lleva un vestido "colorado", sí que apoya una mano sobre un bufete y lleva en la otra un abanico. Por su parte, don Fernando, el Cardenal Infante, es representado tal como se dice en el inventario, con la mano apoyada en una silla y con unas horas en la otra.

La mayor parte de los retratos de esta sala, concretamente los del príncipe Felipe, los dos citados de la infan-

ta María y el infante Fernando, y los de los infantes Carlos y Margarita, todos hijos de Felipe III, parecen haber sido realizados expresamente como una serie, ya que sus medidas son muy semejantes¹⁵⁹ y en todos es similar el enlosado del suelo. También aparece en casi todos estos cuadros el mismo bufete cubierto por un tapete carmesí con alamares dorados. Todos ellos, excepto los de la infanta María y el infante Fernando, son copias de cuadros de Bartolomé González¹⁶⁰. De las mismas medidas es también el retrato ya citado de Isabel de Borbón, aunque las baldosas del suelo son diferentes, ya que en ellas se pintan vetas imitando mármol. Su calidad, además, es superior a la del resto de los retratos, por lo que no podemos considerarlo parte de la misma serie.

Ismael Gutiérrez opina que todos estos cuadros serían ejecutados por Villandrando hacia 1620 ó 1621¹⁶¹. Según Ceán, varios retratos de esta sala fueron pintados por Villandrando en 1630¹⁶², idea que recoge el conde de la Viñaza, aunque especificando que eran copias de otros retratos¹⁶³.

Copia o réplica del retrato de Felipe IV con el enano Soplillo era la que aparecía en el "Cargo de retratos que se haze a Juan señorete guardarropa del marques del zenete duque del ynfantado mi s[eñor] don d[ie]go de mendoza Rojas y sandobal de la vega y luna"¹⁶⁴, fechado a 27 de enero de 1649. En esta relación de pinturas se mencionaba un "Retrato del rey Phelipe quarto n[uest]ro s[eñor] que nos g[uar]de siendo principe con calca y la mano derecha puesta encima de la cabeza de un enanillo que es soplillo moldura negra"¹⁶⁵. El duque del Infantado se llevó este retrato a Roma, junto a otros de Felipe II, Felipe III, la reina Margarita y varios nobles españoles.

Este retrato es seguramente, a pesar de llevar otro marco, y de la confusión en el nombre del enano, el que figuraba en el inventario de bienes de don Juan Hurtado de Mendoza de la Vega y Luna, duque del Infantado, realizado el 22 de agosto de 1624, por su mujer, doña Ana de Mendoza de la Vega y Luna, duquesa del Infantado, descrito como "Retrato del Rey Felipe quarto bestido de Amarillo medias blancas herreruelo Pardo forrado en telilla Rica de oro puesta la mano ençima de la caueza de buenami enano cortina carmesí y marco dorado que hera del dicho Duque don Juan Durante el matrimonio"¹⁶⁶. En la tasación de pinturas, realizada por los pintores Juan de la Corte y Matías Jiménez el 2 de septiembre de 1624, se especificaba que este cuadro, tasado en 300 reales, no debía venderse¹⁶⁷.

Es posible que el cuadro fuera realizado por el propio Villandrando. No hay que olvidar que don Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, había solicitado para el pintor la plaza de Ujier de Cámara.

De los retratos de Felipe III y de Margarita de Austria también tuvo copias el duque del Infantado. En el

inventario de 1624 aparece un retrato de Felipe III, "bestido de negro armado con armas negras açeradas y el tuson con un baston en una mano y debajo del La bola del mundo çelada con plumas negras cortina negra"¹⁶⁸ y un retrato de la reina Margarita, "bestida de Raso blanco denchillado manga de Punta Puntas y Joyas de oro Con unas [h]oras en la mano derecha y en la izquierda un lienço y una gorrilla en la cabeza Con plumas blancas"¹⁶⁹.

Retratos realizados para el Conde de los Arcos

Don Pedro Lasso de la Vega, conde de los Arcos¹⁷⁰, perdió a su esposa, doña Mariana, en 1627, y a su hijo, Luis, conde de Añover, en 1632. Para enterrarlos dispuso una capilla en la iglesia de las Carmelitas de Cuerva, en Toledo, que decoró con varios retratos de la familia¹⁷¹. El de su hijo, firmado y fechado, había sido realizado por Bartolomé González en 1619 (fig. 7), mientras que el de su nuera, doña María Magdalena Pacheco, también firmado, fue pintado por Rodrigo de Villandrando¹⁷² (fig. 8). El retrato del conde y el de su esposa (fig. 9) no están firmados, aunque se ha querido ver en ellos tanto la mano de Villandrando como la de Bartolomé González¹⁷³. Estos cuadros podrían ser los "quatro retratos de medio cuerpo de los señores conde y condesa de los Arcos y los otros dos del s[eñor] conde de Añover Don Luis Lasso y de su muger D[om]i[n]a Maria magdalena pacheco tasados todos quatro con sus guarniciones en tresçientos y veinte reales", inventariados en 1633 en el palacio de Batres, propiedad del conde de los Arcos¹⁷⁴.

Después de la muerte de Villandrando el conde de los Arcos pagó a su hermano Domingo, como su heredero y usufructuario de sus bienes, ciento cincuenta reales por un "quadro de una pintura que el d[ic]ho Rodrigo de Villandrando difunto hizo en su vida para su senoria del d[ic]ho conde concertada en la d[ic]ha cantidad de los d[ic]hos çiento y çinq[ue]nta rreales"¹⁷⁵, deuda que no figuraba en el testamento de Villandrando. Es muy probable que se tratara del retrato de María Magdalena Pacheco, aunque tal vez el precio es algo excesivo para un retrato de medio cuerpo.

De todos estos retratos se conservan copias realizadas en el siglo XIX en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid¹⁷⁶.

Otros retratos atribuidos

Un retrato firmado por Villandrando figuraba en la colección de la Casa Ducal de Osuna¹⁷⁷. Representaba a un caballero, con armadura y una llave colgando de la cintura, que apoyaba la mano derecha en un tapete sobre el que aparecía el casco, y la izquierda en el pomo

de la espada¹⁷⁸. Este cuadro fue comprado por el duque de Montellano en subasta¹⁷⁹.

Se le han atribuido, no sabemos con qué fundamento, varios cuadros en la Galería Corsini, de Roma: un retrato¹⁸⁰, dos retratos¹⁸¹ o un caballo¹⁸². Se le atribuyen también un retrato de busto de una joven, del Museo Cerralbo¹⁸³; el retrato de una dama, del Museo Lázaro Galdiano¹⁸⁴; el retrato de Virginia Centuriona, en colección particular¹⁸⁵; el retrato de don Sebastián Contreras, de la colección Bornos, de Madrid¹⁸⁶; y el retrato de Isabel de Borbón en la Alte Pinakothek de Munich¹⁸⁷.

En algún momento se le han atribuido cuadros como el retrato de la infanta doña Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz¹⁸⁸; el retrato de una niña catalogado con el número 2.441 del Museo del Prado, según Sentenach la infanta doña María¹⁸⁹, pero actualmente considerado retrato de doña Mariana de Austria¹⁹⁰; y el retrato de un religioso carmelita, del Museo del Prado, actualmente catalogado como anónimo¹⁹¹. Mayer pensaba que podía ser de mano de Villandrando un retrato de Felipe IV príncipe, que se encontraba en 1930 en poder de un anticuario de París, aunque es más probable que se tratara de una obra de Bartolomé González¹⁹². Se piensa también que podría ser suyo el retrato de Isabel de Borbón, número 1.037 del Museo del Prado¹⁹³, mientras que algún autor considera que es un atrevimiento atribuírselo a este pintor¹⁹⁴.

Obras citadas en su testamento e inventario de bienes

Por el testamento de Villandrando tenemos noticia de algunos retratos que había realizado y no había cobrado todavía y de algunos encargos que no había concluido¹⁹⁵.

Para don Mateo Sedenó había realizado dos retratos del rey y la reina, de los cuales todavía le debía cien reales.

Don Antonio de Figueroa, gobernador de Cuzco, le debía cuatrocientos reales del resto de un retrato suyo y de dos del rey y de la reina.

Don Blas Loploto, capellán de su majestad, le debía cien reales de un retrato pequeño suyo que le había hecho.

Eugenio Barbán, contralor de la reina, le había encargado cuatro retratos del rey Felipe III, de Felipe IV, la reina Isabel y la marquesa de Castelfrío¹⁹⁶. De ellos le había entregado tres y el cuarto manda que se termine y se le entregue. Por ellos ya había cobrado cuatrocientos reales, por lo cual no se le debía nada.

Su inventario de bienes¹⁹⁷ nos proporciona también valiosos datos sobre su obra. Figuran en él treinta y siete cuadros, de los cuales veintidós son retratos, a los que habría que sumar dos cabezas bosquejadas del duque de Monteleón; otros diez son religiosos y dos son bo-

degones. También figura un lienzo con dos cabezas bosquejadas, sin especificar los personajes retratados. En ningún caso se cita el autor, aunque podemos suponer que serían de su mano, por lo menos, todos aquellos sin terminar. Estas obras sin concluir son: un San Jerónimo, una Magdalena, un San Francisco, una Virgen del Amor, dos retratos de Felipe IV y la reina, en los que no estaban terminadas las cabezas, un retrato de la infanta Margarita, un retrato de Felipe III y las dos cabezas bosquejadas del duque de Monteleón. Sorprendentemente hallamos entre estos cuadros sin terminar varias obras religiosas, que serían de mano de Villandrando, lo que no es tan extraño si nos fijamos en que también las realizaron otros pintores tradicionalmente considerados retratistas, como Pantoja o Bartolomé González. Sabemos además que Domingo de Villandrando se quedó tres de los cuadros inventariados, un Cristo crucificado, una Verónica y una cabeza de Nuestra Señora, claramente imágenes de devoción, aunque parece lógico pensar que alguna de ellas fuera de mano de su hermano.

En el inventario figuran otros cuadros religiosos: un San Juan Bautista, un Nacimiento y otro Cristo. El resto de las pinturas, a excepción de dos bodegones, son retratos. No sabemos si los bodegones serían de su mano, y de ser así habría que considerarlos como algo excepcional dentro de su obra. Sí serían suyos los retratos, aunque es posible que algunos fueran empleados como modelos y, por tanto, no necesariamente pintados por él.

Las pinturas fueron tasadas por el pintor Diego Zapata¹⁹⁸ y compradas en la almoneda por importantes personajes como don Antonio de Figueroa, gobernador de Cuzco, que ya tenía tres cuadros de Villandrando, como hemos visto, o el marqués Gonzaga¹⁹⁹. La mayor parte de los compradores de pinturas eran criados de su majestad, como lo había sido Villandrando. Así, Juan de Insausti, era secretario de su majestad, Francisco de Sora, criado de su majestad, Bernabé de Vivanco y el capitán Manuel Suárez Tribino, ayudas de Cámara²⁰⁰, Fernando de Salazar, contador de su majestad y Pedro Mejía de Tovar, tesorero de su majestad²⁰¹. Las cosas de pintura fueron adquiridas por varios pintores, Domingo de Carrión²⁰², Antonio de Salazar²⁰³, Diego Zapata y Jusepe de Ávila, criado de Villandrando.

Reproducimos en el Apéndice la tasación de las pinturas, que, semejante al inventario, nos aporta además el valor de cada obra²⁰⁴.

CONCLUSIÓN

Rodrigo de Villandrando fue un pintor, como muchos otros de su tiempo, especializado en los retratos reales,

destinados principalmente a clientes de la nobleza y personajes de la Cámara del rey. También pintó retratos de otros personajes, como el de la condesa de Añover, María Magdalena Pacheco, sin duda su mejor obra, y obras religiosas, todavía desconocidas. Su relación con la Corte, exagerada en cuanto que se suponía que era pintor de Felipe III, se limita a diez retratos, de los cuales sólo conocemos el de Felipe IV con el enano Soplillo, el de Isabel de Borbón y, quizás, el de Felipe III, si se le puede atribuir el cuadro de las Descalzas Reales. Su nombramiento como Ujier de Cámara en 1621 le habría

supuesto, sin duda, un mayor número de encargos, circunstancia que impidió su muerte.

El escaso número de obras que se le pueden atribuir con seguridad no nos proporciona demasiadas claves sobre su estilo, tan semejante al de su maestro Pantoja y al de pintores más jóvenes, como Bartolomé González; pero sí observamos en ellos una preocupación por la luz y las sombras, y una suavidad en la representación de los rostros, que les restan severidad y les proporcionan una dulzura ausente en la mayor parte de los retratos cortesanos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Tassación de las pinturas

En la d[ic]ha v[ill]a de m[adri]d en el d[ic]ho día mes y año d[ic]ho ante mi el es[criba]no parecio pressente Diego capata pintor vezino desta villa y con juram[en]to que primero hizo en cumplim[en]to de lo mandado por el d[ic]ho s[eñor] tiniente hizo tassación de las pinturas que quedaron por fin y muerte del dho Rodrigo Villandrando en la forma y manera siguiente primeram[en]te se tassaron

- un san joan bautista de siete quartas de largo en ciento y cinquenta rreales²⁰⁵ - 050
- yten un san Jeronimo de bara y media de largo que esta por acabar tassado en seis ducados²⁰⁶ - 066
- yten tasso un lienzo de la madalena de siete quartas de largo que esta por acabar tassado en ssiete du[cado]s²⁰⁷ - 077
- yten un naçim[en]to de bara y media de largo tassado en diez ducados²⁰⁸ - 110
- yten un san fran[cis]co de bara y quarta de largo bosquejado por acabar tassado en treinta rreales²⁰⁹ - 030
- yten una birgen del amor tassada en seis ducados²¹⁰ - 066
- yten un lienzo de bara y media ynprimado tassado en seis rreales - 006
- yten un cristo de bara y quarta sin moldura tasado en seis ducados²¹¹ - 066
- yten otro christo de bara y quarta con moldura dorada tassado en doce du[cado]s²¹² - 132
- yten dos rretratos grandes del rrey Don Ph[elip]e n[uest]ro s[eñor] terçero deste nonbre de a dos baras y media de largo cada uno tassados a cinquenta ducados cada uno²¹³ - 1100
- yten otro rretrato del dho señor Rey felipe tercero armado con armas doradas de bara y media de largo tassado en çiento y cinquenta rreales - 150
- yten otros dos rretratos del rrey Don Ph[elip]e quarto y de la rrei[n]a n[uest]ros senores que agora son que no estan acabadas las cabezas de todo punto tassados en cinquenta ducados anbos²¹⁴ 550
- yten dos lienzos de bara y quarta de frutas tassados el de la jarra en cinco ducados²¹⁵ y el del melon en quarenta rreales²¹⁶ - 95
- yten dos rretratos pequeños del rrey y de la rreina que agora son tassados a ocho ducados cada uno q[ue] por todo son diez y seis du[cado]s²¹⁷ - 176
- yten dos rretratos pequenos del rrey Don Ph[elip]e tercero y de la rreyna dona margarita su mujer tassados a ocho ducados que por todos son diez y seis du[cado]s²¹⁸ - 176
- yten un rretrato pequeño del Príncipe filiberto tassado en ocho ducados²¹⁹ - 088
- yten un espejo de made[r]a pin[ta]da tasado en cinq[uen]ta rreales²²⁰ - 050
- yten otro rretrato del príncipe emanuel tassado en ocho ducados²²¹ - 088
- yten un rretrato del enperador Carlos quinto pequeno y otro de la enperatriz su muger a ocho ducados cada uno²²² - 176
- yten un rretrato pequeño del rrey Don felipe segundo y de la rreina D[om]i[n]a ana su muger anssimis[m]o pequeno tassados en ocho ducados cada uno - 176
- yten una beronica pequena tassada en cinquenta rreales²²³ - 050
- yten un rretrato del Príncipe Don carlos tassado en ocho ducados²²⁴ - 088

ytten otro rretrato del ynfante Don fernando tassado en ocho ducados²²⁵ - 088
ytten otro rretrato de la ynfanta maria tassado en ocho ducados - 088²²⁶
ytten otro rretrato de la ynfanta margarita que no esta acabado tassado en veinte y seis reales²²⁷ - 026
ytten otro rretrato del pressidente de hacienda pequeno tassado en ocho du[cado]s²²⁸ - 088
ytten otro rretrato de una senora no conoçida tassado en ocho ducados²²⁹ - 088
ytten otro rretrato del rrei Don felipe terçero que no esta acabado tassado en v[ei]nte y seis rreales²³⁰ - 026
ytten una cabeza de n[uest]ra senora pequena tassada en treinta rreales²³¹ - 030
ytten tres lienços grandes ynprimados tassados en beinte rreales²³² - 020
ytten otros tres lienços ynprimados g[ran]des en quar[en]ta y ocho rreales²³³ - 048
ytten quatro lienços ynprimados con dos cabezas bosquexadas tassados en diez y seis rreales²³⁴ - 016
ytten quatro docenas de pinceles tassados en ocho rreales²³⁵ - 008
ytten dos papeles de carmin el uno fino y otro baxo tassados el fino a ocho rreales la onza y el baxo a ocho rreales²³⁶
ytten un cordoban en que esta un poco de açul ultramarino tassado a quarenta rreales la onza²³⁷
ytten dos papelitos de esmalte a çinco rreales la libra²³⁸ - 003
ytten un papel de sonbra tassado en dos rreales - 002 R[ea]l[es]
ytten quatro papeles se albayalde tassado a rreal y quartillo la libra - 003
ytten un papel de açul baxo tassado en dos rreales - 002
ytten un papel de jinoli fino tassado en dos rreales - 002
ytten ocho brochas de pelo de lechon tassadas en dos rreales²³⁹ - 002
ytten dos caracoles de yndia el uno grande y el otro pequeno tassados en ocho rreales²⁴⁰ - 008
ytten un papel de ancorca tassado a rraçon de a tres rreales y m[edi]o cada libra - 007
ytten dos cabecas del duq[ue] de monteleon bosquexadas tassadas en un doblon²⁴¹ - 026
ytten quatro caballetes en que se pinta tassados a quatro rreales cada uno que hacen en todo diez y seis²⁴² - 016
ytten una lossa y moleta en que se muelen los colores tassada en ocho rreales²⁴³ - 008

La qual d[ic]ha tassacion el d[ic]ho Diego capata debaxo del d[ic]ho juram[en]to declaro [h]aberlo [h]echo bien y fielmente a su leal saber y entender y lo firmo de su non[br]e

Diego çapata

Ante my Hernando de rrecas

NOTAS

* Este artículo ha sido realizado con la ayuda y colaboración de la Fundación Caja Madrid. Agradezco también su ayuda a Fernando Marías, Ismael Gutiérrez Pastor, Juan Martínez Cuesta, Ángel Aterido, Marian Vizcaíno y a mis hermanas, Elena y Begoña.

¹ N. SENTENACH CABAÑAS, *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, 1907, p. 50. Anteriormente había publicado un cuadro firmado por Villandrando en N. SENTENACH CABAÑAS, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la Antigua Casa Ducal de Osuna expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*, Madrid, 1896 (2.ª ed. corregida y aumentada), p. 54. En 1912 publicó una parte del inventario del Alcázar en la que aparecían seis retratos de su mano. Véase N. SENTENACH CABAÑAS, "Los retratistas renacientes", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XX, 1912, p. 115.

² U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1940, t. XXXIV, p. 366. E. BÉNEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, Librairie Gründ, 1976, t. X, p. 511.

³ J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, Madrid, 1919, p. 171. G. ROUCHÉS, *La peinture espagnole des origines au XX^e siècle*, París, 1958, p. 292. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, vol. XV, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1971, p. 37.

⁴ En cambio, sí que lo citó en su manuscrito inédito de la *Historia de la Pintura*, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase E. TORMO, "Visitando lo no visitable. La Clausura de la Encarnación de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, p. 184.

⁵ C. DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. IV, Madrid, 1894, pp. 44 y 45.

⁶ J. LÓPEZ REY, "Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez", *Arte Español*, t. XXV, 1968-69, pp. 1-4.

⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), Protocolo 3178 (Hernando de Recas, 1622), ff. 682 vº. Rodrigo de Villandrando les manda doscientas misas en su testamento.

⁸ A.H.P.M., Pr. 2275 (Diego Ruiz de Tapia, 1610), f. 499. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz", *Archivo Español de Arte*, 1947, nº 78, p. 101. M. KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Ed. Castalia, 1964, p. 258. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, p. 1.

- 9 A.H.P.M., Pr. 2275, f. 499. M. KUSCHE, *Op. cit.*, pp. 258. Esta parte del inventario está fechada el 3 de noviembre de 1608. El resto de las escrituras eran: una cédula de los testamentarios de la señora doña María de Aragón de treinta ducados y del trabajo de una puerta que pintó, una escritura de apartamiento con Jerónimo de Mora y el dicho Juan Pantoja y Francisco López y otra escritura de la compañía que había entre los tres, y un concierto de Juan Pantoja y Francisco López sobre el retablo de San Agustín de Valladolid.
- 10 A.H.P.M., Pr. 2806 (Luis de Izcarra, 1608-1609), ff. 1701. C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas, en Memorias de la Real Academia Española*, t. XI, Madrid, 1914, p. 124. C. PÉREZ PASTOR, *Op. cit.*, p. 131. Hay traslado del testamento en el Pr. 2275, ff. 556-567. M. KUSCHE, *Op. cit.*, p. 257. *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1996 (artículo "Villandrando" por I. Gutiérrez Pastor), p. 560.
- 11 A.H.P.M., Pr. 2806, f. 1821.
- 12 *Ibidem*, f. 1699. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1947, p. 101.
- 13 D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 81.
- 14 A.H.P.M., Pr. 2806, f. 1699. M. KUSCHE, *Op. cit.*, p. 254.
- 15 A.H.P.M., Pr. 2275, f. 584 y ss.
- 16 *Ibidem*, ff. 586 y 588.
- 17 *Ibidem*, ff. 585 vº y 586.
- 18 *Ibidem*, ff. 590 y 590 vº.
- 19 *Ibidem*, ff. 548-550 vº.
- 20 T. DE ANTONIO SÁENZ, "Jerónimo de Cabrera, un pintor del siglo XVII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. LII, 1986, pp. 452-455.
- 21 M. DEL SALTILLO, "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LVII, 1953, p. 167. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte", *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, 1958, nº 122, p. 132. D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1969, pp. 79-85. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 84. El estudio más completo sobre este pintor es el de M. LAPUERTA MONTOYA, "Jerónimo de Cabrera y la Sala de la reina Esther en el Palacio de El Pardo", *Reales Sitios*, nº 133, 1997, pp. 26-34.
- 22 A.H.P.M., Pr. 2578 (Bartolomé Dávila, 1597-1611), f. 296 vº. D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1969, p. 68. La escritura está fechada a 14 de abril de 1609. Los otros testigos fueron los pintores Pedro de Salazar y Jerónimo López Polanco (hermano del también pintor Andrés López Polanco).
- 23 A.H.P.M., Pr. 2275, f. 542.
- 24 Recibo de dote en A.H.P.M., Pr. 1340 (Antonio de la Calle, 1612), ff. 246-248 vº. A.H.P.M., *Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de Escrituras del A.H.P.M.*, ed. de M.T. Baratech, Madrid, 1990, t. III, f. 211.
- 25 M. AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1981, pp. 95 y 96. Pedro de León era el tasador nombrado por el oficio de justicia.
- 26 A.H.P.M., Pr. 2270 (Diego Ruiz de Tapia), ff. 600 y 600 vº. A.H.P.M., *Op. cit.*, t. III, f. 127 vº. La pintura debía ser al temple, y siguiendo la muestra que estaba en un papel firmado por Juan Fernández, regidor de la villa y diputado del hospital, y Gaspar Cerezo. La obra se realizaba a tasación, con la condición de que no sobrepasara los 80 ducados.
- 27 A.H.P.M., Pr. 2806, f. 1701.
- 28 A.H.P.M., Pr. 2275, ff. 500 vº y 507. Fue testigo los días 3 y 5 de noviembre de 1609.
- 29 *Ibidem*, ff. 540 y 544. M. KUSCHE, *Op. cit.*, p. 264.
- 30 A.H.P.M., Pr. 2578, f. 316. M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1981, p. 155. Los testigos de la escritura son Bartolomé González, Pedro Navarro y Juan Bautista (¿Espinosa?).
- 31 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1981, p. 156.
- 32 A.H.P.M., Pr. 3171 (Hernando de Recas, 1617), ff. 359 y ss. C. PÉREZ PASTOR, *Op. cit.*, p. 156.
- 33 Doce de ellos debían tener dos varas y un cuarto de alto y una vara y un tercio de ancho, y el otro dos varas y un cuarto de alto y dos varas de ancho.
- 34 Del mismo tamaño del que compró Felipe II en la almoneda del Marqués del Valle, presidente de Castilla.
- 35 Se trata de la infanta María, hija de Felipe III, como el resto de los infantes de los que se encargan retratos, que, nacida en 1603, sólo vivió dos meses. Sería por tanto, un retrato de niña muerta, como los siete de esta infanta que la reina Margarita había encargado a Pantoja de la Cruz, uno de los cuales se conserva en las Descalzas Reales de Madrid. Véase F. MARIAS, "Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas", en *La mujer en el Arte Español*, Actas de las VIII Jornadas de Arte del C.S.I.C., Madrid, Ed. Alpuerto, 1997, pp. 107 y 108.
- 36 M. AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 146. El 4 de marzo de 1611, Pedro de Salazar, pintor, familiar y notario del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, junto a Diego de la Sierra, presbítero beneficiado de la iglesia de Santa María de la villa de Niebla, declaraban estar concertados con el Vicerrector del Colegio de la Compañía de Jesús de Ocaña para que éste recibiera en dicho Colegio a Francisco Antonio, de 14 años, y a un criado suyo.
- 37 A.H.P.M., Pr. 2579 (Bartolomé Dávila, 1612-1614), ff. 238, 274 y 274 vº. El Rector General del Consejo Supremo de la Santa Inquisición prestó al pintor ochocientos reales para que el secretario de la Inquisición de la ciudad de Valladolid se trasladara a las ciudades de Soria y Sigüenza a hacer las probanzas. La escritura está fechada el 12 de junio de 1613. El pintor era hijo de Juan de Soria y Ana de Pinilla, vecinos de Sigüenza, y su hermano, Jerónimo de Salazar, era racionero de la Santa Iglesia de Sigüenza.
- 38 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1978, p. 72. P. CHERRY, "Nuevos datos sobre Bartolomé González", *Archivo Español de Arte*, 1993, nº 261, p. 1. Pedro de Salazar fue además uno de los pintores que se presentó al concurso para cubrir la plaza de Pintor del Rey de González.

- 39 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1978, p. 176. El testamento está fechado el 12 de marzo de 1650.
- 40 A.H.P.M., Pr. 7685 (Diego de Orozco, 1654-1658), ff. 102, 211 y 510.
- 41 *Ibidem*, f. 685.
- 42 *Ibidem*, ff. 697-699. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, The Getty Information Institute, 1997, t. II, p. 1667.
- 43 A.H.P.M., Pr. 2275, ff. 549 vº-550.
- 44 *Ibidem*, ff. 510-513. Fue testigo del inventario los días 19 y 20 de noviembre de 1609.
- 45 A.H.P.M., Pr. 2273 (Diego Ruiz de Tapia, 1609), ff. 65 y ss. C. PÉREZ PASTOR, *Op. cit.*, pp. 125 y 126. M. DEL SALTILLO, *Op. cit.*, p. 165.
- 46 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1981, p. 155.
- 47 A.H.P.M., Pr. 2275, f. 538 vº. M. KUSCHE, *Op. cit.*, p. 264.
- 48 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1978, p. 28.
- 49 A.H.P.M., Pr. 2275, f. 550.
- 50 I. GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan de Espinosa y otros pintores homónimos", *Príncipe de Viana*, 1988, año XLIX, anejo 11, pp. 209-234.
- 51 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, p. 88. E. HARRIS, "Obras españolas de pintores desconocidos", *Revista Española de Arte*, nº 5, 1935, pp. 258 y 259. Para otras obras atribuidas a este pintor véase I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Op. cit.*, pp. 210-213.
- 52 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1978, p. 136.
- 53 M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1978, pp. 65-66. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 117. I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Op. cit.*, p. 211. Su muerte se produjo después del 12 de diciembre de 1640, mientras trabajaba en el retablo de la parroquia de Lugar Nuevo, y antes del 5 de julio de 1641, fecha en la que su viuda otorgó su testamento.
- 54 A.H.P.M., Pr. 2275, ff. 500 vº-513.
- 55 *Ibidem*, ff. 517-520. La tasación se realizó el 20 de febrero de 1609.
- 56 *Ibidem*, ff. 553-553 vº.
- 57 A. PALOMINO, *Vidas*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, p. 87. Según Palomino, Bartolomé González murió en 1611, a los 63 años. Se ha calculado así la fecha de su nacimiento, teniendo en cuenta que en realidad murió en 1627. Habría que considerar que Palomino pudo errar no sólo en la fecha de la muerte, sino también en la edad de Bartolomé González en ese momento.
- 58 A.H.P.M., Pr. 2275, f. 549.
- 59 Se sabe la fecha de su muerte por el concurso que se realizó para cubrir su plaza de Pintor del Rey. Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, 1958, nº 121, p. 59. Fue enterrado el 1 de noviembre de 1627 en San Ginés. P. CHERRY, *Op. cit.*, 1993, p. 1.
- 60 A.H.P.M., Pr. 2266 (Diego Ruiz de Tapia, 1594-1603), ff. 44 y ss. Martín González falleció el 17 de enero de 1603. Por su testamento, otorgado en Valladolid el 15 de enero de 1603, sabemos que era vecino de Madrid y que solicitó ser sepultado en la iglesia de Santiago de Valladolid, ciudad en la que se encontraba en esos momentos. Gozaba de una desahogada posición económica, ya que poseía unas casas en la calle Mayor de Madrid y tierras en Daganzo, tenía varias criadas, y numerosas personas le debían dinero por hechuras de vestidos, entre ellas la condesa de Coruña y el marqués de Montesclaros.
- 61 Testó el 6 de enero de 1611, y ya había muerto en 1613. A.H.P.M., Pr. 2578, ff. 516 y ss.
- 62 A. PALOMINO, *Op. cit.*, p. 87.
- 63 A.H.P.M., Pr. 2578, f. 20. Pablo de la Paz, Juan y Bartolomé daban poder a Mateo para vender la casa que tenían en la villa de Torija y para arrendar cualquiera de sus heredades. En virtud de este poder Mateo González arrienda la tienda, trastienda y sótano de la calle Mayor de Madrid, el 22 de febrero de 1607, A.H.P.M., Pr. 2578, f. 92, y el 20 de febrero de 1608, A.H.P.M., Pr. 1334 (Antonio de la Calle, 1608), s. f. Hay otros poderes y arrendamiento de la misma tienda en A.H.P.M., Pr. 2267 (Diego Ruiz de Tapia, 1603-1604), ff. 125 y ss., 849 y ss.
- 64 Véase J. MORENO VILLA y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1937, pp. 127-157. M. DEL SALTILLO, *Op. cit.*, pp. 167 y 168. M. KUSCHE, *Op. cit.*, p. 34. A. FERNÁNDEZ CASTAÑÓN y E. MARCOS VALLAURE, *Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, 1986, p. 30. VV.AA., *La pintura madrileña del siglo XVII*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1991, pp. 68, 69 y 164. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, pp. 78 y 79. P. CHERRY, *Op. cit.*, pp. 1-9. C. FERNÁNDEZ APARICIO, "El pintor vallisoletano Bartolomé González en el Museo Nacional de Escultura", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, t. LIII, 1993, pp. 113-119. VV.AA., *Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996, pp. 92-94.
- 65 Archivo General de Palacio (A.G.P.), Cédulas reales, 11 (1608-1620), ff. 622 vº-623. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 236. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 78.
- 66 J. MORENO VILLA y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, pp. 127-157. El primer memorial contiene los retratos pintados desde el 1 de enero de 1608 hasta fin de agosto de 1617, esto es, antes de obtener la plaza de Pintor del Rey; y el segundo, los realizados entre 1619 y principios de 1621.
- 67 Concierto con Reinalte el 27 de noviembre de 1609, en A.H.P.M., Pr. 2578, ff. 351 y ss. Reinalte pagó a Bartolomé González estos retratos, y otras obras, así como comida, colores, pinceles y otras cosas el 23 de mayo de 1615. Por la misma escritura el pintor devolvía a Reinalte "quatro lienços grandes de los tiempos del año de mano de Ju[an] pantoxa de la cruz pintor q[ue] fue de Cam[ar]a de su mag[esta]d difunto y un retrato de su mag[esta]d de pies a cabeça grande y otro lienço del parto de benus y dos retratos pequeños del Rey y Reyna un lienço de una dama un lienço del martirio de s[an]t[is]mo justo y pastor un lienço de varias figuras desnudas pequeñas un lienço de la asuncion de n[uest]ra s[en]iora otro lienço de una figura desnuda buelta despaldas otra cabeça de alonso sanchez otro lienço de la asuncion de blanco y negro un lienço de bara y m[edi]a ymprimado con una cabeça de una dama de mano de ju[an] de la cruz otro lienço pequeño de joyas". A.H.P.M., Pr. 2580 (Bartolomé Dávila, 1611-1618), ff. 101 y ss.

- 68 A.H.P.M., Pr. 3335 (Melchor Rojo, 1606-1611), ff. 715-716 vº. A.H.P.M., *Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de Escrituras del A.H.P.M.*, ed. de M.T. Baratech, Madrid, 1991, t. V, f. 16 vº. El testamento se otorgó el 18 de septiembre de 1610.
- 69 De su primer matrimonio con Jerónimo de Valderas había tenido tres hijos, de los cuales dos habían muerto, y el tercero estaba en paradero desconocido desde que se había ausentado, hacía doce años. Decía no saber si estaba vivo o muerto, pero si apareciera a reclamar la herencia de su padre, no se le debía dar nada, ya que la dote de 500 ducados que ella había llevado al matrimonio “se consumyó en enfermedades y trabajos”.
- 70 A.H.P.M., Pr. 3336 (Melchor Rojo, 1612-1613), ff. 141 y 141 vº.
- 71 A.H.P.M., Pr. 2579 (Bartolomé Dávila, 1612-1614), ff. 222-223 vº. El día 7 de ese mes Pablo de la Paz, Martín González y Bartolomé González habían solicitado una información para poder obtener los bienes de su sobrina. A.H.P.M., Pr. 2283 (Diego Ruiz de Tapia, 1613), ff. 939-941.
- 72 A.H.P.M., Pr. 3173 (Hernando de Recas, 1619), ff. 195-195 vº.
- 73 A.G.P., Caja 1098, expediente 10. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, p. 3.
- 74 Archivo General de Simancas (A.G.S.), Casa y Sitios Reales, legajo 326, f. 433. El marqués argumentaba que Nardi era uno de los mejores pintores de la Corte. El pintor también iba recomendado por don Diego de Guzmán, el secretario Garcí Gallo de Escalada y el doctor Angulo Sarabia.
- 75 A.G.S., Casa y Sitios Reales, legajo 329, ff. 22-28. El pintor decía ser criado sin gajes de su majestad, y solicitaba la plaza que había vacado por muerte de Rómulo Cincinato (fallecido en 1597), o las que estaban vacantes de Juan Fernández de Navarrete (muerto en 1579) o del Bergamasco (muerto en 1569), lo que nos da una idea del descontrol existente con las plazas de Pintor del Rey. En su solicitud aludía a sus trabajos para la Corte: retablo de la capilla mayor de Nuestra Señora de Montserrat, retablo de Santa Isabel, pinturas de los Apóstoles del Oratorio de su majestad en el Monasterio de El Escorial y pinturas al fresco en la sala de los retratos de la Casa de Austria en el Pardo. Además decía que había enseñado el arte de la pintura a dos esclavos de la reina durante ocho años. La marquesa de la Laguna, por su parte, pedía esa merced para el pintor por “lo mucho que deseo su acrecentamiento”.
- 76 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923, p. 121.
- 77 Sabemos que a la muerte de Antonio de Villandrando, padre de Rodrigo, le había sido concedida a su viuda y a sus hijos no sólo una ración, sino también la merced de un oficio de escribano de la villa de Torquemada, que Catalina de la Serna, como tutora de sus hijos, menores de edad, traspasó a Pedro Rodríguez el 26 de enero de 1601. A.H.P.M., Pr. 2892 (Gabriel de Busto, 1601), ff. 104-105 vº.
- 78 J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, p. 3. Reproduce el contenido del Legajo de Domingo de Orive, del Archivo General de Palacio, que no hemos podido localizar: “Rodrigo de Villandrando juro en 6 del dicho mes de Julio de 1621 en manos del Conde de los Arcos con que huiese de servir sin gages hasta la primera plaza que vacase y falleció en Madrid por Diciembre de 1622 como parece por el dicho libro”.
- 79 A.G.P., Caja 229, expediente 36. N. SENTENACH Y CABAÑAS, *Op. cit.*, 1907, pp. 50 y 51. N. SENTENACH Y CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 72. A. L. MAYER, *Geschichte Spanischen Malerei*, Leipzig, 1922, p. 235. V. VON LOGA, *Die Malerei in Spanien*, Berlín, 1923, p. 144. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, p. 1. M. MENA MARQUÉS, *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias: a propósito del “Retrato de enano” de Juan Van der Hamen*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, p. 71.
- 80 J. LÓPEZ REY, *Velázquez' Work and World*, Londres, 1968, pp. 38 y 39. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-9, p. 4. J. LÓPEZ REY, *Velázquez. The artist as a maker, with a catalogue raisonné of his extant works*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des Arts, 1979, p. 30. J. BROWN, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 44. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y J. GÁLLEGO, *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 32. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, pp. 77 y 217. F. MARIAS, *Velázquez*, Madrid, Historia 16, 1993, p. 33. J. URREA, M. MORÁN TURINA y M. ORIHUELA, *Pintores del reinado de Felipe IV*, Madrid, 1994, p. 116. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, FOCUS, 1996, p. 188.
- 81 Transcrita en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, t. II, p. 222.
- 82 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 64. Sánchez Cantón piensa que los dos pintores serían Vicente Carducho y Francisco López. Este último pintor lo era sin gajes, por lo cual los pintores a los que se refiere el informe son Vicente Carducho y Eugenio Cajés. Además había un Pintor de Cámara, Santiago Morán.
- 83 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 64. Francisco López fue nombrado Pintor del Rey sin gajes el 6 de abril de 1603.
- 84 M. BAYO y QUINTANILLA, *Aportaciones documentales, en Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1930, t. II, pp. 95 y 96. Pacheco declara el 11 de abril de 1619 haber obtenido un título de Pintor del Rey sin salario alguno, por lo cual se compromete a no pedir salario ni gajes al rey. No está claro, sin embargo, que obtuviera este título. Véase *Francisco Pacheco. 350 aniversario de su muerte*, Sevilla, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1994, s.p.
- 85 Como muestra tenemos el pago de “salarios de oficiales de obras” de 1624, año en que empieza a cobrar su salario íntegro Velázquez, por el cual este pintor recibe 90.000 maravedís, frente a los 50.000 de Carducho y Cajés y los 72.000 de Bartolomé González. A.G.S., Contaduría Mayor de Cuentas, Tercera Época, leg. 784. Véase J. M. DE AZCÁRATE, “Noticias sobre Velázquez en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, t. XXXIII, 1960, p. 360. En los pagos de los años anteriores no figura Villandrando. Hasta la incorporación de Velázquez, sólo cobran salarios como Pintores del Rey los tres anteriormente mencionados. El salario de 90.000 maravedís era el que se pagaba a los pintores italianos traídos a España por Felipe II, y se redujo posteriormente, como se nos dice en un memorial de la Junta de Obras y Bosques redactado cuando vacó la plaza de Pintor del Rey de Pedro de Guzmán: “El salario de los 20 ducados al mes que parece es el que se les señalo a los pintores que fueron traídos de Roma y otras partes de Italia por mandado del Rey nuestro señor que [h]aya gloria cuando andaba la prisa de las obras así en S. Lorenzo como en las demas casas reales se a ydo moderando en las plazas que por fallecimiento destos se [h]an proueydo a 50.000 m[a]r[avedís] por año si bien la junta a ydo siempre con lectura de que se escusen estos salarios por no ser agora tantas las obras y muchos mas los pintores que quando su falta obligaba traerlos de fuera, y esto a señalarles entretenimiento”. A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 326, f. 431.
- 86 Este hecho que extrañó tanto a Pedro de Hoff Huerta, encargado de hacer despacho de la plaza, que le hizo solicitar una orden aclaratoria del nombramiento, argumentando que a Bartolomé González no se le pagaban las obras, no era algo inusual (véase la orden aclaratoria en *Varia Velazqueña*, t. II, p. 223). Precisamente cuando vacó la plaza de Bartolomé González, solicitada por doce pintores, se planteó que ésta, y las que fueren vacando, se consumiesen, es decir, que desapareciesen, pues “goça cada uno el salario sin [que] por raçon del se les dejen de pagar enteram[en]te las obras [que] se les mandan haçer y en la Plaça de B[a]r[tolo]m[e] Gonçalez se escusan en benefiç[i]o de la R[ea] haz[ien]da 72. mil m[a]r[avedís] [que] tenía de salario con ella, y aunq[ue] no todas tienen igual salario, y el mayor es de 72U m[a]r[avedís], se dan inutilm[en]te y

- es bien q[ue] se escusen" (A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 333, f. 144. *Varia Velazqueña*, t. II, p. 228), aunque, en efecto, en el nombramiento de Bartolomé González se especificaba que no se le pagarían las obras. Véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1619, pp. 74 y 78.
- 87 F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 203.
- 88 G. CRUZADA VILLAAMIL, "Conatos de formar una Academia o Escuela de Dibujo en Madrid en el siglo XVII", *El Arte en España*, t. IV, 1867, p. 259. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 67.
- 89 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, 1958, n.º 122, p. 130.
- 90 A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Particulares, Leg. 5264.
- 91 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, pp. 85 y 86.
- 92 D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1969, p. 196. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, pp. 89 y 90. Solicitó sin éxito la plaza de su padre en 1617 y en 1627, cuando murió Bartolomé González, que era quien la había obtenido la primera vez.
- 93 A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 333, ff. 146-151. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, 1958, n.º 121, pp. 59-66. Estos cinco pintores solicitaron en 1627 la plaza de Pintor del Rey vacante por muerte de Bartolomé González, y que quedó sin cubrir.
- 94 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 161.
- 95 M. LAPUERTA MONTOYA, *Op. cit.*, 29.
- 96 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 85.
- 97 J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, 1958, n.º 121, pp. 62 y 63. J. BROWN, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 101. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 100.
- 98 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 91.
- 99 Figuran sus salarios desde 1623 hasta 1637 en A.G.P., Reinados, Felipe IV, leg. 1 bis.
- 100 En el documento por el que se le hace merced de una ración de la despensa como la tenían los barberos de Cámara, fechado en 18 de septiembre de 1628, el rey lo llama "mi Pintor de Cámara". *Varia Velazqueña*, t. II, p. 229. En 1629 figura en las nóminas de los criados de la Casa Real, citándosele como Pintor de Cámara. Véase J. M. DE AZCÁRATE, *Op. cit.*, p. 362. En las cuentas del Maestro de la Cámara figura recibiendo su ración, que ascendía a 408 maravedís diarios, como "Diego Velazquez pintor de Camara de S[u] M[ajestad]". A partir de septiembre de 1642 aparece sólo con su nombre entre los ayudas de Cámara. A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Generales, leg. 6732.
- 101 A.H.P.M., Pr. 3178 (Hernando de Recas, 1622), ff. 682-686 vº. Traslados del testamento en los protocolos 3182 (Hernando de Recas, 1624), ff. 51-58 vº y 3184 (Hernando de Recas, 1626), ff. 560-570 vº.
- 102 Pedía que se dijeran por su alma una misa de réquiem cantada con diácono y subdiácono y responso sobre su sepultura y todas las misas rezadas que se pudieran decir en la dicha iglesia. Encargaba además veinte misas del alma en altares privilegiados, doscientas misas rezadas por las ánimas del Purgatorio y personas a las que tuviere algún cargo, doscientas misas por las ánimas de sus padres, Antonio de Villandrando y Catalina de la Serna, y otras dos mil quinientas misas rezadas por su alma. Mandaba dos reales a las mandas forzosas y acostumbradas, y veinte reales de limosna a la casa Santa de Jerusalén y frailes de san Francisco de ella, los cuales debían ser entregados a fray Martín de Arratia, comisario general de la Tierra Santa, que asistía en el convento de san Francisco.
- 103 De estos cuadros hablaremos al analizar la obra del pintor.
- 104 "Ytten declaro que tengo diez platos de plata trinchos y dos grandes y dos medianos = Dos salbas una blanca y otra dorada = Y dos pieças de agua una blanca y otra dorada de plata y un jarro de plata blanco y un salero açucarero y pimentero de plata dorado = Y dos candeleros de plata medianos Dos cocharas = y dos tenedores. Y una sortixa de oro con un diamante que tengo puesta en un dedo de la mano = Y un pomo de plata nielado de agua de olor. Ytten tengo una cadena de oro de resplendor de una buelta que se [h]allara en mi escritorio".
- 105 En un cofre de baqueta colorada tenía dos mil reales, en su escritorio dos mil ducados, menos ciento cincuenta reales, catorce doblones de a cuatro y un doblón de oro de a ciento y, finalmente, en otro cofre de baqueta colorada, cincuenta escudos y dos doblones de a dos caras.
- 106 María de Tamayo, viuda de Juan Antonio Romano, recibió los cien escudos de manos de los testamentarios de Rodrigo de Villandrando el 3 de enero de 1623. A.H.P.M., Pr. 3180 (Hernando de Recas, 1623), f. 9.
- 107 Ana Pérez, viuda de Mateo Pérez, carpintero, recibió lo acordado el 5 de enero de 1623. A.H.P.M., Pr. 3180, f. 10.
- 108 M. L. CATURLA, *Un pintor gallego en la corte de Felipe IV. Antonio Puga*, Santiago de Compostela, 1952. M. L. CATURLA, "La partida de bautismo del pintor Antonio Puga", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo IX, 1954, pp. 251-254. D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1983, pp. 255-267.
- 109 A.H.P.M., Pr. 3178, f. 716 vº.
- 110 M. L. CATURLA, *Op. cit.*, 1954, p. 252. Esta idea fue propuesta por Sánchez Cantón y, según María Luisa Caturla, la fecha de bautismo de Puga, 1602, parecía confirmarla. Puga declaraba en su testamento de 1635 haber trabajado con Eugenio Cajés, aunque no lo haría como aprendiz, como estos autores suponen.
- 111 M. L. CATURLA, *Op. cit.*, 1952, pp. 43-47.
- 112 A.H.P.M., Pr. 3178, ff. 711 y 713. Jusepe de Ávila compró un caballete de pintar en dos reales, cuatro docenas de pinceles en dos reales, una losa y moleta de moler colores en seis reales y cuatro lienzos imprimados con dos cabezas bosquejadas en doce reales. También compró un ferreruero y ropilla de bayeta de Sevilla en treinta reales.
- 113 A.H.P.M., Pr. 3596 (Juan de Alayz, 1622), ff. 898-899 vo. M. AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1978, p. 178. Asentaba a Pedro García con Rodrigo Villandrando el fiador de Fabián García, Antonio Carrillo de Mendoza, chantre de la Santa Iglesia de Cuenca.
- 114 A la muerte de su sobrino sería capellán el pariente más cercano virtuoso que se hallare, y si no hubiera parientes, el que nombraran los patronos de la capellanía. Como su sobrino todavía no tenía edad para ser ordenado capellán mandaba que entretanto dijera las misas el licenciado Pedro García de Barrionuevo, clérigo presbítero residente en esta Corte "que es perssona de mucha satisfacion", al que se le daría la limosna acostumbrada. Lo que sobrara de las rentas del censo debía servir para ayuda a los estudios de su sobrino.

- ¹¹⁵ A.H.P.M., Pr. 3178, ff. 688-693 vº.
- ¹¹⁶ *Ibidem*, ff. 694-705.
- ¹¹⁷ El resto de los tasadores fueron: Francisco Pérez de Ezquerria, maestro ensamblador, que tasó las cosas de madera; Jerónimo de Albarado, platero y testamentario de Villandrando, la plata; Francisco Rodríguez, sastre, los vestidos; Ana Pérez, criada de Villandrando, tasó la ropa blanca y las cosas de cocina; Francisco Pérez, espadero, las espadas y Antonio Hidalgo, guitarrero, la guitarra.
- ¹¹⁸ A.H.P.M., Pr. 3178, f. 705. "Primeramente tasso una espada de fran[cis]co ruiz con una guarniçion de dos manos [h]echa de martin de lorriaga tassada con tiros y petrina y daga en seis ducados - 066. Ytten otra espada de thomas de ayala con guarniçion dorada y tiros y petrina tassada en seis ducados - 066. Ytten otra espada con guarniçion ençestada dorada y leonada con tiros y petrinas y daga tassada en treinta reales - 030".
- ¹¹⁹ *Ibidem*. "Una guitarra de ebano que quedo por fin y muerte del d[ic]ho Rodrigo Villandrando la qual por ser muy buena la tasso en doçientos reales que bale muy bien so cargo del d[ic]ho juramento".
- ¹²⁰ *Ibidem*, ff. 707-718 vº.
- ¹²¹ A.H.P.M., Pr. 3182, ff. 31-50 vº. Este censo se puso contra Felipe de Soto y su mujer Melchora de Valderas, como principales, y Manuel Martínez de la Serna (quizás pariente de Catalina de la Serna, madre del pintor) y Ana de Soto, su mujer, hija de Felipe de Soto y Melchora de Valderas, y Juan García de Vega, tratante, como sus fiadores, el 19 de julio de 1624. Las informaciones sobre los bienes de los interesados y la licencia para otorgar el censo aparecen en los ff. 61-69.
- ¹²² A.H.P.M., Pr. 3184, ff. 553-558. Se nombró por persona para decir misa cada semana al licenciado Pedro García Barrionuevo, clérigo presbítero, hasta que Antonio de Villandrando, primer capellán nombrado por Rodrigo de Villandrando, cantase misa. Para que quedase memoria de la fundación, se puso en el libro Becerro de la iglesia de San Andrés, en la tabla donde se escriben las memorias fundadas en dicha iglesia.
- ¹²³ A.H.P.M., Pr. 3266 (Juan Lozano, 1624), ff. 598-602 vº. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. I, p. 454.
- ¹²⁴ A.H.P.M., Pr. 7137 (Luis Gallo, 1649), ff. 283 vº-285 vº. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. I, pp. 454 y 455.
- ¹²⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 77.
- ¹²⁶ D. ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Op. cit.*, p. 37.
- ¹²⁷ N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115.
- ¹²⁸ J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, p. 27.
- ¹²⁹ M. MENA MARQUÉS, *Op. cit.*, p. 72.
- ¹³⁰ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 77. J. URREA, M. MORÁN TURINA y M. ORIHUELA, *Op. cit.*, p. 116.
- ¹³¹ N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115.
- ¹³² J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, p. 27.
- ¹³³ A.G.P., Sección Administrativa, Inventarios, Leg. 768, *Inventario de Pinturas 1636*, ff. 17 bis vº y 18 (hay dos copias del inventario). N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115. Después mencionados por otros autores: V. VON LOGA, *Op. cit.*, p. 144. U. THIEME y F. BECKER, *Op. cit.*, p. 366. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968, p. 38. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, pp. 1 y 2. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1979, p. 29. J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis*, vol. 25, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 26. M. MENA MARQUÉS, *Op. cit.*, p. 71. S. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 200. VV.AA., *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 1994, p. 400. *The Dictionary of Art*, p. 560. El "inventario de 1636" en realidad fue realizado el 17 de marzo de 1637. Sus autores fueron don Jerónimo de Villafuerte, guardajoyas, y Simón Rodríguez, ayuda de la Furriera.
- ¹³⁴ A.G.P., Sección Administrativa, Inventarios, Leg. 768, *Inventario de Pinturas 1686*, f. 27 vº. Y. BOTTINEAU, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, t. LX, 1958, n° 4, p. 472.
- ¹³⁵ A.G.P., Sección Administrativa, Inventarios, Leg. 768, *Inventario de Pinturas 1686*, f. 14 vº. Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, n° 3, pp. 307 y 308. Bottineau señala que el inventario de 1666 se especifica que entre ellos había dos de Velázquez y uno de Van Dyck (el del Cardenal Infante). El retrato de Felipe III con marco de palosanto era, sin duda, el pintado por Pedro Antonio Vidal. En 1617 se le había pagado un retrato de Felipe III, "armado con armas negras y un baston en la mano der[re]cha y la yzquierda en la espada y a los pies un globo a lo natural y guarnecido de una moldura de palo santo negro de mas de dos bars y media de alto y de bara y media de ancho poco mas o menos". A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Particulares, Leg. 5264.
- ¹³⁶ *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II (1701-1703)*, ed. de G. Fernández Bayton, Madrid, Museo del Prado, 1975, pp. 56 y 109.
- ¹³⁷ A.G.P., Sección Administrativa, Inventarios, Leg. 768, *Inventario de Pinturas 1686*, f. 10 bis. Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, n° 3, p. 304. *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II (1701-1703)*, p. 52.
- ¹³⁸ A.G.P., Sección Administrativa, Inventarios, Leg. 768, *Inventario de Pinturas 1686*, f. 15 bis. Y. BOTTINEAU, *Op. cit.*, n° 3, p. 313. *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II (1701-1703)*, p. 61.
- ¹³⁹ A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Generales, Legajo 6727, *Cargos que por los libros de contaduría resultan contra el M^o de la Cámara Francisco Guillamas Velázquez desde Mayo de 1621 hasta fin de 1625 que dejó de servir dicho oficio*, f. 29.
- ¹⁴⁰ A.H.P.M., Pr. 2327 (Diego Ruiz de Tapia, 1622), ff. 978 y 978 vº.
- ¹⁴¹ A.H.P.M., Pr. 3178, f. 296-297 vº.
- ¹⁴² N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115. P. BEROQUI, *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*, Parte 2ª III, Valladolid, 1915, p. 53. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1916, p. 75. J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, pp. 171 y 172. P. DE MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1920 (undécima edición, corregida y aumentada), p. 240. V. VON LOGA, *Op. cit.*, p. 144. J. MORENO VILLA, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte española de los Austrias*, México, 1939, p. 31. U. THIEME y F. BECKER, *Op. cit.*, p. 366. M. DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1945, t. IV, p. 55. G. ROUCHÉS, *Op. cit.*, p. 292. E. LAFUENTE FERRARI, *El Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1969, p. 65. D. ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Op. cit.*, p. 37. E. BÉNÉZIT, *Op. cit.*, p. 511. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1979, pp. 29 y 54. J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis*, vol. 25, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 26. M. MENA MARQUÉS, *Op. cit.*, p. 72. Museo del Prado, *Inventario General de Pintura. La Colección Real*, Madrid, Museo del Prado-Espasa-

- Calpe, 1990, p. 642. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 77. J. BROWN, *Op. cit.*, 1990, p. 79. J. URREA, M. MORÁN TURINA y M. ORIHUELA, *Op. cit.*, p. 34. F. BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, p. 52. Museo del Prado, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, p. 440. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE, *Op. cit.*, p. 188. *The Dictionary of Art*, p. 560. *Esplendor de España, 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, Catálogo de la exposición organizada por la Fundación "De Nieuwe Kerk" y los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Educación y Cultura, Amsterdam, Waanders Editores, 1998, p. 42. *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe II y Felipe IV*, Valladolid, 1999, p. 229.
- 143 P. DE MADRAZO, *Op. cit.*, p. 540. U. THIEME y F. BECKER, *Op. cit.*, p. 366. G. ROUCHÈS, *Op. cit.*, p. 292. D. ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Op. cit.*, p. 37. E. BÉNÉZIT, *Op. cit.*, p. 511. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1979, p. 29. J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, p. 26. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, pp. 77 y 78. Museo del Prado, *Inventario General de Pintura. Nuevas adquisiciones*, Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 139. Museo del Prado, *Catálogo de las pinturas*, 1996, p. 440. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE, *Op. cit.*, p. 188. *The Dictionary of Art*, p. 560.
- 144 J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968, p. 38. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, p. 2. J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1979, p. 29, nota 56.
- 145 M. MENA MARQUÉS, *Op. cit.*, p. 72.
- 146 J. LÓPEZ REY, *Op. cit.*, 1968-69, p. 2.
- 147 M. DE NOVOA, *Historia de Felipe III*, en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, t. LXI, Madrid, 1875, p. 210.
- 148 *Ibidem*, p. 219.
- 149 J. MORENO VILLA y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 150.
- 150 Es posible que el cuadro de la Encarnación sea también de mano de Bartolomé González, ya que en el mismo memorial figura una copia del anterior descrita como: "(Copia) Mas otro retrato del Príncipe N^{ro} Sr, entero, dos varas y cuarta de alto y vara y tercia de ancho, vestido de blanco, ropilla en arpon de engaduxados de plata y puntillas, y la calza de lo mismo, la capa de terciopelo negro con seis guarniciones de engaduxados y puntillas, con su collar de tusón al cuello y botones de oro. La una mano en bufete de terciopelo y la otra en la espada, y cortina de terciopelo carmesí y suelo enlosado". El hecho de ser una copia podría explicar la ausencia de firma. J. MORENO VILLA y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 151.
- 151 J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 170.
- 152 Museo del Prado, *Inventario General de Pintura. El Museo de la Trinidad*, Madrid, Museo del Prado-Espasa-Calpe, 1991, p. 321. Este retrato lleva el número de inventario 5.774. Si este retrato sigue el modelo de Vidal, es imposible que haya sido realizado por Pantoja, que había muerto en 1608. El hecho de que tanto la armadura y las armas, como la cortina y el globo, sean negras puede indicar que nos encontramos ante un retrato de luto, posterior, por tanto, a 1611, fecha de muerte de la reina.
- 153 A. GARCÍA SANZ y M. L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Conventos de las Descalzas Reales y de la Encarnación (Dos clausuras de Madrid)*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1999, p. 70.
- 154 Según Tormo, el retrato de las Descalzas es "una repetición con variantes" del cuadro de Pedro Antonio Vidal. E. TORMO, *En las Descalzas Reales de Madrid. Treinta y tres retratos*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1944, p. 98.
- 155 Se atribuye este cuadro a Villandrando en *The Dictionary of Art*, p. 560.
- 156 Museo del Prado, *Catálogo de las pinturas*, 1996, p. 271. El número de inventario de este cuadro es el 2563.
- 157 A.H.P.M., Pr. 2327 (Diego Ruiz de Tapia, 1622), ff. 978 y 978 v^o.
- 158 E. TORMO, *Op. cit.*, pp. 125 y 184. A. L. MAYER, *Op. cit.*, p. 235. *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926, p. 288. Ambos figuraron en la exposición. Del de Felipe III, que medía 202x119 cm, se dice que está firmado por Villandrando, no así el de la reina, del mismo tamaño, U. THIEME y F. BECKER, *Op. cit.*, p. 366. J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, pp. 26 y 27. Desconocemos el paradero actual de estos dos retratos.
- 159 Las medidas de los retratos son: Felipe IV, 203x106 cm; María de Austria, 203x107 cm; don Fernando, 206x107 cm; don Carlos, 208x107 cm; Margarita, 208x107 cm.
- 160 A. GARCÍA SANZ y M. L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Op. cit.*, pp. 118 y 119. M.L. Sánchez Hernández opina que todos estos retratos, incluyendo los de la infanta María (se indica que la cartela es errónea y que se trata de la infanta Ana), el infante Fernando e Isabel de Borbón, son copias de Bartolomé González, aunque no hay ningún retrato en los memoriales de este pintor que coincida con los de estos tres personajes. Es posible, de todas formas, que los cuadros de los infantes Fernando y María pintados por Villandrando procedan de modelos de Bartolomé González.
- 161 *The Dictionary of Art*, p. 561.
- 162 Véase E. TORMO, *Op. cit.*, 1917, p. 184. La fecha es claramente errónea.
- 163 C. DE LA VIÑAZA, *Op. cit.*, pp. 44 y 45, de los que dice que están "pintados con valentía, aunque sean copias".
- 164 Biblioteca Nacional, Ms. 11123 [Infantado y Pastrana] *Inventario de los muebles, alhajas, libros, cuadros, de la casa del Infantado referentes a varios años (s. XVII y XVIII)*, f. 41 v^o.
- 165 *Ibidem*.
- 166 A.H.P.M., Pr. 2674 (Francisco Testa, 1624), f. 1122 v^o. A. MATILLA TASCÓN, *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Madrid, A.H.P.M.-C.S.I.C., 1987, p. 224. F. BOUZA, *Op. cit.*, p. 52. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. I, p. 236. El enano Bonamí murió en 1614, cuando Felipe IV sólo contaba 9 años. Para sustituirlo, Isabel Clara Eugenia le regaló al enano Miguelito, "Soplillo".
- 167 A.H.P.M., Pr. 2674, f. 1278.
- 168 *Ibidem*, f. 1124. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. I, p. 236.
- 169 *Ibidem*, f. 1117. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. I, p. 233. Este retrato aparece en el inventario de 1649 descrito como "Retrato de la Reyna d[ña] Margarita bestida de blanco con un libro en la mano derecha y en la otra un lienzo de puntas con moldura negra". Biblioteca Nacional, Ms. 11123, f. 41 v^o.
- 170 El título de conde de los Arcos le fue concedido en 1603. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 55.

- 171 R. L. KAGAN, "The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, p. 154.
- 172 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, 1923, pp. 119-121. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 78. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Sobre Juan Bautista Maino", *Archivo Español de Arte*, 1997, n.º 278, pp. 115. El retrato de Luis Lasso de la Vega, conde de Añover, está firmado encima de su hombro derecho: "Bar^{me} Gonzalez Pintor del Rey f. 1619", mientras que el de la condesa de Añover está firmado sobre su hombro izquierdo: "Villandrando f."
- 173 Sánchez Cantón opina que el retrato del conde sería obra de Villandrando, mientras que el de la condesa podría ser de Bartolomé González. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, Madrid, 1923, pp. 113 y 116. Angulo atribuye a Villandrando el retrato de la condesa. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Op. cit.*, p. 37. Por su parte Richard Kagan también atribuye a Villandrando el retrato de la condesa, aunque quizá lo confunde con el retrato de su nuera, que atribuye a Bartolomé González, cuando en realidad está firmado por Villandrando. R. L. KAGAN, *Op. cit.*, p. 154.
- 174 A.H.P.M., Pr. 6175 (Francisco Suárez y Rivera, 1633), f. 1321. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. II, p. 1638.
- 175 A.H.P.M., Pr. 3180, ff. 1549 y 1549 v.º. La escritura está fechada en 15 de diciembre de 1623.
- 176 F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, Madrid, 1923, pp. 113-121. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. II, p. 1638.
- 177 N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1896, p. 54. N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1901, p. 51. N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115. A. L. MAYER, *Op. cit.*, p. 235. V. VON LOGA, *Op. cit.*, p. 144. U. THIEME y F. BECKER, *Op. cit.*, p. 366. G. ROUCHÈS, *Op. cit.*, p. 292.
- 178 N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1896, p. 54.
- 179 N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 115. J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 171. V. VON LOGA, *Op. cit.*, p. 144. Se trata de un lienzo de 1,38 m x 1,41 m. Sentenach sugiere que el retratado pudiera ser el Condestable D. Íñigo Hernández de Velasco, suegro del segundo duque de Osuna.
- 180 Cuadro citado, aunque advierte que no lo ha visto, por N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1901, p. 51. Se especifica que es un retrato de mujer en U. THIEME y F. BECKER, *Op. cit.*, p. 366; y E. BÉNÉZIT, *Op. cit.*, p. 511.
- 181 N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 116. J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 171.
- 182 J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, p. 27.
- 183 *Guías de los Museos de España*, V. Museo Cerralbo, Madrid, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1956, p. 47. C. SANZ-PASTOR y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, Museo Cerralbo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 92. El retrato lleva el número de inventario 3.775. Sus medidas son 41,5x38 cm. Representa a una joven de pelo negro con una diadema de oro, pendientes formados por una perla y un lazo rojo, y traje de terciopelo granate con un cuello con puntillas. Agradezco a Berta Burguera el haberme informado del contenido de la ficha del Museo Cerralbo correspondiente a este cuadro. En ella no se explica la procedencia de la obra ni por qué motivo se atribuye a Villandrando.
- 184 J. CAMÓN AZNAR, *Op. cit.*, p. 27. J. CAMÓN AZNAR, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1986, p. 85. El cuadro, que representa a una dama de cuerpo entero, está siendo actualmente restaurado. Se ha eliminado el repinte del enlosado, bajo el que ha aparecido un suelo de color rojizo. El retrato no está firmado.
- 185 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE, *Op. cit.*, p. 22. El retrato se atribuye a Villandrando por la delicadeza de las telas y el tratamiento de la luz.
- 186 D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Op. cit.*, p. 37. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 78.
- 187 H. SOEHNER, *Spanische Meister*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1963, pp. 213-215.
- 188 P. DE MADRAZO, *Op. cit.*, p. 171, la atribuye a Teodoro Felipe de Liaño, pero también menciona atribuciones a Bartolomé González y Rodrigo de Villandrando.
- 189 N. SENTENACH CABAÑAS, *Op. cit.*, 1912, p. 116. El retrato conviene con la descripción del inventario del Alcázar, pero la retratada no lleva un vestido "colorado", sino plateado.
- 190 El error fue ya señalado por J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 227. Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*, 1996, p. 204.
- 191 Museo del Prado, *Inventario General de Pintura. El Museo de la Trinidad*, p. 235. Este cuadro lleva el número de inventario 3.883.
- 192 A. L. MAYER, "El arte español en el extranjero. Tres cuadros interesantes desconocidos", *Arte Español*, 1930, p. 118. El retrato se corresponde en todos sus detalles con uno de los descritos en el memorial presentado por Bartolomé González en 1617: "Otro retrato del Príncipe N.º Sr, original, entero, con armas grabadas y calzas blancas bordadas y un bufete con su morrion encima y plumas blancas y martinetes y un baston en la mano y cortinas carmesies". J. MORENO VILLA y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 141.
- 193 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 78.
- 194 J. ALLENDE SALAZAR y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Op. cit.*, p. 157.
- 195 A.H.P.M., Pr. 3178, f. 683.
- 196 La segunda marquesa de Castelrodrigo, Leonor de Melo, casada en 1613 con don Manuel de Moura, primer conde de Lumiares y segundo marqués de Castelrodrigo, era dama de la Reina. A. DÁNVILA y BURGUERO, *Don Cristóbal de Moura, primer marqués de Castel Rodrigo (1538-1613)*, Madrid, 1900, p. 830.
- 197 *Ibidem*, ff. 694-705.
- 198 Además de pintor era mercader de lienzos. Véase M. AGULLÓ y COBO, *Documentos para la historia de la pintura española I*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 139.
- 199 Desconocemos la existencia de ningún marqués Gonzaga. Quizás se trate de alguien emparentado con Vespasiano Gonzaga, que poseía dos retratos de los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón, como los que compra el marqués en la almoneda. Véase M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. I, pp. 694-699.
- 200 Figuran los gajes de ambos desde 1611 hasta 1618 en A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Generales, leg. 6729. En septiembre de 1612 se había concedido a Bernabé de Vivanco el título de secretario, y en 1613 se le hizo merced de la escribanía de Puertos Secos, con una renta de 2.000 ducados. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Op. cit.*, 1857, pp. 495 y 533.

- ²⁰¹ Así figura en los pagos de 1598 en A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Generales, leg. 6725.
- ²⁰² Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1969, pp. 65-67. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, 1992, p. 85.
- ²⁰³ Este fue uno de los pintores que solicitó la plaza vacante de Bartolomé González. En su solicitud decía que Felipe IV le había dado licencia para pintar retratos de las personas reales. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, 1958, n° 121, p. 60.
- ²⁰⁴ *Ibidem*, ff. 696-699. Las notas que aparecen junto a cada epígrafe se refieren a la almoneda de los bienes de Villandrando, iniciada el 13 de diciembre de 1622 y finalizada el 6 de febrero de 1623, en A.H.P.M., Pr. 3178, ff. 707-718 v°. También se anotan los datos que aparecen en el inventario y no en la tasación.
- ²⁰⁵ Comprado por Juan de Vargas, barbero, en 110 reales.
- ²⁰⁶ Lo compra Isabel Calderón por la mitad de precio.
- ²⁰⁷ Comprada por don Toribio González en 60 reales.
- ²⁰⁸ Adquirido en la almoneda por don Francisco de Sora, criado de su majestad, en 7 ducados (77 reales). En la almoneda se añade que no tenía moldura.
- ²⁰⁹ Por 24 reales lo compra Juan Pérez Pica.
- ²¹⁰ Por la mitad de precio la compra Isabel Calderón. Se especifica que "estaua por acauar era de bara y m[edi]ja". En el inventario se decía que este cuadro estaba pintado "en un lienzo de uara y m[edi]ja imprimado".
- ²¹¹ Lo compra Antonio Cornejo por 50 reales.
- ²¹² Este cuadro lo saca de la almoneda Domingo de Villandrando por 100 reales, por cuenta de los doscientos ducados que su hermano le dejaba en el testamento. Tanto en la almoneda como en el inventario se especifica que se trata de un Cristo crucificado.
- ²¹³ Uno de ellos, "retrato entero de dos baras y m[edi]ja de largo del Rey don Ph[il]ipe terzero armado con armas açeradas", lo compra don Bernabé de Vivanco por 30 ducados.
- ²¹⁴ Adquiridos por el Marqués Gonzaga en 32 escudos en cuartos, esto es, 416 reales.
- ²¹⁵ Adquirido en la almoneda por Pedro de Villoslada en 44 reales "el quadro de frutas".
- ²¹⁶ Comprado por Jerónimo de Albarado por 18 reales. Se dice que es "un lienzo de bara y q[uar]ta de frutas y un melon".
- ²¹⁷ Los compra don Antonio de Figueroa por sólo 40 reales.
- ²¹⁸ Los compra Juan de Insausti, secretario de su majestad, por 66 reales. Es curioso cómo todos estos retratos se rematan en un precio muy inferior al de tasación.
- ²¹⁹ Lo compra don Antonio de Figueroa por 20 reales. Felipe Manuel Filiberto, hijo de Carlos Manuel I de Saboya y de Catalina Micaela, era príncipe del Piamonte y gran Prior de San Juan. A.H.P.M., Pr. 3724, (Eugenio López, 1616-1621), f. 146. Fue también retratado por Santiago Morán en 1613. A.G.P., Sección Administrativa, Cuentas Particulares, leg. 5264.
- ²²⁰ Este espejo lo compra Fernando de Salazar, contador de su majestad, por los dichos 50 reales. Es curioso que se tase el espejo junto a los cuadros y los útiles de pintura, pero no inusual. También junto a las pinturas y los útiles de pintor se tasa "un espejo con su moldura negra" del pintor Antonio de Puga. M. L. CATURLA, *Op. cit.*, 1952, p. 47.
- ²²¹ Lo compra don Antonio de Figueroa por 20 reales. Sería otro retrato de Felipe Manuel Filiberto de Saboya.
- ²²² Estos dos retratos y los dos siguientes los compra Juan de Insausti por 50 reales cada uno, lo que hace un total de 200 reales. Se especifica que los retratos eran cabezas.
- ²²³ Este es otro de los cuadros que se queda el hermano de Villandrando, por precio de 30 reales.
- ²²⁴ Lo compra don Antonio de Figueroa por 20 reales. El príncipe don Carlos era hijo de Felipe II, aunque el hecho de que este cuadro sea inventariado y tasado junto a los retratos de los hijos de Felipe III permite suponer que quizás se trate del infante don Carlos, hijo de Felipe III, que, por otra parte, nunca recibió título de príncipe.
- ²²⁵ Lo compra también don Antonio de Figueroa por 20 reales. En la almoneda se dice que es el "retrato del ynfante cardenal".
- ²²⁶ Comprado por Diego de Aldo en los dichos 8 ducados. En la almoneda se especifica que era "una cabeza de un rretrato".
- ²²⁷ Comprado por don Antonio de Figueroa por 20 reales.
- ²²⁸ Adquirido por el licenciado Juan de Elorriaga en 5 ducados. El presidente del Consejo de Hacienda en los primeros años del reinado de Felipe IV era don Juan Roco Campofrío. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, Ed. Pegaso, 1983 (2ª ed.), p. 169. Anteriormente lo había sido don Juan de Acuña, marqués del Valle de Cerrato, que había obtenido el cargo en 1602. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Op. cit.*, 1857, p. 140.
- ²²⁹ En la almoneda don Pedro Mejía de Tovar compra el retrato de su esposa por 30 reales. Es de suponer que sería ella la "senora no conocida". En el inventario se dice que era un retrato pequeño.
- ²³⁰ Comprado en 12 reales por el capitán Manuel Suárez Tribino. Se dice en la almoneda que era un retrato pequeño.
- ²³¹ Éste es el tercer y último cuadro que saca Domingo de Villandrando de la almoneda, por 24 reales. También se quedó otras muchas cosas, todo por valor de 447 reales.
- ²³² Los tres lienzos, de vara y media de largo, fueron adquiridos por Domingo de Carrión en 17 reales.
- ²³³ Uno de ellos lo compró el pintor Antonio de Salazar en 14 reales. También compró en la almoneda una regla de medir retratos en dos reales, que no aparece inventariada junto a las cosas de pintura. Los otros dos lienzos los adquirió el pintor Domingo de Carrión por 26 reales.
- ²³⁴ Comprados por Jusepe de Ávila, criado de Villandrando, en 12 reales.
- ²³⁵ Los compró por 2 reales Jusepe de Ávila.
- ²³⁶ Adquiridos por el pintor Domingo de Carrión en 19 reales.

- 237 Adquiridos también por Domingo de Carrión en 45 reales. El pintor compró además en la almoneda un calzón y unas mangas de tirela forradas en tafetán negro en 144 reales y un ferreruelo de raja en 60 reales.
- 238 Los colores fueron adquiridos por el pintor Diego Zapata en el precio establecido en la tasación.
- 239 Compradas por Diego Zapata.
- 240 Los caracoles los compró Jerónimo de Albarado por 4 reales.
- 241 Estas cabezas no fueron compradas en la almoneda. El duque de Monteleón, don Héctor Pignateli, había fallecido el 3 de agosto de 1622, unos meses antes que Villandrando, lo que explica que los retratos no hubieran sido concluidos. A.H.P.M., Pr. 2032 (Santiago Fernández, 1622), f. 235. M. B. BURKE y P. CHERRY, *Op. cit.*, t. II, p. 1658.
- 242 Domingo de Carrión compra dos caballetes, uno por 4 reales y otro por 2 reales. Jusepe de Ávila adquiere otro por 2 reales, y don Francisco de Iturralde el cuarto, por 4 reales.
- 243 Compradas por Jusepe de Ávila en 6 reales.

La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)

Ismael Gutiérrez Pastor
José Luis Arranz Otero
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

La decoración actual de San Antonio de los Portugueses es el resultado de un largo proceso unitario que, tras su construcción y primera decoración (1624-1633), se inició hacia 1660 con la firme voluntad de pintar íntegramente todo su interior. Las dificultades económicas interrumpieron la pintura de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda (1662-1666) y se cerró este periodo con la colocación de unos sugerentes relieves en estuco en el friso sobre las hornacinas, realizados por Juan Bautista Morelli (1668). Durante el gobierno de D.^a Mariana de Austria sólo se avanzó en la decoración de los altares laterales y en la creación de un Hospital para súbditos Alemanes. Fue en tiempos de Carlos II, especialmente bajo del patronato ejercido por su segunda esposa D.^a María Ana de Neoburgo, cuando la iglesia alcanzó desde el punto de vista de la pintura su aspecto actual, gracias a la intervención de Lucas Jordán (1699 y 1701). Para ello fue necesario modificar la arquitectura interior del templo, deshacer los retablos, renovarlos íntegramente y unificar la decoración, que hasta 1762 no se vería alterada de nuevo con el retablo de Miguel Fernández y Francisco Gutiérrez. La lectura de los documentos del Archivo de la Hermandad del Refugio y Piedad ha permitido interpretaciones nuevas de algunos temas¹.

SUMMARY

The decoration of San Antonio de los Portugueses is the result of a unitary process initiated towards 1660, after his construction and first decoration (1624-1633), and whose purpose was to entirely paint its interior. Economic difficulties put an end to the pictorial works by Francisco Rizi and Juan Carreño de Miranda (1662-1666), and so this stage finished with the placing of some stucco reliefs on the frieze above the niches, realized by Juan Bautista Morelli (1668). In the reign of Doña Mariana of Austria we see little improvement, except for the decoration of the lateral altars and the creation of a Hospital for German subjects. However, in the time of King Carlos II, and especially under the patronage of his second wife, Doña María Ana of Neoburg, the church reached its present appearance as far as painting was concerned, thanks to the participation of Luca Giordano (1699 and 1701). It was then necessary to modify the inner architecture of the temple, dismantling the altarpieces and renovating them completely. The decoration, which would remain unaltered until 1762, was also properly unified. A reading of the documents at the archive of la Hermandad del Refugio y Piedad provides new interpretations of some issues.

1. BREVE HISTORIA DE LA IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS PORTUGUESES

San Antonio de los Portugueses, también conocida desde 1689 como San Antonio de los Alemanes, es la

iglesia erigida en Madrid en el primer tercio del siglo XVII como sede de la Hermandad de San Antonio que tenía anejo un hospital para la asistencia de los súbditos portugueses del Rey. La institución había sido promovida por el Consejo de Portugal en los primeros años

del reinado de Felipe III, a quien le fueron presentados los primeros estatutos cuando la corte residía en Valladolid en 1604; pero la fundación efectiva no tuvo lugar hasta 1607, año en el que la Corte ya había retornado a Madrid para quedar definitivamente asentada.

Tras un funcionamiento provisional en una capilla en la que se celebró la primera misa el 20 de junio de 1608 y que abrió puerta a la calle en 1610², el 12 de junio de 1624 se aprobó la construcción de la obra trazada por el hermano de la Compañía de Jesús Pedro Sánchez (figs. 1 y 2): una pequeña, pero monumental, iglesia ovalada, adaptada perfectamente al esquinazo oblicuo de la calle Corredera Baja de San Pablo y de la Puebla. La idea de construir este edificio debía venir de lejos, porque los contratos se firmaron inmediatamente. El día 16 de julio Don Luis de Sosa, Caballero del Hábito de Cristo, miembro del Consejo de Portugal, en nombre de "la Hermandad del ospital de San Antonio de Padua de los Portugueses desta uilla de Madrid" pactó con el maestro de obras Francisco de Seseña todo lo referente a la albañilería y mampostería de la iglesia y enfermería del hospital³. Al día siguiente, 17 de julio, se hizo lo mismo con el cantero Francisco Mendizabal para todo lo referente a su oficio⁴. Del buen ritmo de las obras da fe la tasación de los materiales de derribo que el 25 de septiembre hicieron los maestros Juan de Arandía, por parte de la Hermandad, y Tomás de Torrejón, por parte de Seseña⁵ y los pagos puntuales que se extienden entre 1624 y 1629, al final de los cuales se anota una memoria de gastos menores en la que consta que se pagó el 29 de agosto de 1624 cincuenta reales al "Mestre mayor das obras de ver e aprouar as traças e facer eu auto pa se leuar ao ajuntamento e 30 Rs. que se dera (sic) a sr. Regidor que con eu alarife foi botaz os cordeis pa a obra por parte da calhe..."⁶.

El 9 de abril de 1631 se procedió a la tasación de la obra que había realizado Francisco de Seseña, en la que intervinieron Bernardo García por parte del maestro y por parte de la Hermandad Pedro de la Peña y Cristóbal de Aguilera. Además de la escritura inicial, se tenía presente en el proceso de la tasación una segunda escritura y un pliego de reformas solicitadas por D. Luis de Sosa⁷. A pesar de ello las obras debieron concluir antes, o al menos el interior de la iglesia estaba ya en condiciones como para comenzar a decorarla, porque el 18 de agosto de 1630 la Hermandad contrató con Juan Bautista Garrido la realización del retablo mayor y de los dos colaterales, contrato en el cual fue avalista el escultor Manuel Pereira, que de este modo aparece interviniendo en el retablo mayor y justifica la atribución tradicional que siempre se la ha hecho de ser el autor de la imagen del santo titular. El precio pactado fue de 14.000 reales de vellón y el plazo de ejecución se fijó en un año. Las pagas estipuladas no fueron como se

habían previsto, pues la Hermandad sólo pagó 8.000 reales, quedando los 6.000 restantes por cuenta de devotos del santo, según consta en el extracto del reverso del documento⁸. A partir del 19 de agosto se sucedieron cuatro cartas de pago por la cantidad pagada por la Hermandad⁹.

Al retablo mayor se le incorporaron unas "añadiduras", contratadas el 26 de octubre de 1631 por Miguel Tomás, añadiduras que excedían el arco central de la iglesia, tanto por los laterales, como por la clave, llegando hasta la cornisa, e incluían unos estípites en el segundo piso, una hornacina con un Ecce Homo y dos escudos de Portugal, proclamando la tutela del Consejo y la nación a la que servía¹⁰.

El dorado, policromía y pintura de todo el retablo se contrató el 5 de septiembre de 1632 con Francisco de Pineda, quien para ello se sometía a un pliego de condiciones de Juan Gómez de Mora, fechado el 10 de agosto del mismo año. De él se deduce que el dorado era general, excepto los tableros de los lados de la hornacina del santo titular y el plafón del arco que deberían ser de pintura (cinco cuadros en total). Debía entregarse en ocho meses. A las condiciones de Gómez de Mora se añadieron luego otras más, entre las cuales sorprende la que pide al pintor no sólo que las pinturas sean de su propia ejecución, sino que vayan "firmadas de su mano". Todo el trabajo se ajustó en 9.000 reales de vellón y Pineda dio por fiador de su contrato a Vicente Carducho, pintor de Su Majestad¹¹. Si las cosas se hubieran desarrollado normalmente y Francisco de Pineda no hubiera fallecido en el transcurso de la obra hoy no existirían en la Hermandad del Refugio los cuatro lienzos de escenas de San Antonio de Padua. El 26 de abril de 1633 Carducho se hacía cargo de la terminación de la pintura del retablo de San Antonio de los Portugueses, puesto que se había comprometido a las fianzas del pintor fallecido, y se obligaba a terminarla para finales de junio de ese año¹². Los clientes admitían en la nueva escritura la mayor calidad de la pintura de Carducho y se sometían al dictamen económico que en su momento emitieran Juan Gómez de Mora y el escultor Alonso de Herrera. Esta tasación lleva fecha de 6 de agosto de 1633 y valoró las pinturas de Carducho en 700 ducados (7.700 reales de vellón) más de lo previsto en un principio¹³. Angelo Nardi doraría y pintaría posteriormente el sagrario del altar mayor por 900 reales, tal y como se deduce de la segunda carta de pago por 400 reales, fechada el 26 de mayo de 1636, mientras que los otros 500 los había recibido el año anterior¹⁴.

Los altares colaterales no eran otros que los que contenían los lienzos de *Santa Isabel de Portugal* y de *Santa Engracia*, pinturas de Eugenio Cajés, firmadas en 1631, de las que no hemos hallado en el archivo de la Hermandad ningún documento contractual, aunque sí



Fig. 1. Pedro Sánchez: Proyecto exterior para San Antonio de los Portugueses. Madrid, Archivo de la SRPH del Refugio.

repetidas referencias a sus posteriores cambios de ubicación¹⁵.

La sencilla y digna ornamentación de la iglesia, caracterizada por su estricto sometimiento a una arquitectura que durante algo más de treinta años permaneció completamente blanca en su interior, sin mas decoración que unas cuantas molduras de estuco remarcando los huecos de las ventanas, culminó con la colocación de la escultura pétrea de San Antonio de Padua en la hornacina de la fachada, obra de Manuel Pereira, por la que el escultor portugués otorgó carta de pago el 8 de junio de 1646 por importe de 1.400 reales¹⁶.

Las transformaciones del concepto decorativo del interior de San Antonio de los Portugueses en sus tres fases fundamentales: construcción, retablos y decoraciones murales son un extraordinario ejemplo de la evolución que el Barroco recorre en la Corte a lo largo del siglo XVII, desde los más severos postulados del Clasicismo hasta el ilusionismo del Barroco.

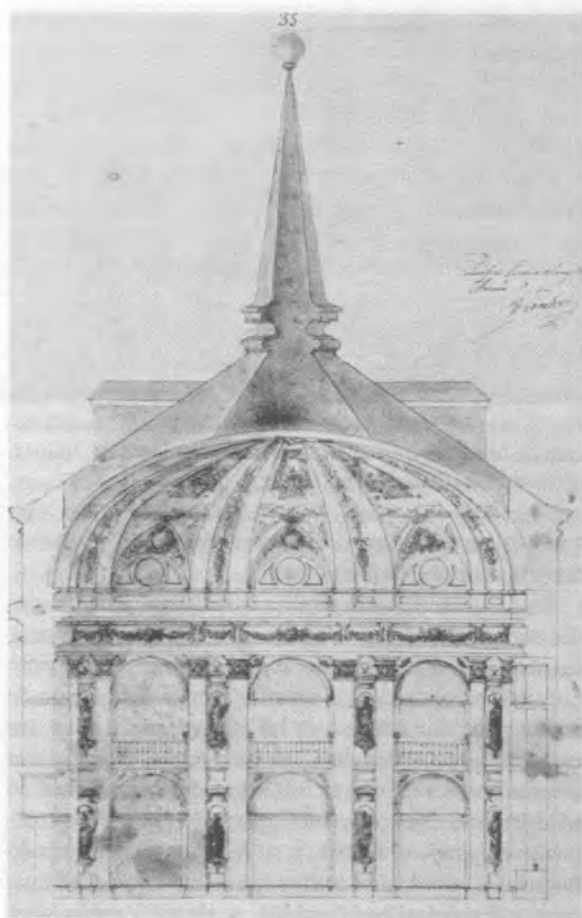


Fig. 2. Pedro Sánchez: Proyecto de la sección longitudinal de San Antonio de los Portugueses. Florencia, Uffizi, Gabinetto de Disegni.

La necesidad de renovar en todos los sentidos las vetustas paredes y bóvedas del Alcázar Real, así como la búsqueda de pinturas y esculturas para sus colecciones, hizo que Felipe IV enviara a Velázquez a Italia en un segundo viaje que se desarrolló entre 1648 y 1651. Respecto al primero, veinte años antes, Velázquez tuvo ocasión de ver con sus ojos los cambios del Barroco romano, el auge de lo decorativo y del ilusionismo dinámico en la pintura. Entró en contacto con muchos pintores y consideró aptos para los fines de Felipe IV a Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Ambos llegaron a Madrid en 1658, llamados a desempeñar un importante papel en el desarrollo de la pintura arquitectónica cortesana de la generación posterior a Velázquez. Del alcance de todo lo que realizaron en Madrid quedaron con el transcurso del tiempo muy pocas muestras: un modelo para la ermita de San Antonio Abad del Buen Retiro (Madrid, Museo del Prado), descripciones de testigos y algunos dibujos, entre ellos los que mues-



Fig. 3. Angelo Michele Colonna: Proyecto II para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses. Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

tran los proyectos para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses.

Tras la muerte de Agostino Mitelli en 1660 y antes del regreso de Angelo Michele Colonna a Italia en septiembre de 1662 se puede considerar con fundamento que dieron comienzo los estudios para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses y que estos estudios fueron obra de Colonna a juzgar por los *tres dibujos* conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, más uno cuarto del que se desconoce actualmente el paradero. Debido a su regreso a Italia no pudo llevarlos a la práctica. Atribuidos de antiguo a Colonna, fueron aceptados por Feinblatt, y Harris¹⁷ publicó los tres dibujos, encartados en los álbumes de la *Colección de Dibujos del Rey Nuestro Señor D. Fernando VII*, que son proyectos para decorar el techo de San Antonio, ya que en alguno se aprecian perfectamente los escudos de Portugal, además de constituir una serie de progresiva adaptación del pintor a la forma de la iglesia, pues arranca en un proyecto rectangular para llegar a un proyecto ovalado, rechazando entre medias otro de ángulos ochavados.

Todo parece indicar que la ejecución de la pintura se hizo combinando varias partes de estos dibujos, especialmente los dos más evolucionados, que Harris numera como II (para el anillo de la gloria) y III (para el cuerpo de columnas y hornacinas) (figs. 5 y 6). Desde un punto de vista iconográfico uno de los detalles más notables es la inclusión de parejas de ángeles o de putti flanqueando cartelas iconográficas y escudos heráldicos de Portugal, parejas y escudos. Pero, a pesar de la existencia de estos dibujos, los biógrafos de Mitelli y Colonna no citan su intervención en San Antonio de los Portugueses¹⁸. Esto hace pensar que después de 1662 el proyecto de Colonna no fue respetado, ni ejecutado fielmente, aunque sí en la idea básica. Lo cual, unido a la información de Palomino de que Francisco Rizi hizo "la



Fig. 4. Angelo Michele Colonna: Proyecto III para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses. Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

traza y ejecución de la arquitectura y adornos de la cúpula" y Juan Carreño "toda la historia de la bóveda y las figuras del recinto"¹⁹, pone la autoría e invención del esquema decorativo en otros términos. La información de Palomino concuerda con la que el propio Rizi puso en el *Memorial de 1673*, dirigido a la reina gobernadora D.^a Mariana de Austria al sentirse postergado frente a Carreño en la carrera honorífica de pintor al servicio de la Corona, en el que afirma que él "traçó y pintó al fresco la iglesia de San Antonio el Real desta Corte..."²⁰. Los dibujos del Museo del Prado y de la Casa de la Moneda de Madrid para la historia central de la *Gloria de San Antonio* así lo demuestran (figs. 3 y 4)²¹.

Todos parecen llevar razón: que Colonna tanteó una decoración a través de los tres dibujos del Palacio Real



Fig. 5. Francisco Rizi: Boceto para la Gloria de San Antonio de Padua. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 6. Francisco Rizi: Boceto para la Gloria de San Antonio de Padua. Madrid, Casa de la Moneda.

de Madrid; que Rizi redibujó la decoración después del regreso de Colonna a Italia en septiembre de 1662, replanteando la parte del tambor fingido con los santos entre las columnas, adoptando el anillo continuo ovalado del *dibujo II* (fig. 5) y las columnas pareadas del *dibujo III* (fig. 6), y proyectando la *Gloria de San Antonio* en el cielo, que en lo material sería ejecutada por Carreño.

2. REVISIÓN DE LA CRONOLOGÍA DE LA PINTURA DE RIZI Y CARREÑO DE MIRANDA

Si en la ejecución material de la decoración de San Antonio, incluso en el proyecto definitivo, nunca ha habido dudas sobre los autores Francisco Rizi y Juan Carreño, la cronología exacta de la ejecución de estas pinturas y sus avatares nunca han sido aclarados. Tormo consideró que los temas “bien portugueses son, sin embargo, posteriores a la separación de Portugal”²², que tuvo lugar de hecho en 1640 y de derecho en 1668. Angulo Íñiguez, planteando la problemática de los dibujos de Colonna, las menciones de Palomino y los datos del Memorial de 1673, sugirió que fueran anteriores al 11 de enero de 1668, fecha en que Rizi y Carreño contrataron con Pedro de Caravantes el nuevo dorado, estofado y encarnado del retablo mayor de 1631, dato que toma como el de fin de obra²³. Una serie de documentos del Archivo de la Hermandad de San Antonio nos ha proporcionado algún dato de interés en este sentido. Así, en el *Libro 2 (de 1656) de las actas de la Cofradía de San Antonio de los Portugueses*, escrito con algunas de las peores caligrafías del archivo, la Mesa o Junta de la Cofradía acordaba el 5 de julio de 1660 prorrogar su mandato en razón de la continuación de los trabajos de pintura y dorado de la misma, para acabarla, para evitar demoras, aplazamientos o dispersión del dinero que se tenía previsto para ello. La precisión de en que

consistían estos trabajos es nula y de igual modo se refleja en otros acuerdos del mismo tenor. Pero, fueran cuales fueran, se habían iniciado en 1660, siendo Proveedor del Duque de Abrantes²⁴. El 30 de enero de 1661 fue elegido nuevo Proveedor el Conde de Linares²⁵ y parece que las obras llevaban un cierto ritmo, como se dice en el acuerdo de la Mesa del 30 de julio²⁶. Hasta dos años más tarde, en Mesa del 31 de julio de 1663, no vuelve a haber noticias de las obras de pintura: una averiguación de cuentas desvela que “D. Francisco Rice y Juan Carreño, pintores de Su Magd” tenían recibidos 31.558 reales de la obra, cantidad por la que dieron carta de pago²⁷.

El ritmo de las obras parece haber sido lento, pues ante la donación de un cuadro del *Milagro de San Antonio y su padre*, y de cien doblones de oro que hizo Don Antonio Feijoo Losada, anotada en la Mesa del 22 de marzo de 1665, se acuerda esperar a “acabar de pintar la iglesia” para ponerlo en retablo y en lugar conveniente²⁸. Las buenas previsiones de comienzos de los años sesenta no se cumplían a mediados de 1666, pues todavía el 18 de julio el conde de Linares y demás miembros de la Mesa acordaban “que la obra que está hecha de pintura no se prosiga de la cornisa para abajo, en la conformidad que está hecha de la pintura (sic) para arriba, y que supuesto la falta de medios con que la casa se alla para no poderse proseguir, se acabe con los estucos y se componga la cornisa por el modo que sea más posible al corto caudal con que la casa se halla; y que de la cornisa abajo se blanquee la iglesia lo mejor que se pueda. Y mientras no se toma otra resolución se tomó la deste assiento, que todos firmaron...”²⁹.

Aunque la voluntad de decorar la iglesia se pueda llevar hasta los años 1660-1661, es probable que los trabajos materiales no se iniciaran antes de 1662 y que se dieran por acabados a mediados de 1666. Los primeros años de todo este periodo serían de preparación de fondos económicos y de realización de proyectos para la decoración de una iglesia que estaba entre las pioneras

de su estilo. Los dibujos de Colonna podrían estar hechos entre 1661-1662. Algunos documentos inéditos sobre los pagos recibidos por Rizi y Carreño de Miranda permiten pensar que su trabajo material se desarrolló entre 1662 y 1666. Así, el 21 de diciembre de 1662, la Mesa de San Antonio, cumpliendo una orden de Felipe IV del 5 de septiembre, tomaba de la hacienda dejada por el obispo de Oporto D. Francisco Pereira Pinto, que administraba D. Bernardo de San Payo, un préstamo de 2.000 ducados de plata "para la obra del dicho Real Hospital", obligándose a restituirlos "luego que se haya restaurado aquel Reyno"³⁰. Ocho meses más tarde, el 29 de julio de 1663 Rizi y Carreño de Miranda otorgaban la carta de pago a favor del Conde de Linares por importe de 31.558 reales "por cuenta de la pintura que están haciendo en la iglesia del dicho Real Hospital" y declaraban que los habían recibido en "diferentes veces y partidas"³¹, cantidad de la que hay que resaltar que supone aproximadamente la mitad del total percibido. Como un año y medio después, el 12 de diciembre de 1665, los pintores otorgaban otra carta de pago de 18.000 reales que habían recibido en seis libramientos diferentes del Conde de Linares, hechos efectivos por D. Simón de Fonseca Pina, "por cuenta de lo que han de haber de la pintura que se está haciendo en la iglesia"³². Aun debió realizarse algún otro pago a los pintores, pues consta que, a fecha 23 de mayo de 1668, habían recibido 61.730 reales por el trabajo, cuando éste ya se había concluido³³.

Un último intento de revisar el acuerdo del 18 de julio y "lo preciso de asistir a la continuación de la pintura que está parada por falta de medios"³⁴ llevó a la Mesa a acordar el 26 de octubre de 1666 la venta de la plata de una donación porque no era necesaria para el culto, aplicando su dinero "para la iglesia y la obra que se está haciendo". Un año más tarde, el último domingo de 1667, algunos componentes de la Mesa ofrecieron donativos por valor de 14.500 reales de vellón, más otros 2.800 asentados en la Mesa del 26 de febrero del año siguiente, destinados a que "se aperfeccionase por el modo que fuere posible la obra de la iglesia y se quitasen los embarazos de los andamios para poder manifestarse y descubrirse la pintura"³⁵, es decir, que al problema de no poder completar la pintura, se unía la imposibilidad de disfrutar de la cúpula ya acabada por estar en medio los andamios.

Es de suponer que los 17.300 reales de los donativos fueran suficientes para despejar los andamios y rematar detalles. Los tiempos no eran los mejores, ni en lo económico ni en lo político. El acuerdo del 8 de enero de 1668 reconocía la inexistencia de medios para proseguir la pintura "con la perfeccion que siempre se pretendido (sic) (que ha sido la causa por qué a tiempo que está parada la dicha pintura)", lamentándose de la maldad de

los tiempos y de la falta de limosnas y asumiendo que "en consideración de no alcanzar a más los medios presentes, y que estos se habían juntado de limosnas que dieron de pronto los dichos señores, como otras veces lo an hecho..., que sea dorado el retablo de la iglesia y colaterales, que se blanquee el cuerpo de la iglesia; se den de jaspe los laterales de las tribunas; se doren los balcones; que se pongan de oro y azul las celosías y que se haga un púlpito de hierro...; y que asimismo se uayan haciendo las cosas necesarias según los medios que se fueren adquiriendo, y todo con la presteza necesaria para que pueda quedar descubierta la iglesia para la Semana Santa"³⁶.

El documento del 23 de mayo de 1668, remitido por el conde de Linares a la reina Doña Mariana de Austria, en el capítulo "lo que debe el hospital" anota 1.600 reales a favor del albañil Pedro Cuervo por el blanqueo de la iglesia³⁷. Y en el de "Lo que falta para acabar la yglesia con perfección" se estimaba que eran necesarios 18.000 reales "para correr las columnas de jaspes, hacer zócalos a los remates de avajo y dorarlos, y hechar claveras a los arcos de bajo de los balcones y dorarlas".

3. LA INTERVENCIÓN DE JUAN BAUTISTA MORELLI

El acuerdo del 18 de julio de 1666, que ponía fin a las previsiones de decorar toda la iglesia, incluidos los paramentos verticales, introduce al final la nota de que "se acabe con los estucos y se componga la cornisa por el modo que sea más possible al corto caudal con que la casa se alla"³⁸. Esta breve nota, además de otra documentación posterior, es la única referencia contemporánea acerca del complemento escultórico en estuco que sobre la cornisa realizó el escultor italiano Juan Bautista Morelli, por encargo de la reina Doña Mariana de Austria. Por el testamento del escultor sabíamos que "la reyna Nuestra Señora y en su real nombre el administrador y Hospital del Glorioso San Antonio desta Corte que llaman de los Portugueses (le debían) ocho mil reales de vellón del resto de la obra que en dicho Hospital hice de escultura en la cornisa de la iglesia..."³⁹, una deuda que se cobró lentamente, quedando encargado de ello el pintor Andrés Smitd, como tutor de los hijos menores de Morelli.

Morelli es uno de los escultores más interesantes del Madrid de la década de 1660. Formado en Roma, en el círculo de Alessandro Algardi, colaboró con el maestro en la decoración de la basílica de San Juan de Letrán, promovida por Inocencio X. Velázquez le conoció en Roma en el transcurso del segundo viaje a Italia, cuando también entró en contacto con los boloñeses Mitelli y Colonna. En Roma estaba en ese momento el pintor

Andrés Smitd, que terminaría siendo uno de sus amigos, tutor de sus hijos huérfanos y maestro de Mateo Morelli. Tras un viaje a París, donde trabajó en el círculo de Luis XIV, recaló en Valencia en 1659 y ofreció sus servicios a Velázquez. Cuando pudo llegar a la Corte en 1661 Velázquez ya había muerto, pero gracias a la novedad de su estilo halló la protección de D.^a Mariana de Austria y el concurso del maestro mayor Sebastián Herrera Barnuevo. Realizó trabajos de escultura en Aranjuez, acaso relacionados con las obras de Algardi destinadas a los jardines, y otros trabajos en estuco. Palomino dejó constancia de su estancia en España en una cita extensa, casi una biografía, dentro de la vida de Velázquez⁴⁰.

Se conserva la escritura del contrato para esta obra, otorgada el 11 de marzo de 1666, para "la obra de hornato en la cornisa de la iglesia de dicho hospital", declarándose el artista "maestro de escultura y de Su Magestad". Por ella se comprometía a hacer de "escultura de estuquo (sic) el adorno de los siete espazios de la cornisa del dicho templo sobre que se mueve la bóveda de la yglesia que se diuide la zircunferenzia del óbalo entre pilasttra y pilasttra por el friso, cada uno de los espazios con vna tarjetta, dos niños y dos festones, y lo demás que se ve en el modelo elegido por los señores de la Mesa...". el escultor podría cambiar el modelo para mejorar el efecto final de la obra, pero sin alterarlo en lo fundamental y siempre que lo supervisara la Mesa y "Don Sebastián de Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las Obras Reales". Tenía que hacerlo con "estuquo lejítimo de cal de mortero y poluos de mármol", del relieve necesario tanto los niños, como las cartelas y los festones. Irían trabados entre sí y sujetos a la pared con grapas de hierro en anclajes dispuestos cada media vara para garantizar su seguridad. Los andamios para la obra corrían por cuenta de la Mesa, toda vez que estaban puestos los utilizados por los pintores en los últimos años, pero advirtiéndose que, si eran necesarios otros andamios complementarios, correrían a costa de Morelli. El escultor se comprometió a concluir la obra en cinco meses, a satisfacción de Sebastián de Herrera Barnuevo, y a percibir por ella 1.550 ducados pagados en distintas entregas: 200 ducados que había recibido de anticipo, 800 que cobraría dentro de los cinco meses de duración de la obra; y los 550 restantes dentro del año siguiente a finalizar la obra⁴¹.

Un papel del mismo legajo anota las partidas que desde la fecha de la escritura y hasta el 27 de noviembre de 1667 fue recibiendo Morelli, con evidente ampliación de los plazos de pago y ejecución, que las dificultades económicas de la Hermandad produciría indefectiblemente. Fueron en total 10.614 reales (= 965 ducados aproximadamente)⁴², por lo que se comprueba que la obra contratada no se pagó en los plazos estipulados,

aunque si se reconoció la deuda de la cantidad total convenida, según otra averiguación de cuentas que a los 17.050 reales (=1.550 ducados) añade otros 2.062 por "otros dos niños que añadió juntto (sic) el altar mayor, que no entró en dicho ajuste", ascendiendo finalmente la cuenta a 19.112 reales y los grupos escultóricos a ocho⁴³. La víspera de su muerte, a la hora de redactar su testamento el 24 de julio de 1669, Morelli dejó consignado que le debía "la Reyna Nuestra Señora y en su real nombre el Administrador y Hospital del Glorioso San Antonio desta Corte..., ocho mil reales de vellón del resto de la obra que en dicho hospital hice de escultura en la cornisa de la iglesia Hermandad le adeudaba, de que tengo ganado decreto de Su Magestad para que se me pague la dicha cantidad"⁴⁴.

Para cobrar estas deudas Andrés Smitd estaba capacitado legalmente, pues había sido nombrado el 13 de noviembre de 1670 tutor de los hijos de Morelli, todos menores de edad. Estas cantidades pendientes no se pagaron hasta 1677, lo cual generó en el Hospital un pequeño expediente de documentos que contienen dos cartas de pago de Andrés Smith: una, para la libranza de 2.000 reales de vellón el 21 de octubre de 1677 por la que Smitd dio recibo el día 27; y otra, fechada el 3 de enero de 1680, por importe de 6.498 reales⁴⁵.

La decoración en estuco de Morelli parece haber sido el complemento adecuado a las pinturas de Rizi y Carreño de Miranda. El análisis del léxico del documento y la realidad de la arquitectura de la iglesia permiten pensar que se trató de una decoración de relieves situados en el friso, sobre los huecos de las tribunas y bajo la cornisa⁴⁶. La disposición en simetría en torno a una cartela de dos ángeles sujetando unos festones de frutas o unas telas, aunque no se conserve, recuerda extraordinariamente a las obras del mismo carácter realizadas por Algardi en la iglesia de S. Ignazio de Roma, realizados hacia 1649-1650⁴⁷.

Si sorprendente es descubrir el carácter que tuvo esta intervención de Morelli en San Antonio de los Portugueses, no lo es menos comprobar el tesón con que la Hermandad intentó recabar medios económicos para concluir la decoración de los muros laterales de un modo seguramente unitario y acorde con la pintura de la cúpula, es decir, poniendo en pie una serie de "quadrature" a la boloñesa siguiendo las enseñanzas de Mitelli y Colonna, y acaso en un estilo parecido al de la escalera del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Igual de sorprendente es el hecho de que una vez concluida la pintura y la escultura, sin medios para retirar los andamios y con demora en pagar al escultor, en menos de treinta años, su obra fuera derruida hasta el extremo de no dejar rastro en los cronistas de la época⁴⁸. La verdad es que la decoración se concluyó en un momento de crisis política profunda, dos años antes de



Fig. 7. Francisco Rizi: *Cúpula de San Antonio de los Portugueses* (detalle del escudo de Portugal).

la separación de derecho de Portugal en 1668, bajo la regencia de D.^a Mariana de Austria. Las razones podrían haber estado en una serie de circunstancias, entre las cuales cabría considerar la de la iconografía heráldica de las medallas sostenidas por los *putti*, posiblemente lusitana y absolutamente intolerable después de la independencia, más si se considera que el patronato del Hospital revirtió en el Real Patronato dentro del Consejo de Castilla⁴⁹.

Al final, de la heráldica portuguesa no quedó nada, excepto el escudo pintado por Rizi en el tambor arquitectónico de la pintura de la cúpula, y es un escudo de Portugal, pero atrapado dentro de una bordura de castillos (Castilla) que es todo un símbolo de una época (fig. 7).

4. EL GOBIERNO DE MARIANA DE AUSTRIA Y SU PATRONATO SOBRE EL HOSPITAL E IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES

Tras la muerte de Felipe IV el 17 de septiembre de 1665, la reina viuda D.^a Mariana de Austria asumió el gobierno durante la minoría de edad del rey niño Carlos II. Uno de los primeros actos de su política exterior fue la independencia de derecho de Portugal (1668), que,

referida a San Antonio de los Portugueses, supuso que el 12 de octubre de 1668 la Cámara de Castilla acordara que el patronato del Hospital e iglesia pasara a ser privativo del Rey. Por orden de la Reina gobernadora D. Blasco de Loyola⁵⁰ comunicó al conde de Linares, Protector de la institución, que al extinguirse el Consejo de Portugal todos sus asuntos pasaban a depender del Consejo de Castilla, dentro del cual se hallaba el Real Patronato⁵¹. El embajador de Portugal conde de Miranda había remitido un memorial sobre dicha determinación y la legalidad de traspasar el Hospital a la Corona de Portugal⁵². Otra orden del 30 de diciembre y un papel de D. Blasco de Loyola del 20 de enero de 1669 para el Presidente del Consejo de Castilla hicieron que el Consejo consultara las pretensiones del embajador el 24 de febrero y las declarara "sin derecho", consulta que le fue comunicada al embajador el 16 de mayo⁵³. La Reina confirmó al conde de Linares en el protectorado del Hospital e iglesia el 13 de octubre de 1670 y en 1671 nombró para el mismo puesto a D. Antonio Monsalve, del Consejo de Castilla.

Por un decreto del 13 de agosto de 1689 Carlos II cedió el patronato de San Antonio de los Portugueses a su madre⁵⁴. La donación iría cuajando en sucesivos documentos hasta el del 8 de diciembre de 1689 en el que el marqués de Mancera, mayordomo de D.^a Mariana de Austria, tomaba posesión de San Antonio de los

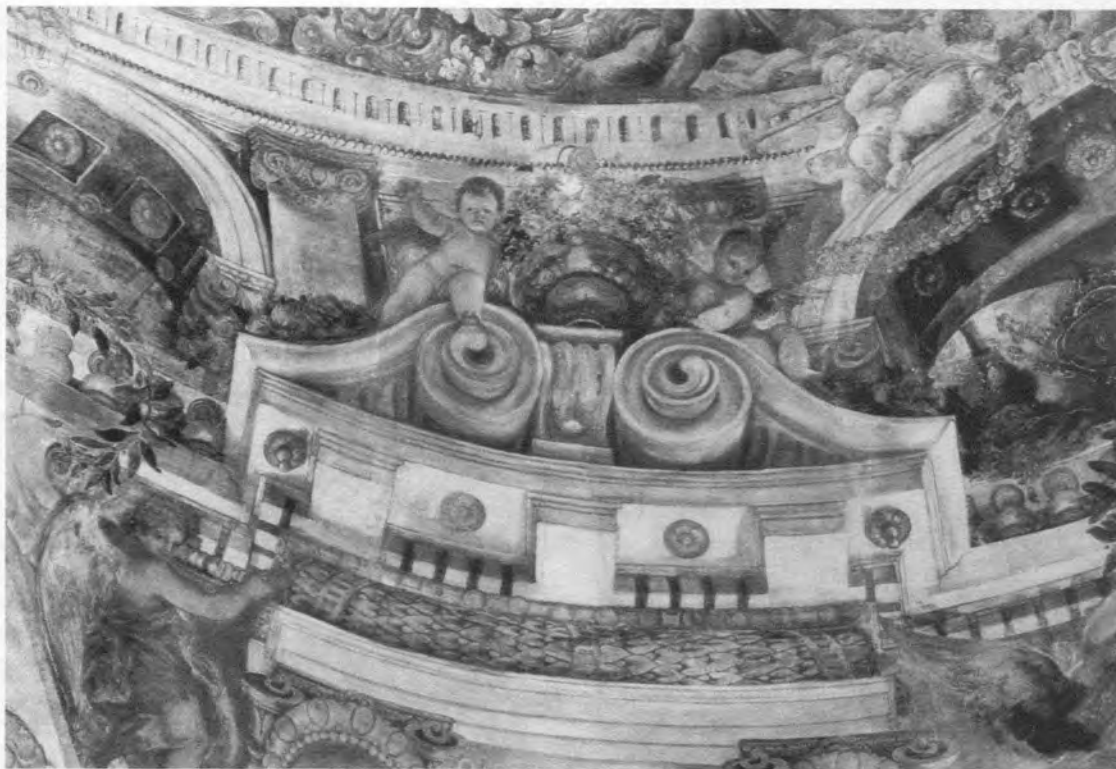


Fig. 8. Francisco Rizi: *Cúpula de San Antonio de los Portugueses* (detalle de las arquitecturas).



Fig. 9. Rizi, Carreño y Giordano: *Cúpula de San Antonio de los Portugueses* (detalle del tambor fingido).

Portugueses con el fin principal de fundar un hospital de alemanes, así como el de descongestionar los otros hospitales de Madrid. La reina hacía donación de unas importantes casas, situadas en la Plaza de la Cebada, cuya renta anual se estimaba en 30.000 reales y de 200 ducados de su hacienda. Entre las cláusulas de tipo piadoso, con alguna repercusión sobre la decoración de la iglesia, hay que señalar la fundación de las fiestas de San Carlos Borromeo en honor de su hijo Carlos II y la de Santa Ana, cuya onomástica compartían la fundadora y D.^a María Ana de Neoburgo, “que Dios traiga a estos reinos con el feliz suceso que deseamos”⁵⁵, pues Lucas Jordán pintaría en 1701-1702 sendos lienzos de dichas advocaciones.

Entre las consideraciones de la donación de Carlos II estaba la de que el patronato volviera a la Corona tras la muerte de la Reina viuda, lo que efectivamente ocurrió el 30 de noviembre de 1696. Otro decreto del mismo día ofrecía de nuevo el patronato a la reina D.^a María Ana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, un ofrecimiento que el Consejo de Castilla creía que nunca llegó a cuajar en una toma de posesión, pues no había documentos probatorios al modo como lo había hecho D.^a Mariana de Austria. El 2 de mayo de 1701 un informe de la Cámara de Castilla intentaba averiguar si “la Reina, mi tía” quería continuar con el patronato. Pero D.^a María Ana de Neoburgo decidió abstenerse, según se comunicaba el 11 de julio a D. Pedro Cayetano Fernández del Campo, marqués de Mejorada⁵⁶. La investigación se hacía a propósito de la decisión de Felipe V de traspasar el patronato de San Antonio a la Hermandad del Refugio⁵⁷, porque estando como estaba vinculado al Consejo de Castilla, el nuevo rey tampoco había tomado posesión de él⁵⁸. Así las cosas, la Cámara de Castilla acordaba el 12 de diciembre de 1701 ejecutar un decreto de Felipe V del 30 de septiembre anterior por el que el Hospital e iglesia de San Antonio de los Alemanes era entregado a la Hermandad del Refugio, dándole el patronato con todas sus casas y bienes.

Se puede considerar que este fue un momento tranquilo en lo concerniente a las obras en la iglesia, momento en el que fueron completándose los altares. Al mayor y a los de Santa Isabel y Santa Engracia con las pinturas de Cajés de 1631 se añadieron otros dedicados a San Nicolás de Bari, San José, el Santo Cristo de la Piedad y el de la Concepción, instalados todos ellos en las décadas de 1670 y 1680. A través de sus descripciones en los inventarios y de algunos pagos del archivo se puede reconstruir algo del aspecto que llegó a tener el templo durante el patronato de D.^a Mariana de Austria.

El inventario que se inició el 12 de enero de 1678, mandado hacer por orden de D. Antonio de Monsalve, durante el rectorado de D. Diego Fernández Serrano,

muestra perfectamente la situación de la iglesia⁵⁹. Estaba presidida por el retablo mayor con las pinturas de Vicente Carducho y la escultura de San Antonio de Padua de Manuel Pereira, además de otras dos de Nuestra Señora del Pópulo (sic) y del Ecce Homo, éste situado en el remate⁶⁰. En el lado del Evangelio estaban los retablos de Santa Isabel y Santa Engracia, y el del Santísimo Cristo de la Piedad.

El retablo del Cristo de la Piedad era colateral al retablo mayor, de talla dorada y estofada y mandado hacer por D. Antonio de Monsalve. Unas pocas notas documentales revelan que el retablo fue obra del arquitecto-ensamblador Juan de Lobera, mientras que el dorado y policromía quedó a cargo de Francisco de Haro. La escultura la hizo Juan Sánchez Barba, se le pagó el 12 de marzo de 1672 y debe ser la que actualmente se conserva en la iglesia, caracterizada por su monumentalidad y algún leve plegado anguloso en el paño de pureza de la imagen⁶¹. En el inventario de 1691/1695 se indica que el retablo tenía además cuatro ángeles con misterios (¿emblemas?) de la Pasión y una imagen de vestir de Nuestra Señora de la Guía sobre el tabernáculo⁶².

En el lado de la Epístola, sólo se cita el colateral del retablo mayor, con una representación escultórica de la Inmaculada Concepción, también mandado hacer por D. Antonio Monsalve “y la mayor parte a su costa”, aunque en otro lugar se dice que se pagó con limosnas.

En fechas inmediatamente posteriores se completarían las dos hornacinas que quedaban libres en el lado de la Epístola. Hacia 1678-1679 se instaló el altar de San Nicolás “con su retablo dorado de limpio y tallado, con gradas y jambas jaspeadas, y la pintura de dicho santo es del pintor Jordán”⁶³. El lienzo se conserva en la sacristía y es obra napolitana de mediados del siglo XVII, pero no de Jordán.

Para formar una cierta simetría estilística se trasladó de lugar el lienzo de Santa Isabel, abandonando la hornacina central del Evangelio para ocupar la última de la Epístola, frente al altar de Santa Engracia. En el lugar desocupado, frente al altar de San Nicolás, se dedicó el último retablo a la “Vocación de San José”, un retablo se columnas salomónicas, con gradas y jambas jaspeadas. De las cuentas se deduce que este retablo no se hizo en último lugar, pues su instalación se puede situar entre enero y febrero de 1678⁶⁴. Ambos retablos fueron costeados por D. Antonio de Monsalve. Estos dos retablos deben ser los aludidos en la respuesta que el 3 de mayo de 1678 el propio Monsalve, como Protector del Hospital, remitía a D. Iñigo Fernández del Campo, Secretario del Consejo de Cámara, donde se intentaba conocer el estado en que se hallaba el hospital; en el punto 4, a propósito de lo que se había gastado en la fábrica, “se han hecho nuevamente dos coraterales con sus retablos



Fig. 10. Giordano: Muros de San Antonio de los Portugueses (detalle de los tapices fingidos recogidos sobre las tribunas).

que han importado 2.500 ducados con corta diferencia, los cuales se han hecho por orden del Protector, de limosnas, sin que se haya gastado cantidad alguna de renta del hospital..."⁶⁵.

El inventario del 28 de junio de 1701 refleja una iglesia con todos sus retablos desmontados y otros en vías de realización⁶⁶, aunque con los muros recién pintados por Jordán.

5. LA INTERVENCIÓN DE LUCAS JORDÁN

En los últimos años de la década de los noventa D.^a María Ana de Neoburgo también promovió las obras que, con una desastrosa administración de fray Guillermo Osvaldo (en los documentos como Osvaldo u Osiwaldo), dando cuentas directamente a la reina y saltándose el conducto reglamentario del Protector del Hospital y miembro del Consejo de Castilla Don Juan de Laiseca, llevarían al refuerzo de la arquitectura de la iglesia, a la renovación absoluta de todos los retablos y a la decoración de Lucas Jordán. En las cuentas de los



Fig. 11. Giordano: Angel niño sosteniendo una cartela octogonal. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

distintos administradores no queda claro en que momento se procedió al derribo de los relieves escultóricos de Morelli, trabajo para el cual sería preciso instalar andamios hasta la altura de la cornisa. Teniendo en cuenta que la iglesia de San Antonio estuvo cerrada desde finales de 1698 hasta principios de 1702, dando lugar a las quejas de los vecinos ante el mismo Carlos II, es lógico suponer cierta responsabilidad de Jordán en la destrucción de las esculturas, más si se considera que su proyecto decorativo buscaba integrar lo ya realizado por Rizi y Carreño de Miranda con el ciclo iconográfico de San Antonio y los reyes europeos. Aun así la destrucción de los relieves parece medida demasiado radical: quizá un retallado habría anulado su simbolismo y se hubiera conservado un elemento fundamental de la decoración barroca de una iglesia de estirpe clasicista.

El proyecto de la década de 1660 que preveía decorar los muros verticales del cilindro elíptico de la iglesia, abandonado en 1666 por falta de medios económicos, sólo se culminó con la intervención de Lucas Jordán entre 1699 y 1701, periodo demasiado largo para una decoración al fresco, pero en realidad periodo con dis-

continuidades en la intervención, según desvelan los documentos.

Lucas Jordán (Luca Giordano, Nápoles 1634-1705) era súbdito del rey de España Carlos II y en 1692 llegó a Madrid para trabajar en diversas obras reales, especialmente en San Lorenzo del Escorial, el Alcázar Real y el Palacio del Buen Retiro, así como en otras de equivalente importancia como la bóveda de la Sacristía Mayor de la catedral de Toledo. Palomino, que le conoció y trató personalmente, dejó una extensa biografía del napolitano en la que reflejó sus obras, dando tanta importancia a la secuencia cronológica de los trabajos, como a las descripciones iconográficas de las complejas bóvedas⁶⁷. Para entender su actividad en San Antonio de los Portugueses hay que recurrir a los datos que nos proporciona Palomino en ésta y en las vidas de Rizi⁶⁸ y Carreño⁶⁹, así como a algunos documentos inéditos.

A través del relato de Palomino es muy conocido que Jordán comenzó a pintar en San Antonio de los Portugueses tras concluir la decoración de las bóvedas de la Real Capilla de Nuestra Señora de Atocha⁷⁰ y que terminó su trabajo antes de la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700⁷¹. Un memorial del vecindario de la iglesia tramitado por el Protector del Hospital el 23 de marzo de 1701 ofrece algunas referencias cronológicas que nos ayudan a situar la mayor parte de la obra de Jordán antes del mes de octubre de 1699; dicho memorial se refiere a los veintiocho meses que hacía que la iglesia se hallaba cerrada, lo cual sitúa el inicio de las obras generales a finales de noviembre de 1698; también señala que hacía más de un año y medio que Jordán había acabado de pintar y que la iglesia seguía sin altares, lo cual nos lleva aproximadamente a septiembre de 1699 para la conclusión de la mayor parte de la pintura⁷². Por lo que respecta a las fechas de terminación de la pintura, otros documentos del 26 de julio de 1701 revelan la petición del Protector del Hospital a Felipe V para que ordenara al pintor que concluyera las partes bajas de la decoración, lo que permite pensar en una interrupción del trabajo y situar el final de la obra en los últimos meses de 1701⁷³.

Recuerda Palomino que la cúpula "de cornisa para arriba" había sido pintada por Rizi y Carreño (fig. 8), y que Jordán "lo primero que hizo, fue retocar en muchas partes de la bóveda, que lo necesitaba, así por la injuria del tiempo, como por algunas aberturas que se habían reconocido. Puso a el santo sobre una nube, que antes estaba sólo volando en el aire. También inmutó las columnas del recinto de la fábrica, que antes eran lisas, y él las hizo salomónicas y estriadas. También retocó gran parte de las figuras de los santos y santas que están en los nichos fingidos en este recinto, en que no las adelantó nada; sino porque siendo (como eran de mano de Carreño y de lo mejor que se podía hacer) no degene-

rasen de su manera"⁷⁴ (fig. 9). El párrafo de Palomino, a la vista de lo que hoy se conserva, atestigua algunos cambios, pero, como señalamos anteriormente, ignora otras intervenciones, especialmente la destrucción de los relieves en yeso de Morelli. Los ángeles y cartelas octogonales situadas bajo las columnas pareadas deben ser considerados como fruto de la intervención de Jordán en la cúpula, a pesar de la similitud que guardan las grisallas verdosas que imitan relieves de bronce de formas ochavadas y ovaladas, con escenas y martirios de los santos bajo los que se sitúan, con las grisallas de los Doctores Marianos que Rizi pintó hacia 1660-1661 en los machones de la iglesia del monasterio de San Plácido. Además existen dos dibujos preparatorios para ellos que han sido atribuidos a Jordán (figs. 11, 12 y 13)⁷⁵.

La descripción del resto de la decoración es bastante somera, resaltando Palomino el fingimiento de la tapicería de la vida y milagros de San Antonio de Padua, con el tumultuoso acompañamiento de ángeles y "aquellas más señaladas virtudes que el santo practicó en aquellos casos", concluyendo con los santos reyes y reinas de Alemania, España, Hungría, Francia, Inglaterra y Bohemia "para sellar con esto el intento de la reina nuestra Señora D.^a María Ana de Neoburg, que coadyuvaba a este intento"⁷⁶.

Alguna documentación fragmentaria nos sirve de apoyatura para confirmar fechas y definir circunstancias de los trabajos. En un legajo de cuentas, desde 1695 a 1700, correspondiente a la administración de fray Guillermo Osvaldo, se anota el 31 de octubre de 1698 un pago de 120 reales a Jordán, sin que consten las razones, y el día 13 del mismo mes otros 40 reales "por harina para los pintores"⁷⁷. En el cuadernillo desde el 1 de marzo hasta el 31 de diciembre de 1699 aparecen anotaciones sistemáticas del tipo "huevos para los pintores", agrupadas en el mes de marzo⁷⁸, en los de julio y agosto⁷⁹, en el de septiembre⁸⁰ y en los de octubre a noviembre⁸¹. En las anotaciones del mes de diciembre las alusiones pictóricas son más precisas; así, el día 11 se anotan 60 reales "al pintor Narciso para la infmo. (?) (¿enfermería?) y otros 60 por colores y oro; el día 22 "de colores y otras drogas para el pintor" se pagaron 27 reales; el 31 de diciembre, "al pintor, a cuenta, 360 reales"⁸² y a "Don Lucas Jordán y criados, comida"⁸³.

Suponemos que todas las anotaciones se relacionan entre sí. Como puede verse a través de estas notas brevísimas, los pagos contienen tres conceptos: huevos, comida y colores, oro y drogas para el pintor. Es probable que las continuadas anotaciones de huevos tengan que ver en este momento inicial con la pintura al temple, quizá necesaria para los retoques del fresco de la cúpula, lo cual supondría de paso un modo de datación de la intervención del pintor y una aproximación al tiem-



Fig. 12. Giordano: Ángel niño sosteniendo una cartela ovalada. Madrid, Biblioteca Nacional.

po real de ejecución. También resulta interesante la constatación de que Jordán trabajó con algunos criados o ayudantes, uno de los cuales será el tal "Narciso"⁸⁴.

Para completar estos datos también vale recordar otros publicados por Sánchez Beltrán, especialmente el memorial del 10 de abril de 1700 dirigido por D. Juan de Laisea Alvarado, Protector de los Hospitales de Madrid, a fray Guillermo Osvaldo, administrador de San Antonio, para notificarle las quejas del vecindario de la iglesia elevadas al rey, porque, a esa fecha, hacía 17 meses que se hallaba cerrada, y porque se la había preguntado por las causas del cierre y había respondido que los altares "excepto el mayor" estaban sin poner. El documento desvela que Jordán había pintado la iglesia por orden del rey, quien resolvía que dicha iglesia se abriera enseguida⁸⁵. El conflicto de competencias venía producido porque Osvaldo cumplía órdenes directas de la reina D.^a María Ana de Neoburgo, mientras Laisea respondía ante el Consejo de Castilla y ante el rey, pues señala el documento que "así podrá V. Rm^a. disponer lo que le pareciere mejor para ejecutar lo que S. M. manda, que yo no tengo noticia respecto de haberme dicho V. Rm^a. daba cuenta de todo a la reina Nuestra Señora, por cuya atención y respeto no era justo que yo embarazase cuanto V. Rma. hacía de orden de la reina Nr^a. Sr^a."⁸⁶.



Fig. 13. Giordano: Cúpula de San Antonio de los Portugueses: ángel niño sosteniendo una cartela octogonal.

Para esta fecha Jordán ya tenía muy adelantada la pintura de los muros de la iglesia, pero no completamente concluida, como parece indicar el memorial de Laisea⁸⁷, y los retablos laterales seguían sin estar instalados. La obra de los nuevos retablos, el mayor y los seis laterales, la había contratado Juan de Camporredondo, maestro de arquitectura y retablos, mediante dos escrituras: una, el 28 de mayo de 1699, obligándose a hacer un nuevo retablo mayor por importe de 20.000 reales, bajo la supervisión de José del Olmo, Maestro Mayor de las Obras reales; y otra, el 5 de agosto del mismo año, para hacer los seis retablos en las hornacinas y todos los adornos de las siete tribunas por un importe de 4.200 reales, incluyéndose así mismo la hechura de un púlpito (800 reales), seis bancos de nogal con cantoneras de bronce (2.400 reales) y dos confesonarios (1.200 reales)⁸⁸. El retablo mayor tenía que estar asentado en tres meses y medio a contar desde que se efectuase el primer pago, remitiéndose en su forma a la traza, sin más indicación que la de la sustitución de unas pilastras de los extremos por unas columnas y la de la colocación de un escudo con las armas reales. Pero de la restante obra no se pone ningún plazo de entrega, argumentándose que "respecto de que el Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) ha de mandar que todo lo que importare esta obra se dé y pague de su Real Hazienda, y que esta no se sabe cuando se mandará librar respecto a la calami-

dad de los tiempos y lo estrecho de ellos..."⁸⁹, señal evidente de las dificultades económicas con que de nuevo se abordaba la renovación del interior de San Antonio a pocos meses de la muerte del Rey. Este retablo debe ser el que reproduce, con más o menos fidelidad, una estampa de Nogués, fechada hacia 1720: un retablo de columnas salomónicas pareadas, con una disposición escalonada en profundidad, que efectivamente lleva las armas reales en un escudo situado en la parte alta. Juan de Camporredondo murió sin concluir la obra y Manuel de Arredondo se obligó el 29 de abril de 1700 a proseguirla. Cuando el retablo mayor tenía que estar concluido y asentado, en realidad sólo había una parte, tasada en 13.600 reales⁹⁰. Las obras se demoraban por todos los lados y Lucas Jordán no fue el único causante de los retrasos en la terminación de las obras.

En noviembre de 1700 el maestro de obras Felipe Sánchez, por cuenta de quien habían corrido las de la iglesia, elevaba su memorial para cobrar las deudas y gastos generados, que ascendían a 80.423 reales. Sólo se le habían pagado 4.000 ducados, que Carlos II había mandado librar, y se le estaban debiendo otros 36.423 reales. Sin considerar que en la tasación de los peritos no se habían tenido en cuenta "los muchos gastos que después se han ofrezido en ella con el motibo de la pintura que en la dicha yglesia a executado D. Lucas Jordán por hauerlo así Su Mg^d. mandado, se augmentó la obra de las ornazinas, que tuvo mucha costa su fortificación y seguridad, como el hauer rozado las pilastras, vasas y zócalo de la yglesia, y jarrado toda ella y hechos diferentes mazizados de fábrica y hauer hecho el estuque para la pintura, los andamios para ella de que se desperdió mucha madera y tiempo de hazer andamios para toda la pintura de la yglesia con la asistencia y trabaxo de oficiales y peones en el término de más de seis meses..."⁹¹.

Los retablos que finalmente construyó Arredondo, especialmente los de las seis hornacinas, tenían como finalidad unificar la decoración de la iglesia. Básicamente son los que se conservan en la actualidad y son más fieles a los originales en los remates y las celosías de los balcones (fig. 10), que en las molduras de las hornacinas, retalladas hacia 1780⁹², cuando la renovación del nuevo retablo mayor impuso otro estilo más académico. Del dorado de estos retablos se encargó Antonio Ruiz por contrato firmado con José del Olmo el 6 de agosto de 1699, y su importe ascendía a 45.670 reales⁹³. Posteriormente Ruiz se vio obligado a ampliar sus trabajos en las hornacinas y en otras partes, entre las cuales estaba el trabajo de dorar "una tarxeta para el retrato de nro. Rey, de seis pies de largo y cinco de ancho, con su corona imperial..."⁹⁴ y las demasías ascendieron a 15.387 reales más, si bien Ardemans propuso una re-

baja en su tasación, hasta colocar la cantidad en 13.887 reales.

La segunda queja del vecindario, esta vez al rey Felipe V, en marzo de 1701, tras veintiocho meses de cierre de la iglesia por las continuadas obras, la muerte de algunos de los artistas y del Rey, así como por la lentitud de los pagos, hizo que el Protector de los Hospitales de Madrid D. Juan de Laiseca tuviera que explicar la situación a D. Antonio de Ubilla y Medina en el Consejo de Castilla. En él dejó constancia de la penosa situación administrativa del Hospital, contraria a sus propios estatutos, en tiempos de D.^a María Ana de Neoburgo y de su Administrador, quien rendía cuentas directamente a la Reina. El documento de Laiseca informa que, a través de la Reina, el Administrador consiguió "orden del rey Nro. Sr. (que Dios aia) para que Jordán pintase la iglesia, y que a éste le pareció que para pintarla a su gusto convenía quitar todos los altares de ella, para hacer mayores o menores los huecos a cuio fin dize el Administrador, mandaua Su Magestad viniese el maestro maior para que reconociese lo que era menester deshazer y hazer, sin que a mí se me participase a tiempo que pudiese impedir (representándolo a S. Mag^d), el gran destrozo que se pudo escusar, ahorrando más de diez mill ducados, y sin que se cerrara la yglesia, si no es por el tiempo breue que sería menester para repasar algo en los techos de la misma yglesia..."⁹⁵. Poco más adelante se dice que "la pintura del cuerpo de la iglesia está ya echa (sic)".

Tras enviudar, la reina D.^a María Ana de Neoburgo no había aceptado el patronato del Hospital de San Antonio, cuya tradición había iniciado D.^a Mariana de Austria. En los días 2 y 11 de mayo de 1701 están fechadas dos consultas de la Cámara Real de Castilla sobre la abstención de la reina viuda en el patronato⁹⁶, lo cual sin duda suponía un cambio en la situación administrativa en medio del marasmo causado y del cambio de dinastía. Por eso, el 26 de julio de nuevo D. Juan de Laiseca presentaba al Presidente del Consejo de Castilla otro escrito sobre lo que se necesitaba para acabar la obra en San Antonio y sobre los medios que se podían aplicar y las rentas del Hospital. El Consejo respondió el día 1 de agosto confirmando a Laiseca como Superintendente de los Hospitales de Madrid y, por tanto, protector del de San Antonio⁹⁷. En su escrito Laiseca recordaba "cómo el piadoso ánimo del S^{or} Rey D. Carlos (que D^s aia) mandó a D. Lucas Jordán, su pintor de Cámara, pintase todo el cuerpo de la yglesia y que el maestro maior concurriese a reconocer lo que combenía trazar para la mejor disposición de la pintura..., y aunque la pintura de la iglesia se executó luego, respecto de estar asalariado el pintor para todas las obras de S.M., faltaron los medios para la obra de los altares, siendo preciso zerrar la yglesia". Sin embargo, la pintura del



Fig. 14: Giordano: *Milagro del ciego fingido. ¿La Imitación? San Hemérico. Madrid, San Antonio de los Portugueses.*

cuerpo de la iglesia tampoco se hizo totalmente, pues sugería "que lo que falta para perficionar (sic) la pintura del cuerpo de la iglesia, y de los altares, mandará S. M. lo execute D. Lucas Jordán, como lo demás que a echo, siendo preciso que prosiga luego, para gozar de los días más crecidos que en adelante, para que se abra quanto antes este templo". Dadas las dificultades económicas de los tiempos y que se necesitaban 57.570 reales, sugería Laiseca varias alternativas para obtener dichos fondos, algunas de las cuales, al parecer, no fueron aceptadas por los artífices de las obras. Pero esto era independiente del trabajo asalariado de Jordán, sobre quien se insiste que "combien no perder el tiempo y ganar los días crecidos, antes que entren los cortos del ymbierno, es menester que S. M. mande a Jordán ponga luego en execución lo que falta en la pintura antes que S. M. salga a la Jornada"⁹⁸. La despedida contundente de Laiseca: "espero la resoluzion de S. M. Y la orden que se me diese para ponerla en execución" tuvo una respuesta rápida en el reverso del mismo documento: "En Madrid, 27 de jullio de 1701. A cons^{ta}. (¿consulta?), poniendo en noticia de Su Mg^d. la representa-



Fig. 15. Giordano: *Milagro del muerto en la carreta. La Mansedumbre. San Esteban. Madrid, San Antonio de los Portugueses.*

ción del Sr. Don Juan, los papeles y diseños que remite, para que Su Mg^d. se halle enterado y se sirua de mandar a Don Lucas Jordán, quien se crehe queda aquí asalariado de Su Mg^d., acaue y concluya toda la obra de pintura que falta en esta iglesia"⁹⁹. La formalización de la comunicación al rey lleva fecha del 1 de agosto, en una nota escueta que dice: "quedo enterado, y he mandado dar esta orden a Jordán".

Tras una larga interrupción que se extiende entre septiembre-octubre de 1699 y julio de 1701 Lucas Jordán volvió a San Antonio de los Portugueses para concluir la pintura, lo que habría que entender como las partes bajas con los zócalos y quizá con las figuras de los reyes.

6. ESQUEMA DECORATIVO E ICONOGRAFÍA DE LA OBRA DE JORDÁN

El aspecto que hoy ofrece la decoración de Lucas Jordán en San Antonio de los Portugueses debe entenderse a partir de un hecho fundamental, como es el de la decoración general del templo acometida en la última

década del siglo XVII por iniciativa de D.^a María Ana de Neoburgo, secundada por el rey Carlos II, cuando *de facto* detentó el patronato del Hospital. Parece que fue a partir de 1698 cuando se produjo el desmantelamiento de todos los retablos erigidos desde la fundación y durante el patronazgo de D.^a Mariana de Austria, cuyas imágenes y lienzos fueron guardados, no así sus estructuras arquitectónicas, talla y decoración, que en parte se reutilizó en altares dentro de las enfermerías de hombres y mujeres del Hospital. También se acometió el desmontaje de una puerta lateral de la iglesia (entonces cegada) que en algún momento estuvo abierta en el tramo central del lado del Evangelio, hacia la Corredera de San Pablo, y cuyos restos fueron vendidos en 1702¹⁰⁰. Igualmente, en los largos meses que la iglesia permaneció cerrada, Felipe Sánchez reforzó los muros del edificio, fortificando y asegurando las hornacinas, picando pilastras, basas y zócalos para alisar los muros para las pinturas, y profundizando en la hornacina del altar mayor, aunque los documentos consultados no dicen nada. Esta intervención de Felipe Sánchez y alguna otra leve alusión arquitectónica a pilares y pilastras, permite plantearse con cierto fundamento si la sección transversal de la iglesia que forma parte del proyecto de Pedro Sánchez (Florenza, Uffizi, Gabinetto dei Disegni) (fig. 2) no llegaría a ejecutarse de modo más o menos fiel por lo que se refiere a la elevación de los muros, con sus parejas de pilastras con nichos escultóricos entre ellas, enmarcando dos pisos de hornacinas y tribunas de igual anchura¹⁰¹, ya que es evidente que en otras partes no se respetó, como puede verse si se compara la cúpula con óculos del dibujo, con sus nervios marcando unos lunetos, con la cúpula con ventanas rectangulares en los lunetos existente en la actualidad.

El anillo inferior de la cúpula (fig. 9), además de las transformaciones conocidas por Palomino: retoques, la nube bajo San Antonio y las columnas salomónicas, fue pintado de nuevo por Jordán con ocho parejas de ángeles niños sosteniendo bandejas bronceadas ovaladas y ochavadas con escenas correspondientes a las vidas y martirios de los santos portugueses bajo los que se colocan. Las bandejas sugieren relieves de bronce y están realizadas en grisalla de tono verdoso, reavivada con detalles de oro, mientras que los ángeles niños lucen carnaciones naturales en sus desnudos y se cubren con telas de colores, fundamentalmente azules y ocre amarillos, tendidas también sobre los bordes superiores de las bandejas (fig. 11). Siempre ha habido ciertas dudas sobre la autoría de esta parte de la cúpula, quizá por la similitud de estas grisallas con las que Rizi pintó en los pilares de la cúpula de San Plácido (hacia 1660-1664), en torno a los mismos años en que se pinta San Antonio de los Portugueses. Pero las dudas se despejan completamente ateniéndose únicamente al estilo de la pintura,

que es el de Jordán¹⁰², y a los dibujos preparatorios de la Biblioteca Nacional de Madrid y del Gabinetto dei Disegni de los Uffizi de Florencia. El dibujo de Madrid (fig. 10) representa a un ángel con el brazo izquierdo extendido sobre el borde superior de un fragmento de medallón de perfil circular; su pose dinámica deja la mano derecha estirada hacia abajo, marcando una diagonal¹⁰³. Es un esquema que, sin coincidir fielmente con ninguno de los angelitos pintados, se repite en varias ocasiones en la decoración de las cartelas, bien sea en el sentido del dibujo, bien en inversión, con leves variaciones en los complementos. El dibujo de los Uffizi fue identificado hace muchos años por Witzthum, representando una composición completa con dos ángeles a los lados de una cartela octogonal (fig. 12)¹⁰⁴.

Otro asunto delicado en esta misma zona es el de los festones de frutas y telas que caen por las jambas laterales de las ventanas. Ruiz Pardo, que atribuye los festones al dúo Rizi-Carreño de Miranda, supone que "se extenderían a modo de arco desde las ventanas hasta las bandejas"¹⁰⁵, pero parece más lógico considerarlos como obra unitaria, tanto por razones de estrategia como de estilo. Están realizados con una fuerza y una opulencia poco frecuentes en España; son inusuales en las decoraciones tempranas conservadas de Rizi y Carreño de Miranda, como por ejemplo en el Camarín de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo¹⁰⁶; y, desde nuestro punto de vista, están cercanos a lo napolitano de un Abraham Brueghel, por lo que quizá sean obra del mismo Jordán y de sus ayudantes.

Jordán puso en pie toda su experiencia en decoraciones barrocas para adornar la iglesia con una fingida colgadura permanente de ocho tapices, tensados bajo la cornisa por ángeles niños y mancebos, mientras otros los recogen a los lados de las tribunas para dejar sus vistas despejadas; unos con otros forman un verdadero festón de cuerpos, alas y telas rítmicamente ondulado, que se completa con la cenefa curvada del tejido. La tapicería ocupa la parte más alta de los muros, descolgándose hasta la altura de las claves de las hornacinas (figs. 14 y 15). A continuación, en un segundo nivel, están representadas, según Palomino, alegorías de las virtudes más relevantes de San Antonio de Padua en cada uno de los milagros y acciones representadas, alegorías que son complementarias de las representaciones de las virtudes cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza) en las velas de las ventanas de la cúpula. En la parte inferior, sobre los zócalos y cartelas marmóreas fingidas, están las figuras de los reyes y reinas de Europa, puestos en honor de D.^a María Ana de Neoburgo, y flanqueados por hermosos floreros, algunos con lirios blancos que es uno de los atributos simbólicos del santo de Padua.

En los campos de los ocho tapices alternan los milagros de San Antonio de Padua, unos muy conocidos,

Fig. 17. Giordano: *La Verdad (Milagro de la mula de Tolosa)*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.



Fig. 16. Giordano: Milagro de la mula de Tolosa (detalle). Madrid, San Antonio de los Portugueses.



junto a otros nunca identificados, que, unidos a la escena de la gloria de la cúpula pintada por Carreño de Miranda sobre dibujos de Rizi, constituyen uno de los ciclos iconográficos más importantes dedicados al santo. Sorprende por ello el silencio de L. Rêau sobre esta serie¹⁰⁷ o que en la monografía sobre Jordán no se identifiquen todos los temas, quedando otros vagamente descritos¹⁰⁸. En las líneas siguientes intentaremos subsanar estas lagunas, describiendo completamente cada uno de los paneles en sus tres registros: escenas milagrosas, figuras alegóricas y reyes, empleando fuentes hagiográficas, la *Icología* de Cesare Ripa¹⁰⁹ y repertorios hagiográficos en lo referente a los reyes. Por lo que respecta a la identificación de los milagros de San Antonio de Padua, cabría esperar que el *Epítome de la vida, acciones y milagros de San Antonio de Padua*, de fray Miguel Pacheco (Madrid, 1647), que fue Administrador del Hospital de San Antonio hasta su muerte hacia 1660¹¹⁰, hubiera servido de fuente de inspiración iconográfica para los pintores. Sin embargo no contiene todos los milagros representados y alguno de ellos se relata en contextos completamente diferentes a los de otras hagiografías. Por ello hemos preferido como vehículo iconográfico la obra de fray Miguel Mestre (Madrid, 1777, decimotercera edición)

Si comenzamos desde el altar mayor y seguimos por el lado del Evangelio hasta cerrar la elipse, los milagros, alegorías y figuras regias son los siguientes:

1. Milagro de la predicación de San Antonio de Padua a los peces en Rímini. La Caridad cristiana. Santa Idacia o Edita de Inglaterra. El relato está perfectamente identificado en la vida de San Antonio y es uno de los más populares. Después de intentar evangelizar a los herejes cátaros de Rímini, con poco éxito, pues no conseguía que prestaran atención a sus sermones, el santo se retiró a las orillas del mar y allí predicó a los peces que en gran número le escucharon. Ante el prodigio los ciudadanos de Rímini se convirtieron¹¹¹. La historia presenta un claro paralelismo con la predicación de San Francisco de Asís a los pájaros.

Con la fisonomía que va a mantener en toda la serie, un hombre de cara redondeada, imberbe y poco varonil, de aspecto quizá demasiado joven o de facciones poco marcadas¹¹², el santo aparece sentado en el lado izquierdo de la composición, sobre las rocas de la ribera, gesticulando con las manos ante un auditorio de peces, mientras tras sus espaldas un grupo de hombres comenta el prodigio. Como en las restantes escenas, la representación es al aire libre, lo que sin duda facilita una iluminación más constante y un colorido más claro.

Los bordes inferiores del tapiz lo recogen un ángel niño, junto a la imposta del retablo mayor, y una alegoría de la *Caridad cristiana*, vestida de blanco, con un

manto rojo y sosteniendo en su mano un corazón ardiente, tal y como la describe Ripa, quien añade que es "hábito de la voluntad infundido por Dios" (fig. 20). El corazón ardiente significa el afecto puro del "ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas"¹¹³.

En el nivel inferior, la reina representada debe identificarse como *Santa Idicia o Edita de Inglaterra* y va caracterizada con ropas reales y manto de armiño, portando en sus manos un panecillo y un jarro blanco (fig. 27). Esta santa princesa de sangre real, hija del rey Edgardo de Inglaterra y de la reina Vulfride, se consagró a la vida monástica, siguiendo en ello el ejemplo de su madre, y renunció siempre a ceñir la corona, prefiriendo dedicarse a la asistencia de los pobres y al ayuno, asunto al que quizá hagan alusión el jarro y el panecillo¹¹⁴. Fue una de las incorporadas a la decoración en honor de la reina D.^a María Ana de Neoburgo y que así aparece identificada en la relación de Palomino; sin embargo, Palomino incurre en un error de ubicación o en un error iconográfico, pues en esta posición sitúa a Santa Cunegunda, esposa del emperador San Enrique, cuya iconografía corresponde con la imagen de la santa que cierra la elipse, según se verá más adelante¹¹⁵. Todos los reyes y reinas parecen tener en común haber favorecido la evangelización cristiana de sus reinos, o haberse convertido ellos mismos, o haber destacado en virtudes especialmente apreciadas por la Iglesia. Se agrupan en torno a dos orígenes fundamentales, como son el hispánico y el germánico-centroeuropeo, y quizá sea probable que en su planteamiento iconográfico participara directamente el Administrador fray Guillermo Osvaldo, intentando complacer los gustos de D.^a María Ana de Neoburgo, a la que servía fielmente. De ahí la rebuscada iconografía de algunas de las representaciones.

2. Milagro de la restitución del pie cortado. La Paz (?). La Penitencia (?). San Enrique, emperador de Alemania. Leonardo, un muchacho que había pegado un puntapié a su madre, movido por el remordimiento de su acción, se había confesado con San Antonio y éste la había afeado su conducta. El muchacho se cortó el pie para no volver a incurrir en la misma falta, pero la madre intercedió ante el santo para que lo sanara. San Antonio le restituyó el pie al muchacho al ver su profundo arrepentimiento¹¹⁶. Por su juego de planos y arquitecturas se trata de una de las escenas más complejas del conjunto. En lo alto de una grada, con una fuerte visión de sotto i su, San Antonio procede a insertar el pie cortado del joven, que es trasladado por dos hombres, mientras una multitud se hace eco a partes iguales del horror de la acción y de la maravilla del milagro.

En el borde inferior del tapiz aparece un ángel manco y dos figuras alegóricas. A la derecha, la figura



Fig. 18. Giordano: *Milagro del niño tullido*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.



Fig.19. Giordano: *La Caridad. La Fe*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

apoyada en una cornucopia con abundantes frutos derramados y con una espada, cuya punta está en tierra, quizá pueda identificarse con la *Paz*. Viste túnica blanca y un manto azulado que le proporcionan una intensa luminosidad (fig. 22)¹¹⁷. A la izquierda, una mujer vestida de blanco y con un manto amarillo, que lleva en las manos una rama seca y un pez, quizá pueda identificarse con la *Penitencia*, que según Ripa se realiza por medio del dolor y de los ayunos (fig. 21). Sin embargo, debería ir vestida con una túnica de color muy oscuro y rota en jirones, con el semblante triste¹¹⁸.

En este panel el personaje representado es *San Enrique, Rey de Alemania y Emperador* (fig. 28), o sea, Enrique II de Bamberg (972-1024) representado con las insignias imperiales: con armadura bajo el manto, corona, cetro y globo terráqueo con una paloma blanca. Interián de Ayala recoge una breve reseña hagiográfica de este piadoso emperador, canonizado por su castidad, que en realidad no fue otra cosa que una impotencia funcional para concebir un heredero. En realidad, su historia es insoluble de la de su esposa Santa Cunegunda, también representada en esta serie, que fue acusada por su marido de infidelidad conyugal. Quiso someterse a la prueba del fuego y salió victoriosa de ella, por lo que su virginidad y castidad también quedaron libres de sospecha. En la pintura de Lucas Jordán que cierra la serie de reyes aparece representada con una reja de arado incandescente en las manos. Ambos fundaron y promovieron la construcción de la catedral de Bamberg¹¹⁹. La historia personal de este matrimonio regio recuerda en parte a la del propio Carlos II y D.^a María Ana de Neoburgo.

3. Milagro del asno que reconoce en la ostia el cuerpo de Cristo y se arrodilla (fig. 16). **La Verdad. La Experiencia. San Luis, rey de Francia.** Quizá uno de los milagros más populares de San Antonio, que suele situarse en Toulouse (Tolosa de Francia). Un hereje llamado Bambillo discutía con San Antonio sobre la Eucaristía y la presencia real de Cristo en la ostia consagrada, aceptando convertirse al cristianismo si su mula, tras tres días de ayuno, elegía la Eucaristía en lugar del saco de cebada y además se arrodillaba. Hecho el desafío, a los tres días la mula se halló ante la cebada y la ostia consagrada, y para asombro de todos el animal se arrodilló ante la ostia, reconociendo en ella la presencia verdadera de Jesucristo y disipando las dudas de su amo¹²⁰.

Para este tapiz existe un boceto pintado con la escena central¹²¹ y un dibujo preparatorio que incluye las dos alegorías con sus letreros identificativos: son la *Verdad* ("verita") a la derecha y la *Experiencia* ("esperienza") a la izquierda (figs. 17, 25 y 26)¹²². Ripa recomienda pintar la Verdad como una mujer bellísima y

desnuda, que levanta en la diestra una imagen del sol, y tiene en la izquierda un libro abierto y una palma. Su valor moral es claro: "Es... un hábito del ánimo dispuesto a no torcer el rumbo de la lengua..., afirmandose sólo lo que es y negando aquello que no es..."¹²³. Aunque no del todo desnuda, viste de blanco y descubre los pechos. La Experiencia aparece como una mujer anciana de piel arrugada y pechos lacios que lleva en la mano un libro y pisa algo que parece una esfera armilar¹²⁴.

San Luis, Rey de Francia, es el personaje representado en este panel. Lo está con el manto real y una espada, a la vez que caracterizado con una larga barba negra (fig. 29)¹²⁵. Su presencia en esta serie debe tener que ver con su parentesco con San Fernando y, por tanto, con los antecesores santos de los reyes y de la monarquía hispana.

4. Milagro del muerto en la carreta. La Mansedumbre. San Esteban, príncipe de Hungría (fig. 15). Las hagiografías de San Antonio de Padua suelen recoger un número de historias, leyendas y milagros mucho más abundante, de gran riqueza para construir e interpretar las escenas representadas por los artistas. Esta escena representa un suceso ocurrido en el transcurso de la construcción de un convento franciscano en Gemonia (sic), junto al Adriático". Mientras San Antonio estaba contemplando las obras de convento, acertó a pasar por allí un labriego que conducía un carro tirado por bueyes, en el cual iba acostado su propio hijo. El santo le pidió ayuda para trasladar algunos materiales de construcción y el labriego se excusó diciendo que conducía al cementerio el cadáver del joven. San Antonio no insistió. Cuando se hubo alejado el labriego quiso contarle lo ocurrido al muchacho y reírse, pero entonces el muchacho no respondió, porque realmente había muerto. Volvió arrepentido donde estaba San Antonio, imploró su intercesión y cuando hizo la señal de la cruz el joven recobró la vida¹²⁶. La representación parece una escena de camino, en la cual tanto el santo como su compañero fray Lucas parecen cargar con unas alforjas. Con el carro marchando en lontananza, bajo cuyo toldo de ve un cuerpo tendido, dos hombres imploran a San Antonio.

La virtud que aparece en esta escena, formando pareja con el ángel mancebo que recoge el tapiz, quizá sea la *Mansedumbre*; va vestida de amarillo, con un velo azul sobre la cabeza, y lleva en el regazo un corderillo (fig. 23). Ripa la describe como una muchacha que sostiene el cordero entre sus brazos y lo acaricia¹²⁷.

San Esteban, rey de Hungría, se sitúa en el nivel inferior del muro y va representado como un anciano de larga barba blanca, vestido con armiño, coronado y con el cetro en la mano derecha, mientras luce en la izquierda, y de modo bien visible, un manojo de tres grandes



Fig. 20. Giordano: *La Caridad cristiana*. Madrid, San Antonio de los Portugeses.

clavos (fig. 30). Según Interián de Ayala, que emplea para sus argumentos las oraciones del rezo del santo, fue el introductor del cristianismo en Hungría y sugiere que “no será una pintura cabal de este santo... si no se le pinta con una cruz”. Los tres clavos podrían ser un símbolo de la misma cruz¹²⁸.

5. Milagro del ciego fingido. Mujer con máscara a los pies ¿la Imitación? San Hemerico, príncipe de Hungría (fig. 14). Unos herejes sobornaron a un pobre hombre para que fingiese haber perdido los ojos mientras partía leña, le pusieron un vendaje ensangrentado y le llevaron ante San Antonio a implorar su curación. De buena fe, el santo escucho sus plegarias, le impuso las manos y le mandó quitarse la venda. Al quitársela, los ojos se quedaron pegados a ella y perdió verdaderamente la vista, tornándose la burla en tragedia, mientras el prodigio lograba la conversión de los herejes. De nuevo el santo hizo la señal de la cruz y devolvió al hombre la vista en el cuerpo y en el alma¹²⁹. La escena representa al santo con los ojos entornados al cielo, mientras el falso ciego, ayudado por otro hombre, se quita la venda en presencia de otras personas.



Fig. 21. Giordano: *La Penitencia (?)*. Madrid, San Antonio de los Portugeses.

La alegoría representa a una mujer vestida de blanco y con un manto rojo, que pisa una máscara. Con otros atributos complementarios, como un manojo de pinceles y una mona a los pies, Ripa caracteriza a la *Imitación*, que quizá esté aquí representada por su semejanza con el fingimiento¹³⁰, ya que la máscara “sirve para imitar en las comedias, y aún fuera de ellas, la apariencia y el porte de los diversos personajes” (fig. 24).

San Hemerico, Príncipe de Hungría, fue padre de San Esteban. No hemos hallado fuente iconográfica para su representación, que Jordán resuelve mediante un cetro y un manto real, además de colocar a sus pies un recipiente junto al cual se halla un niño (fig. 31).

6. Milagro de la curación de un muchacho tullido. La Fe católica. La Caridad. San Hermenegildo, rey de España. Mestre sitúa este milagro en el transcurso de los viajes del santo a Sicilia. Cuando San Antonio buscaba caminos recónditos por los que desplazarse, una mujer salió a su encuentro y le pidió la curación de su hijo tullido de pies y brazos desde su nacimiento, al cual traía con ella. El santo, enfadado, despachó a la mujer, quien insistió aún más humillada para mover la piedad

del santo. Fue fray Lucas, compañero de San Antonio, quien le pidió que la socorriera haciendo sobre el niño la señal de la cruz. Al hacersela el niño sanó (fig. 18). Y añade Mestre "atribuyó su humildad el milagro a la fervorosa fe de la mujer"¹³¹. En la representación destaca especialmente el importante papel asumido por fray Lucas.

Las alegorías que acompañan a este milagro son la *Fe Católica*, situada en el lado derecho, y la *Caridad*, en el izquierdo, de acuerdo a las iconografías más convencionales y adaptándose perfectamente a los textos de Ripa (fig. 19). La Fe va vestida de blanco, con la mano derecha apoyada en el pecho y con un cáliz, al que mira fijamente, en la izquierda¹³². La Caridad, sobre cuya cabeza se ve una llama que representa su corazón ardiente, amamanta a un niño y otro está junto a ella¹³³.

En el registro inferior está representado *San Hermenegildo, Rey de España*, como un joven con manto de armiño y un gran collar de oro, sin corona ni cetro, mientras que bajo sus pies yace la hoja de un gran alfarje. Interián de Ayala señala como una de las razones para no llevar todas las insignias reales que "Hermenegildo solamente fue sucesor de su padre... Por esta razón, he observado yo mismo, que le pintan sin cetro y con aquella pequeña corona... (que) no es propia de rey, sino de príncipe", aunque con otras razones señala luego que fue rey de pleno derecho y que le corresponden todas las insignias reales, porque su padre le despojó de ellas al convertirse (fig. 32). Según San Gregorio Magno murió de un golpe de "segur" en la cabeza, que le dio el guardián que le custodiaba¹³⁴.

7. Milagro de la tormenta que no mojó a los asistentes a un sermón de San Antonio. Mujer pisando un monstruo de siete cabezas. El Deseo (?). San Fernando, rey de España. Se refiere la historia a una predicación de San Antonio de Padua que sus hagiógrafos suelen situar en la ciudad de Limoges. Durante un sermón ante una multitud se levantó una tormenta con grandes nubes negras y relámpagos que el santo intuyó era obra del diablo. Ante el temor del auditorio San Antonio tuvo que calmarlo, prometiéndole que no se mojarían mientras estuvieran allí. Efectivamente, al terminar el sermón y la tormenta, sólo había llovido fuera del grupo de fieles¹³⁵.

Las dos alegorías resultan de difícil identificación a pesar de su evidente caracterización. A la derecha está representada una mujer desnuda, públicamente cubierta y ligeramente velada que pisa con sus pies un monstruo de cabezas múltiples, cuerpo de ave y alas de dragón, junto al que hay una corona. A la izquierda, aparece una matrona alada, vestida de azul, con una llama en las manos, que quizá pueda identificarse con el *Deseo*¹³⁶. La hidra de siete cabezas personifica habitualmente los

pecados capitales, y por extensión simplemente el pecado vencido.

La figura de *San Fernando, Rey de España*, está representada con armadura recubierta por el manto real, mientras luce corona y espada. Es una iconografía más familiar al medio hispánico, sobre la cual Interián de Ayala no advierte nada especial (fig. 33)¹³⁷.

8. Milagro del recién nacido que nombra a su padre. Mujer pisando la cabeza de un hombre. Santa Cunegunda, reina de Alemania. Es otro de los milagros más populares de San Antonio, que según la tradición tuvo lugar en Ferrara. Una mujer fue acusada por su marido de que el niño que llevaba en su vientre había sido engendrado por otro hombre. Al irlo a bautizar, San Antonio preguntó, dirigiéndose al niño, ¿Quién es tu padre? y el niño se incorporó y dirigiéndose hacia su verdadero padre identificó al marido de su madre. Como en la escena correspondiente del lado del Evangelio, el relato transcurre al aire libre sobre unas gradas y con un fondo de barandillas con curiosos asomados, que asisten a la acción y a los gestos asombrados de los participantes en el prodigio¹³⁸.

No ha sido posible identificar la alegoría representada bajo la forma de una mujer que pisa una cabeza cortada y viste de blanco con un manto tornasolado rosáceo y azulado.

Sobre la reina *Santa Cunegunda de Bamberg* (+ 1040) ya se han adelantado las razones de su identificación con esta figura, que tras ser acusada de adulterio por su propio marido, quiso someterse a la prueba del fuego, caminando descalza sobre rejas de arado ardientes, de la que salió ilesa. De ahí que esté representada con una reja incandescente en las manos como atributo personal, además de los correspondientes a la realeza (fig. 34)¹³⁹.

El arco de la hornacina del altar mayor está coronado por una gloria de ángeles, de formas bellísimas y colorido vivo, que rodean al Espíritu Santo. Sus alas y telas invaden la zona de la cornisa y buscan la conexión con la cúpula pintada.

Con la ayuda de sus colaboradores, tanto el maestro de obras Felipe Sánchez, encargado de los andamios y de los estucos murales, como de los oficiales pintores, Lucas Jordán desarrolló una ingente tarea de pintura mural al fresco, bien planificada, a fin de ir traspasando a los muros los cartones correspondientes a las distintas figuras, según las jornadas de trabajo. La variedad de posturas, gestos, movimientos y expresiones de los ángeles, de San Antonio y de las figuras que asisten a sus milagros se mantiene intacta a pesar del efecto unitario de la decoración, donde prima fundamentalmente el efecto de conjunto, en el que se integra la cúpula. Desde un punto de vista técnico, Palomino recuerda a propósito de los retoques sobre el fresco "que Jordán



Fig. 22. Giordano: *La Paz* (?). Madrid, San Antonio de los Portugueses.

usaba de la templa al huevo, para retocar algunos salitrados"¹⁴⁰. Puede decirse que hay tres niveles de lectura en la pintura ejecutada por Jordán: una, de carácter eminentemente popular y piadoso, ejemplificada en los milagros del Santo pintados sobre los tapices fingidos; otra segunda, de carácter más erudito e intelectual, apoyada sobre las alegorías de las virtudes; y finalmente, la tercera, de inspiración monárquica y cristiana, que ve en los reyes representados los antecedentes santos de la monarquía reinante.

7. LOS LIENZOS DE LUCAS JORDÁN

Para unificar el aspecto de estos retablos hornacina Lucas Jordán realizó cuatro grandes lienzos, de los cuales tres terminarían colocados en otros tantos retablos a partir de 1702, compartiendo un lugar privilegiado con los dos lienzos antiguos de *Santa Engracia* y *Santa Isabel de Portugal*, debidos al pincel de Eugenio Cajés (1631), y con otro de la *Inmaculada Concepción*, aportado en ese mismo año por la Hermandad del Refugio al hacerse cargo del Hospital e iglesia de San Antonio



Fig. 23. Giordano: *La Mansedumbre*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

de los Alemanes, cedida por Felipe V. A lo largo del siglo XVIII este lienzo¹⁴¹ pasará de ser considerado una obra venerable, atribuida a Vicente Carducho, a ser considerado una ruina en el momento de ser sustituido en 1780 por el que ocupa hoy el primer altar del lado del Evangelio como fondo de una escultura de la Inmaculada, lienzo cuya paternidad hay que adjudicar muy probablemente a un desconocido Francisco Cazas o Casas.

La historia accidentada de los cuatro lienzos de Lucas Jordán nos interesa especialmente. En el transcurso de la elaboración del proyecto de los nuevos retablos para las capillas hornacina, quizá cuando iba cuajando el aspecto unificado, con la iglesia casi totalmente pintada, y a la vista de las pinturas e imágenes que configuraban las devociones acumuladas en el templo a lo largo del siglo XVII, debió surgir el encargo a Jordán de cuatro de los lienzos para los retablos que, con los dos de Cajés, completaran el óvalo de la iglesia. En una declaración del maestro mayor José del Olmo, anterior al 26 de julio de 1701, que Laiseca incluyó entre sus escritos acerca de lo que se necesitaba hacer para perfeccionar la obra de la iglesia, se lee "también se an de hazer quatro lienzos con sus bastidores, ajustados a las

medidas de las ornacinas, que estos los ha de pintar D^{no} Lucas Jordán y conbendrá se sirvua Su Mag^d de mandárselo antes de salir a la jornada. Y los dos de ellos parece conbendra sean el vno de San Carlos y el otro de Santa Ana, y los otros dos los que se señalaren...”, añadiéndose más abajo: “se aduierde que el ymportte de la pintura que a de hazer Jordán, estos cuatro lienzos no se incluyen, ..., sí sólo los bastidores de estos lienzos y imprimación”¹⁴². En la sesión del 29 de junio de 1702 del documento del traslado del patronato a la Hermandad del Refugio se anota una libranza de Laiseca, del 2 de septiembre de 1701, por 390 reales que había importado preparar los cuatro lienzos y llevarlos a casa de Jordán¹⁴³, lo que ayuda a acotar el tiempo de realización entre finales de 1701 y comienzos del siguiente, antes de abandonar España. De estos lienzos se conservan tres y, aparte de su estilo jordanesco evidente, se documentan tardíamente en 1702 gestiones para recuperarlos a fin de colocarlos en los retablos y anotaciones en averiguaciones de cuentas.

El proceso ha sido documentado por Sánchez Beltrán a través de una breve historia de la cesión de San Antonio de los Portugueses a la Hermandad del Refugio a comienzos del año 1702 por decisión de Felipe V. Refiere que fue D. Juan de Laiseca quien había “dado orden a Lucas Jordán para que ejecutase unas pinturas para cuatro altares, de los siete de la iglesia”. Las pinturas las había dejado Jordán ocultas en manos de algún conocido, porque no se le habían pagado y el pintor se había marchado a Barcelona, camino de Nápoles, el 8 de febrero de 1702¹⁴⁴. Las conversaciones con Jordán lograron rebajar el precio de las pinturas a 150 doblones, desde los 400 que pedía y de esta manera se recuperaron los lienzos para la decoración de la iglesia. Como las pinturas se encargaron antes de que la iglesia fuese de la Hermandad del Refugio sobraba un lienzo con la representación de la *Inmaculada Concepción*. El Refugio contaba con otra tela de igual iconografía atribuida a Carducho y que consideraba “inescusable” colocar, como así se hizo, quedando en suspenso el destino que finalmente se le daría a la pintura de Jordán¹⁴⁵.

Lo fundamental sobre el encargo del Protector de los Hospitales de Madrid y la estrategia de Lucas Jordán para presionar y cobrar sus pinturas procede de dos cartas fechadas los días 20 y 21 de marzo de 1702, remitidas desde Barcelona por el Conde de Santisteban. No era otro que D. Francisco Benavides y de la Cueva, quien había sido Virrey de Nápoles (1688-1696) y acompañaba a Felipe V en la jornada que le conduciría hasta el virreinato. Era en aquel momento el Hermano Mayor de la Hermandad del Refugio y su actuación había sido de capital importancia para conseguir del Rey la cesión del Hospital e iglesia de San Antonio. La primera carta iba dirigida al Consiliario Reglar del Refugio D. Manuel



Fig. 24. Giordano: *La Imitación (?)*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

García de Bustamante y en ella le daba noticias de la alegría que le producía que la Hermandad hubiera entrado ya en posesión de los edificios de San Antonio, de la llegada de Jordán a Barcelona, con el cual ya había hablado sobre las pinturas encargadas por Laiseca y de su predisposición para conseguirlas para la Hermandad¹⁴⁶. En la segunda del 21 de marzo afloran las opiniones sobre el carácter avaro de Jordán, quien se lamentaba de llevar año gastando y sin cobrar la renta del rey. El conde de Santisteban no lograba convencerle de que entregara las pinturas encargadas por Laiseca, porque se reafirmaba en su precio de 400 doblones “por lo bien perficionadas que están y lo que ha gastado en colores”. Las negociaciones habían sido rápidas y el conde había empleado a un pariente de Jordán como interlocutor, quien le había transmitido que por ser él, Jordán se conformaría sólo con 150 doblones para ayuda del viaje de retorno a Nápoles. El conde hace constar su enfado por el carácter de Jordán y su reconsideración: “que en el natural de este hombre no haremos nada contra su gusto y que siendo preciso hacer pinturas, siendo muy malas an de costar mucho mas y perdemos el thesoro que serán perpetuamente las que ha hecho este hombre...”¹⁴⁷. Evi-



Fig. 25. Giordano: *La Experiencia*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

dentemente el Conde, afanoso coleccionista de pinturas de Jordán durante su estancia en Nápoles¹⁴⁸, sabía de pintura, entendía su transcendencia, estaba dispuesto a aguantar las chulerías de Jordán, e incluso a aplaudírselas si era necesario, con tal de que las pinturas estuviesen en la iglesia. Así que pide al Mayordomo de la Hermandad del Refugio D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa que le remita a la mayor brevedad, dado lo accidentado del viaje real a Barcelona, 100 doblones para redimir con ellos “estas alajas, como yo espero conseguirlo”¹⁴⁹.

Estos 100 doblones pedidos son los que figuran en las cuentas desde el 16 de marzo de 1702 hasta fines de diciembre del mismo año, presentadas por D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa¹⁵⁰ y firmadas el 3 de febrero del año siguiente: “Dⁿ Lucas Jordán. Mas se pagaron a Dⁿ Lucas Jordán zien doblones de a dos escudos de oro, que valen seis mill reales vellón, en que se ajustaron quatro pinturas que tenia hechas para las ornazinas de la iglesia de horden del señor Dⁿ Juan de la Yseca, sin hauersele dado satisfazion de ellas”¹⁵¹. En el mismo cuaderno de cuentas se anotaban otros pagos a Felipe Sánchez, Manuel de Arredondo, el marmolista Carlos Gau-



Fig. 26. Giordano: *La Verdad*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

tier, el dorador Manuel Ruiz y el pintor Nicolás Antonio de la Cuadra.

En la monografía sobre Jordán de Ferrari-Scavizzi las cuatro pinturas del encargo, en cuya recuperación para la iglesia de San Antonio media el marqués de Santisteban, están recogidas entre las “opere distrutte; opere non rintracciate”, lo cual sorprende extraordinariamente, pues tres de ellas –salvo la Inmaculada– se hallan desde 1702 en sus altares. Sin embargo no las desconocen los citados autores, porque a propósito de otras versiones de San Carlos Borromeo repartiendo limosna dicen que se trata de una derivación de obra jordanesca¹⁵².

8. LOS RETRATOS REALES SOBRE LOS ALTARES LATERALES

Nicolás Antonio de la Cuadra, pintor de origen vizcaíno, formado en Madrid en las últimas décadas del siglo XVII¹⁵³, figura en las cuentas de San Antonio de los Portugueses como responsable de algunas obras finales de pintura, después de que Jordán hubiera abando-

nado Madrid. Así en las primeras cuentas dadas por el mayordomo de la Hermandad del Refugio, una vez tomada posesión del Hospital e iglesia de San Antonio, se consignan 2.920 reales pagados a Cuadra por “el medio punto de la entrada, seis retratos de los reyes que están de remate en las hornacinas, las siete portezuelas de los sagrarios, retocar lo maltratado de toda la iglesia, componer los lienzos de otros que estaban maltratados y se pusieron en la iglesia y sacristía, y los retratos de SS. MM. para la sala de juntas, dando 120 reales a los oficiales de de la Cuadra”¹⁵⁴ En el primero de los recibos firmado por Cuadra, que lleva fecha del 17 de junio, delata que la obra se estaba realizando en aquel momento.

Este documento viene a cerrar una de las incógnitas más persistentes en la historiografía de la pintura madrileña del barroco. En razón de una cita de Palomino en la vida de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, según la cual habría pintado un retrato del rey *Felipe V* para San Antonio de los Alemanes¹⁵⁵, a partir de la cual fue identificado por Angulo Íñiguez como el retrato que coronaba uno de los retablos laterales, proponiendo de paso igual atribución para los de *María Gabriela de Saboya*, *María Ana de Neoburgo*, *Carlos II*, *Felipe IV* y *Felipe III*¹⁵⁶, es decir, todos los de la iglesia, incluido el de la reina *D.^a Mariana de Austria* que, desde su punto de vista, “no parece ofrecer gran semejanza con el estilo de los retratos menores antes citados”. El estudio directo de todos los lienzos muestra que las similitudes estilísticas entre los retratos pequeños es total, caracterizada por su hechura de pincelada estirada y tersa, con poco empaste, secos de dibujo por seguir sin duda los dictados de modelos pictóricos y no de modelos vivos. Evidentemente, Cuadra se sometería a los modelos propuestos, modelos de serie iconográfica que abarcan un siglo. Por el contrario, el lienzo de *D.^a Mariana de Austria* es en todo de una calidad completamente diferente, más empastado, con la viveza del rojo de imprimación aflorando a la superficie. Tras su restauración se asemeja extraordinariamente a los retratos de la *Duquesa de Aveiro* (Madrid, Prado; y Vigo, colección particular¹⁵⁷), uno de los cuales (el del Prado) está firmado por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, quien debe ser el autor del lienzo de la iglesia de San Antonio de los Portugueses. En relación con este retrato de la reina viuda es interesante constatar en el inventario de 1702 la existencia de otros “dos lienzos redondos”, de los cuales no se aportan medidas, de los reyes *Carlos II* y su segunda esposa *María Ana de Neoburgo*, “con marcos tallados y sus coronas encima, y dos angeles de bulto dorados”, que estaban colocados en el presbiterio sobre las puertas de la sacristía. Así mismo se registran otros lienzos con los escudos de armas del rey *Felipe IV* y de la reina *Mariana de Austria*¹⁵⁸, todo lo cual habla del patro-

nato real y de estrecha vinculación que siempre mantuvo San Antonio de los Portugueses con la Monarquía.

De todo lo demás que cita la anotación de las cuentas de 1702 sólo se conservan los dos retratos de *Felipe V* y de *María Gabriela de Saboya* en la Sala de Juntas de la Hermandad. Son del mismo tamaño que el de *D.^a Mariana de Austria* y *D.^a María Ana de Neoburgo*. El rey aparece representado con armadura y bastón de mando, luciendo una corbata a la francesa que oculta parcialmente el collar del Toisón de Oro, en una iconografía poco habitual, que parece derivar de la de los retratos de su abuelo *luis XIV*, pintados por *H. Rigaud*. La reina viste un traje azul con encajes por el escote y acaricia en sus manos una perrita. La calidad es la misma que en los óvalos de los altares laterales, quizá algo acentuada por el brillo de la reciente restauración¹⁵⁹.

9. INTERVENCIONES EN RELACIÓN CON LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS (1668-1986)

Desde la finalización de la decoración de la iglesia en sus dos fases fundamentales: la cúpula pintada por *Francisco Rizi* y *Juan Carreño de Miranda* (1662-1666) y los muros pintados por *Lucas Jordán* (1699-1701) el edificio sufrió obras de reparación, limpiezas y restauraciones de la propia pintura, que afectaron al aspecto del conjunto en general. A veces, simplemente se hicieron proyectos y estudios de restauración que no llegaron a cuajar, pero que indican el exquisito cuidado con el que siempre fueron miradas estas pinturas. En las líneas que siguen se traza la cronología documentada de estas intervenciones, sin tener en cuenta las sistemáticas sacudidas de los muros (limpiezas casi anuales en las proximidades de la fiesta de San Antonio), que sin duda fueron poco a poco afectando a la integridad de la obra de *Rizi*, *Carreño* y *Giordano*. Así en:

1666-1668. Se pone fin al proyecto de pintar íntegramente toda la iglesia. *Pedro Cuervo* blanquea los muros por 1.600 reales.

1699-1701. *Lucas Jordán* pinta los muros, realizando la mayor parte del trabajo antes de los meses de septiembre-octubre de 1699. Tras una interrupción de aproximadamente un año y medio, concluye la pintura de las partes inferiores a partir del mes de agosto de 1701. (Véase el texto).

1755. Tras el terremoto de Lisboa, ocurrido el 1 de noviembre, se solicitan varios informes sobre el estado de la iglesia, a fin de repararla si fuera necesario y sobre el modo de hacer la obra “a fin de que la pintura no padezca”. El 20 de noviembre los maestros *Juan Manuel Guiz* (sic), *Francisco Prieto* y *Juan Manuel Martín Vidal*



Fig. 27. Giordano: *Santa Edita de Inglaterra*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

“maestros de obras nombrados por el Corregidor de esta villa y de los nombrados por el Real Consejo de Castilla para el reconocimiento de los templos” encuentran que “se haze precisso componer todo lo que hace unos quebrantos que ay en los ángulos capialzados de los huecos de las tribunas, cuyas endiduras ascienden por el cuerpo de luzes sobre la cornissa a los lunetos y prosiguen atravesando el cañón de la bóveda que cubre la iglesia, las que para más pronto remedio y que no perjudique a la pintura se han de mazizar con gran cuidado en la dicha bóveda por la parte superior combexsa, engrapandolas con grapas de fierro de media a media bara de distancia asta su remate... para que de este modo no se rompa la pintura... y no aga en lo sucesivo más rompimiento, pues los que tiene se manifiesta no ser de lo acaecido de el therremoto, aunque si se han aumentado, y señaladamente se manifiesta en el lado de el ebangelio, donde está pintado un manzebo arrimado a el coro, que esta se ve estar fresca por aber descascara-do la pintura...”.

En su informe del 10 de diciembre Juan Bautista Sachetti, Maestro Mayor del Palacio Real, había valorado la obra de albañilería en 30.000 reales y la de pin-



Fig. 28. Giordano: *San Enrique*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

tura en 10.000, para la cual sería necesario el concurso de “un pintor práctico, y de habilidad conocida, que este haga cerrar dichas aberturas a su satisfacción con ieso de cuerpo, y no líquido, que no corra, y heche a perder la demás pintura, teniendo también cuidado de sacarlas antes el polbo de adentro con fuelles, y darlo de cal, lo que le parezca al pintor, para que este lo componga bien con nueva pintura a imitación de lo que está pintado...”.

El 24 de diciembre el maestro Blas Rodríguez recomendaba la obra de los tres maestros frente a la de Sachetti. El mayordomo Conde de Baños estimaba su presupuesto excesivo y en lo referente a la pintura “no preciso”, según se deduce de su comunicación al Hermano Mayor (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 6). Pero no consta documentalmente que se hicieran trabajos de restauración en la pintura.

1756-1757. En las cuentas de este año se le pagan 90 reales a Tomás López por limpiar la iglesia y “toda la media naranja”, una limpieza que incluye muros y cúpula, pero que no requiere andamios a juzgar por el precio (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 560: cuentas de 1755 a 1761).

1762-1765. Bajo la dirección de Miguel Fernández se remodela el presbiterio y se construye el nuevo retablo mayor, actualmente existente, que se remata con el grupo escultórico de Francisco Gutiérrez, quien por toda su labor recibió 8.000 reales (recibo del 82 de febrero de 1768. ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 561, recibos, n.º 25). Así como éste parece respetar la gloria de ángeles en torno al Espíritu Santo que campea sobre el arco, pintada por Lucas Jordán, las nuevas jambas de mármol de las dos puertas de la sacristía rompieron las cartelas con los rótulos de Santa Edita de Inglaterra (en el lado del Evangelio) y de Santa Cunegunda de Bamberg (en el lado de la Epístola), perpetuando el error iconográfico planteado por Palomino. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533, años 1762- 1765: Cuenta de la obra del Nuevo retablo).

1780, abril-octubre. El 22 de abril el mayordomo Marqués de Alcañices propone la construcción de un púlpito de hierro móvil y cuatro confesonarios más reducidos que los que había, "sin que nada ofenda a la pintura que tanto adorna la yglesia de San Antonio", según el encargo que se le hace al capellán mayor D. José de la Rocha (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 561). Para la construcción de los confesonarios fue necesario horadar los muros existentes entre las hornacinas centrales, las traseras y la puerta de entrada, picando parte de los zócalos pintados por Jordán.

Las cuentas del capellán mayor al marqués de Alcañices, "como comisionado de la renovación de los altares de ella, refrescar y resanar las pinturas al fresco de sus paredes y cielo, y otras cosas...", incluían otros trabajos en los retablos y en la pintura, todos los cuales ascendieron a 56.677 reales y 28 maravedís (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: cuentas del 2 de noviembre de 1780. Dos recibos de los pintores Manuel de Blas y Francisco Cazas o Casas nos aclaran su participación en las obras y su intervención sobre las pinturas.

1780, junio, 14. El pintor Francisco Casas firma un recibo por valor de 3.200 reales, pagados por el marqués de Alcañices a través del capellán mayor José de la Rocha "comisionado para la obra de pintura que se ha efectuado en la real Yglesia de San Antonio de los Alemanes de esta Corte, tres mil y doscientos reales de vellón por la limpieza y retoque de toda la pintura de toda la Yglesia y quadros de sus altares". Se declara "profesor del Noble arte de la Pintura". (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: recibos). Con posterioridad a esta obra restauró los dos lienzos de Cajés (recibo del 7 de agosto de 1780, por valor de 210 reales) y en la zona de entrada realizó trabajos "de refrescar la (pintura) de Jordán maltratada en la circunferencia del Arco de Entrada a dicha yglesia y poner

de pintado una moldura en todo el zócalo de la citada yglesia por exigirlo así la arquitectura del enunpciado arco" (recibo del 31 de octubre por valor de 200 reales) (Ibidem).

Francisco Javier Ugena, maestro carpintero, que realiza las mesas de altar, el púlpito y los confesonarios, entre otras cosas, también hizo los andamios "para el retoque de toda su pintura, xaspes y dorado", mientras que Domingo Folgar, maestro altarero, recibió 660 reales "por el sacudido de toda la iglesia... y mudar los andamios para la pintura por toda su circunferencia" (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: cuentas del 2 de noviembre de 1780).

1780, junio, 15. El pintor y dorador Manuel de Blas firma un recibo de 20.072 reales por los jornales y materiales empleados en la obra de San Antonio. Sus trabajos fueron fundamentalmente de policromía de muebles (mesas de altar, confesonarios, púlpito, barandilla del presbiterio, retoques a la imagen del Santo) y de marmoreado en los retablos, aunque también intervino en el zócalo de toda la iglesia y doró los letreros de los santos reyes. Los jornales ascendían a 13.300 reales y los materiales a 6.772 reales (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: recibos).

Es muy probable que las pinturas que se realizan en este momento sean los repintes que han ocultado la mayor parte de la obra de Lucas Jordán hasta 1999, en que se ha procedido a su restauración.

1850, junio, 25. Se da comienzo a la instalación de andamios para retocar la iglesia (¿exteriormente?) y toda la casa, bajo la dirección del arquitecto D. Isidoro Alarcos, quien advierte que se haga "con el mayor cuidado en lo respectivo a la iglesia, a fin de evitar cualquier deterioro en la pintura interior de ella" (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 534, n.º 5: Expediente sobre reparación y adquisición de efectos (1843-1871).

1874. Obras exteriores en la cúpula por desprendimiento de la cruz y veleta (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 534, n.º 5).

1885, noviembre, 7. El Inspector de san Antonio D. Gregorio Robledo en un informe sugiere que se estudie la limpieza y restauración de las pinturas, acudiendo a pedir informes a la Academia de San Fernando. En su escrito manifiesta que "el transcurso del tiempo, el calor de las luces y el humo del incienso, han sido causa de que se descoloren en unos puntos y se ennegrezcan en otros los hermosos frescos que adornan sus paredes, siendo preciso por tanto se atienda a su limpieza y restauración.

"Más como esto haya de ser hecho con gran inteligencia y por una mano tan hábil que, al conservar toda la importancia de su composición, sepa restaurar toda la belleza de su colorido, dándole la frescura que tenía en



Fig. 29. Giordano: *San Luis de Francia*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.



Fig. 30. Giordano: *San Esteban de Hungría*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

sus primitivos tiempos..." (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (1): 1885-1888. Obras exteriores e interiores).

1886, julio, 10. Presupuesto del arquitecto Manuel Ruiz de Salces para reparar el exterior de San Antonio y ponerlo en armonía con la obra nueva, así como para la limpieza de su interior. Preveía poner andamios "en la parte interior del templo". Otros presupuestos no aluden a las pinturas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (1), n.º 9).

1886, noviembre, 3. El día 3 de noviembre la Junta Directiva acordó estudiar diversas obras de decorado y limpieza interior del templo, encargando el trabajo al Inspector de San Antonio Sr. Marqués de la Solana y que consultara "antes de emitir informe con el Sr. Madrazo en cuanto a lo referente a las pinturas de los techos". El día 6 comunicaba el Inspector que, por encargo de Madrazo, el Sr. Cubells había visitado la iglesia y que "dijo que, de no hacer una completa restauración de todas las pinturas (obra que sería costosa y de mucho tiempo), consideraba que la Hermandad debería limitarse a disponer se practicara una limpieza general de la bóveda y paredes de la iglesia, absteniéndose por tanto

de coger las grietas pequeñas y desconchadas que en el día existen". El informe del marqués de la Solana transmitió las opiniones de Martínez Cubells y se manifestó de modo negativo a la restauración. No obstante algunos pintores presentaron sus presupuestos para la obra, como Manuel García Hispaleta (fechado el 10 de noviembre), Eduardo Banda y Enrique Casanova (el 11 de noviembre), y Francisco de la Oliva (el 8 de noviembre). Éste fue el más explícito sobre el modo de proceder: su intervención en la bóveda y en los muros tendría como finalidad "restituir (las pinturas) a su frescura y brillantez sin más retoque que el puramente indispensable para subsanar los desconchados y agrietados en que falta por completo el color y la pintura, de suerte que no sufran la menor alteración". El importe del presupuesto ascendía a 20.000 pesetas y el tiempo de realización a tres o cuatro meses. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (1): años 1885-1888. Obras exteriores e interiores. Obras interiores, n.º 2: Informe del Inspector referente a las obras de restauración interior... y presupuestos de varios artistas).

Estos presupuestos no fueron aprobados, ni se hizo ninguna restauración.

1922, noviembre, 30. El Secretario de la Hermandad solicita al arquitecto D. Luis Cabello Lapiedra que haga un examen técnico sobre las manchas observadas en la bóveda, tal y como se había acordado en la Junta del día 25. Fechado el 6 de diciembre, lo dirigió al Secretario de Gobierno, quien lo recibió el día 9. En su portada se lee: "queda en suspenso por orden del Sr. Burguete". Cabello Lapiedra había practicado un reconocimiento "meramente ocular", pero su informe contiene un estado de la pintura bastante fiel: "por la parte superior de los huecos que forman las tribunas inmediatas al presbiterio, principalmente, y en algunos puntos de la parte alta de la bóveda, así como en algunos otros diseminados por la misma, se aprecian a simple vista y se detallan con anteojos hasta donde es posible, ciertas manchas blanquecinas que denotan que la pintura al fresco se halla pasada o desprendida".

"La construcción encamionada de la bóveda recubierta con su armadura... aleja toda suposición de que la influencia de goteras o humedades antiguas puedan ser la causa de las manchas observadas".

"A juicio del que informa, proceden de la acción del tiempo y es un fenómeno natural y lógico que se produce en esta clase de pintura al fresco que..., no han sufrido limpieza ni conservación alguna en el transcurso de incalculable número de años, entre otras cosas por lo difícil y delicado que resultan estas operaciones", siguiendo con un discurso teórico sobre la técnica del fresco y San Antonio, y sugiere la urgencia "en la limpieza y restauración de los frescos" por persona competente, con conciencia artística y verdaderamente perita y entendida en el arte del fresco, y que se solicite a la Academia la designación de tres nombres de pintores conocedores del fresco "que fuesen garantía de éxito para los propósitos que se interesan", para lograr presupuestos de ellos y datos sobre la ejecución de la obra (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546. 1885-1888, Obras exteriores e interiores, n.º 9).

1924, febrero, 19. En la Relación de las obras más importantes que acaban de hacerse en la real Iglesia de San Antonio, redactada por el Inspector D. Valeriano Anguita, se anotan el reconocimiento minucioso del tejado para evitar las filtraciones de agua; la limpieza general de la bóveda y de las tapias del templo; la colocación de ventanas de cristal blanco translúcido para "atenuar los efectos de los rayos de sol en las pinturas murales"; la pintura de toda la parte baja de la iglesia que forma el zócalo; y la limpieza y barnizado de los cuadros de los altares. Fueron aprobadas en la Junta del 1º de marzo y en el apartado tercero se señala que las pinturas las realizó Pablo de la Fuente "pintando todo el zócalo y encima del friso o basas, con restauraciones del adorno". (ASPRH del Refugio. San Antonio de los

Alemanes, legajo 546. 1885-1888. Obras exteriores e interiores, n.º 9).

1925, junio 17. El arquitecto Luis de los Terreros, que era miembro de la Hermandad del Refugio, informa a la Junta sobre las grietas de la cúpula y que no suponen riesgo arquitectónico. Por otro lado, colocar andamios sería muy costoso y el resultado sería "artísticamente expuesto, por la dificultad de reparar los frescos...". Alguna parte se había estropeado al entrar agua por una ventana (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546. 1885-1888. Obras exteriores e interiores, n.º 9).

1945-1949. Expediente para instalar calefacción en la iglesia y para la restauración de las pinturas murales, gestionando que el edificio fuera declarado Monumento Nacional a fin de conseguir subvenciones. (ASPRH del Refugio, legajo 546 (1), n.º 9).

1945, marzo, 13. Se tiene conocimiento de un presupuesto de Hauser y Menet por importe de 1.200 pesetas para realizar 24 clichés fotográficos con una prueba fotográfica cada uno.

1945, abril, 13. Sesión extraordinaria de la Junta Directiva y de las Comisiones Artística y de Obras de la Hermandad, a la que entre otros asisten los arquitectos Francisco Íñiguez Almech y Joaquín Sáez de Terreros, y los condes de Casal y de Polentinos. Respecto a la restauración, se alude al ofrecimiento del marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, "de proporcionar gratuitamente el material y el personal técnico para la restauración", ofrecimiento oficioso hecho llegar a través del conde de Casal. Las obras tenían dos partes: a) la instalación de la calefacción, para la cual había sido consultado el Museo del Prado (Francisco J. Sánchez Cantón) acerca del sistema más idóneo para salvaguardar las pinturas (acuerdo del 10 de febrero); y b) la restauración de éstas, para lo cual el 2 de abril la casa Hauser y Menet había realizado una serie de fotos "como base para en su día poder apreciar la diferencia".

Íñiguez Almech advirtió sobre la necesidad de conocer el verdadero alcance del ofrecimiento del marqués de Lozoya, ya que los presupuestos de su Dirección General se destinaban sólo a templos declarados Monumento Nacional y San Antonio no lo era.

1945, abril, 20. Francisco Íñiguez Almech, que ocupaba el cargo de Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional (Ministerio de Educación) asume la gestión del asunto de la restauración. El 20 de abril, las conversaciones con el Museo del Prado hacían preveer "tener dispuestos los restauradores para primeros de julio, para que aprovechen el verano". El 6 de julio comunicaba que estaba "al habla con los restauradores para compaginar fechas y que podamos empezar en la prevista". Sin embargo, el 19 de julio comunicaba al Presidente de la Hermandad que la restauración se retra-



Fig. 31. Giordano: *San Hemerico de Hungría*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

saría porque los restauradores habían sido distribuidos para cumplir con otros compromisos. No obstante "el otro día fui con el único disponible y se asustó ante la superficie gigantesca de los frescos. Un nuevo cambio de impresiones con (Sánchez) Cantón y el restaurador determinó que no se atreviesen a comenzar ahora por la pequeñísima cantidad que podría pintar, lo que no compensaría el gasto del andamio". Propone esperar a la primavera del siguiente año y encargarse de que para entonces no tengan otros compromisos (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9).

La restauración debió hacerse en las fechas previstas, afectando muy decisivamente a las pinturas de la cúpula.

1947, octubre, 28. Se aprueba el presupuesto de Antonio Galiana para la construcción e instalación de un pasamanos de hierro en la cornisa de la iglesia, por valor de 3.532 pesetas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 7).

1948, marzo, 27. El mayordomo-inspector de San Antonio marqués del Campillo propone al Hermano Mayor y a la Junta de Gobierno que se inserten en el acta de la Junta una serie de cuestiones, como la de la terminación de la restauración de la iglesia y de sus pin-



Fig. 32. Giordano: *San Hermenegildo*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

turas. Señala el esfuerzo de Íñiguez Almech y Sánchez Cantón: "Ambos suministraron graciosamente, a porfía, andamiajes y operarios, restauradores peritísimos, y pinturas y consejos inteligentes, y dirección artística, y todos hemos visto el magnífico resultado". En agradecimiento, a los restauradores se les había dado mil pesetas a cada uno (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 9).

1948, abril, 30. El Secretario de Gobierno de la Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Pasión expidió a cada uno de los tres restauradores que intervinieron en los trabajos de la cúpula una certificación del tenor siguiente: "Que D. César Prieto Martínez, en unión con D. Manuel Pérez Tormo y D. Julio Donato Díaz, ha realizado la restauración de las pinturas murales así como la de los lienzos de los retablos de la Real Iglesia de San Antonio, perteneciente a esta corporación, ejecutando una labor meritísima, tanto artística como técnica, dadas las enormes dificultades que el citado trabajo presentaba y las cuales han sido resueltas con pleno éxito y a entera satisfacción de la Hermandad. Y para complacencia del interesado, expido la presente, sellada con el de la citada Hermandad y visada por su Presi-



Fig. 33. *Giordano. San Fernando, Rey de España. Madrid, San Antonio de los Portugueses.*

dente, en Madrid a treinta de abril de mil novecientos y cuarenta y ocho" (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 10).

Existen las copias de las certificaciones expedidas a César Prieto Martínez y a Manuel Pérez Tormo. Todos eran restauradores de plantilla del Museo del Prado.

1948, diciembre, 20. Se aprueba el presupuesto de Isaac Anega para la restauración de las pinturas del zócalo de la iglesia, por valor de 975 pesetas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 13).

1955, septiembre. Expediente de restauración de San Antonio de los Alemanes con picado de paramentos "interiores y exteriores", para saneamiento de humedades. Arquitecto José Manuel González Valcarcel. En el "Proyecto de conservación" se alude a la restauración de las pinturas "hace algún tiempo" y propone obras urgentes para atajar humedades motivadas por el mal estado del zócalo exterior del templo y la capilarización (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 258, topográfico 26/1).

1963, noviembre, 12-13. Como consecuencia de alguna gotera se desprendieron de la cúpula fragmentos



Fig. 34. *Giordano. Santa Cunegunda. Madrid, San Antonio de los Portugueses.*

de yeso con su pintura, entre los altares del Carmen y de los Dolores, afectando gravemente a la figura de Santa Julia. Las ayudas solicitadas al Ministerio fueron denegadas (Cfr. M.ª Jesús SÁNCHEZ BELTRÁN, "Documentación conservada en el Archivo de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, encontrada hasta la fecha, referente a las restauraciones llevadas a cabo en la citada iglesia. Intervención de Lucas Jordán", en *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Tarragona, 25 de mayo / 1º de junio de 1986), sin duda porque aún no era Monumento Nacional.

1973, agosto, 24. El *Boletín Oficial del Estado* publica un Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia declarando la Iglesia de San Antonio de los Alemanes Monumento Histórico Artístico.

1974, junio. Expediente para obras de reparación en la cubierta, cornisas y colocación de pararrayos. Arquitecto: José Manuel González Valcarcel (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 0079). Las obras no afectaban a la pintura. Contiene 6 planos generales y 1 del alzado frontal y lateral del edificio, que parecen redibujados a partir de los de Francisco Íñiguez Almech.

1974, agosto, 30. Joaquín Ballester Espí, restaurador del Museo del Prado, informa sobre el trabajo realizado durante el mes de agosto en la figura de Santa Julia de la cúpula de San Antonio de los Alemanes. Incluye algunas fotografías en color que revelan, al final del proceso, lo torpe de la intervención (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (2), n.º 12: Obras realizadas en los últimos años).

1980. Expediente de consolidación de la zona del coro y restauración del cuerpo alto del templo, incluido el campanario (Primera fase). Arquitecto: Guillermo Costa Pérez-Herrero. (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 498, topográfico 26).

1981, mayo. Expediente para la restauración exterior del cuerpo bajo de San Antonio de los Alemanes, pinturas murales del interior y rehabilitación de la cripta (Segunda fase). Arquitecto: Guillermo Costa Pérez-Herrero. (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 803, topográfico 26/3)

1983, febrero. Expediente de restauración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes: Alumbrado. (AGA.

Alcalá de Henares. Cultura, signatura 1924, topográfico 26/6).

1985, noviembre, 21. Expediente de restauración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes (Cuarta fase). Expone en la Memoria que hasta 1985 el Director del ICROA no logró un equipo de restauradores, dirigido por Juan Ruiz Pardo, y con cargo a los presupuestos del INEM. La restauración de las pinturas se adjudicó a la empresa CABBSA. Se da orden para poner andamios para la restauración de las pinturas de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda en la cúpula, y suplica ampliar a 10 meses la instalación del andamio (AGA. Alcalá de Henares).

Sobre esta restauración véase el artículo de Juan Ruiz Pardo, "Restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid", en *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Tarragona, 25 de mayo/1º de junio de 1986. Sin paginar. Fue reimpreso bajo el título "San Antonio de los Portugueses. La Restauración de sus frescos", en *Koiné*, vol. 2, 1987, pp. 38-45.

NOTAS

¹ La investigación ha sido realizada como apoyo histórico-artístico de la restauración de las pinturas murales al fresco de Lucas Jordán, restauración promovida por el Ministerio de Educación y Cultura, adjudicada a la empresa REARASA de Zamora, bajo la dirección facultativa del restaurador del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) Antonio Sánchez-Barriga. Los trabajos de restauración se desarrollaron entre los meses de marzo y octubre de 1999, trescientos años después de que Jordán diera comienzo a las pinturas, habiendo participado en ellos Angela Flores (coordinadora), Teresa Fernández Muro, Itziar Corostola, Ana Molero, Camino Vaquero y Silvia Valentín.

² Sobre la historia de la fundación véase el texto de Manuel de COSSÍO GÓMEZ-ACEBO, "La Real Iglesia de San Antonio de los Alemanes", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1923, p. 12.

³ En lo fundamental los datos de Cossío Gómez-Acebo son exactos y basados en documentos, si bien no siempre extractados en todas sus consecuencias. Algunos otros documentos, que consideramos de importancia, no los refleja. Algo parecido ocurre en el texto de María PAJARÓN CARRASCO, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977, por lo que preferimos seguir el relato de los documentos de archivo, sin entrar en el contenido y modo de lo escrito por ambos autores.

La escritura de Francisco de Seseña está en el ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, fols. 9-22vº.

⁴ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, fols. 24-33vº.

⁵ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, fols. 35-36vº.

⁶ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, sin foliar (último folio). La nota, a la luz de las dos trazas conservadas, confirma la autoría del Hermano Sánchez, con el visto bueno del Maestro Mayor Juan Gómez de Mora. De las dos trazas, la que siempre ha producido más problemas es la del alzado de la fachada por llevar las firmas de los dos maestros. Virginia TOVAR se ha inclinado por conceder a Gómez de Mora un protagonismo total, como corrector de un proyecto de Sánchez que no le gustó y que no se adaptaba a las exigencias urbanísticas "por lo que procedió a levantar un proyecto nuevo dentro de su criterio estilístico" (*Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986, p. 241, n.º 74). En realidad, la comparación entre el alzado de la Hermandad del Refugio y la sección transversal del Gabinetto de Disegni de los Uffizi de Florencia ofrecen una correspondencia total.

Nunca se ha escrito que la traza de la Hermandad del Refugio presenta en la hornacina central un injerto de papel con la imagen del santo, quizá contemporáneo de la estatua (1646).

⁷ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1.

⁸ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 3.

⁹ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 3. Otras cartas el 13 de noviembre de 1630 (2.000 reales), el 12 de junio de 1631 (2.000 reales) y el 16 de julio de 1632 (2.000 reales).

¹⁰ De las condiciones de pago se deduce que la escritura es de 1631, pues el segundo pago por importe de 3.000 reales debía hacerse "a finales de diciembre deste dicho año de mill y seiscientos y treinta y uno". La obligación y fianza es del día siguiente 27 de octubre de 1631 (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 3).

- 11 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Portugueses, legajo 546, n.º 4.
- 12 Sobre estos lienzos véase la obra de Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la Pintura española. Escuela madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 111-112, láminas 67 y 68. La información está fundamentalmente recogida de Tormo, por lo que se desconoce la esencia de los documentos. La venta del retablo anunciada en el *Diario de Madrid* del 28 de mayo de 1672 no se refiere al retablo que contuvo las pinturas de Carducho, sino al de 1699 de Manuel de Arredondo, que debe ser el reproducido en la estampa de Nogués de 1721.
- 13 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 4.
- 14 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 4.
- 15 PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, p. 38. Están firmados: "Euxenius Caxesius Catholici Regis Philipi III, pictor faciebat 1631".
- 16 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 5.
- 17 Enriqueta HARRIS, "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", en *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, p. 102.
- 18 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio ACISCLO, *El Museo pictórico y las escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 926.
- 19 PALOMINO, *op. cit.*, pp. 1016-1026 y 1111-1112.
- 20 José SIMÓN DÍAZ, "Varia. Rizi postergado", en *Archivo Español de Arte*, 1945, XVII, pp. 308-309.
- 21 Ya redactado este texto ha aparecido un dibujo de Francisco Rizi relacionado igualmente con la decoración de San Antonio de los Portugueses. Ha sido objeto de un estudio monográfico de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR y verá la luz próximamente en *Archivo Español de Arte*.
- 22 Elías TORMO, *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, ed. 1979, p. 161.
- 23 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, "Francisco Rizi. Pinturas murales", en *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, pp. 363-364.
- 24 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656) de Actas de la Cofradía de San Antonio, fols. 14-14vº: "En cinco días del mes de julio de 660, se juntaron en mesa, los Sres Prouedores, el del año presente, el Señor Duque de Abrantes, y el del pasado el Señor Conde de Castelmendo, y así mismo los hermanos de una y otra mesa que para ello fueron conuocados, para effetto de hacerse elección de prouedor y hermanos; y en presencia de todos fue propuesto de que en razon de auer exemplo, y demás del compromiso de su Mg^d firmado de su Real mano, para que quando conbiniesse pudiesse la mesa prorrogar la elección de otra hasta el tiempo que pareciesse; y así mismo mudar los estatutos estabecidos, o formar otros de nuebo, parecía conbeniente a respeto de auer el Exc^{mo} Sr. Duque de Abrantes, Prouedor, y más hermanos desta mesa del año 660, empassado la obra que se continua, de dorar y pintar esta iglesia, y tener para poderla consumir y aperficionar dispuestos los medios para ello, los quales se podrán diuirtir (sic) y embarazar con la diferencia de los dictámenes de otro Prouedor y hermanos, ocasionandose desde inconbiniente, o no se acabar la obra o totalmente dilatarse o desuanecerse, que se aiustasse y conbiniesse que los mismos señor duque de Abrantes prouedor y mas hermanos perseuerassen en la mesa hasta se acabar y aperficionar la dicha obra de lo dorado y pintado; y... fueron de parecer que dicha mesa presente desde año de 660 prosiguiesse con dicho Prouedor el Ex^{mo} Duque de Abrantes y mas hermanos y oficiales".
- 25 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), fol. 19.
- 26 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), fols. 20-20vº. En esta Junta se acuerda, entre otras cosas, que "todos los domingos se haga mesa para tratarse las cosas tocantes al aumento de la casa, y disposiciones para proseguirse la obra de lo dorado y principiarse la hospitalidad".
- 27 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar: "Estando el Ex^{mo} Sr. Conde de Linares... y demás Sres Ermanos desta Sancta Casa en mesa de 31 de julio deste año de 1663, se ajustaron cuentas con D. Francisco Rice y Joan Carreño, pintores de Su Mag^d, de lo recibido por cuenta de la obra desta sancta casa y se alló aber recibido 31.558 reales, de aue dieron carta de pago ante Francisco Bermúdez, que está en el archivo con las demás. Y así mismo se ajustó cuenta con el Sr. Simón de Fonseca Pina de lo dado asta dicho día de los 3.000 ducados de vellón que están en su poder, depositados para la dicha obra, que se alló haber dado 12.558 reales de vellón, de que se le mandó dar carta de pago ante Francisco Bermúdez...".
- 28 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar.
- 29 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar. Este acuerdo lo extractó el Conde de Tepa, con algún fallo de transcripción perfectamente comprensible, en su obra *Breve historia de la Santa Pontificia Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid*, Madrid, 1995, p. 35, sin que haya tenido repercusión entre los historiadores del arte.
- 30 AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro, fols. 205-206.
- 31 AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro. Fols. 370-370vº.
- 32 AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro, fols. 781- 781vº Los libramientos, todos de 3.000 reales, llevan fecha del 21 de septiembre y 11 de noviembre de 1663, 21 de enero de 1664, 25 de agosto y 4 de octubre de 1665, y se recoge otro del 21 de febrero del año entrante, 1666.
- 33 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221: Lo gastado y lo pagado. La carta de pago del 13 de diciembre de 1666 de la Junta de San Antonio a favor de D. Simón de Fonseca Pina tiene cierto aire de finiquito del asunto de la pintura. Se dan por pagados de 26.642 reales que les estaba debiendo de los 33.000 que procedían de los bienes del obispo de Oporto y que, por orden del rey Felipe IV, tenía depositados para las obras de la iglesia y hospital. Actúa como testigo "Juan Carreño, Pintor de Su Mag^d". (AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro. Fols. 782-782vº).
- 34 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar.
- 35 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Portugueses, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar. Los donativos provinieron del duque de Linares (2.000 reales), el coronel Enrique Alcaforado (3.000), D. Antonio Roiz de Fonseca (3.000), D. Francisco Paez Ferreira (500), D. Pedro de Guzmán (1.000), D. Francisco de Ayala (2.000), D. Sebastián Cortissos (3.000), D. Diego Fernández Tinoco (1.000), D. Pedro Fernández Tinoco (1.000), D. Luis Francisco Chaves (500) y D. Duarte de Acosta (300), es decir un buen número de caballeros portugueses.

- 36 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar. La iconografía de la cúpula carece de un verdadero estudio iconográfico sobre los santos portugueses y las escenas de su martirio, así como sobre la heráldica. Se viene repitiendo lo de Palomino y el último estado de la cuestión se halla en ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1974.
- 37 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221, Lo gastado y lo pagado. Hay copia de él, insertada en una *Relación de la Fundación de San Antonio con sus rentas, 1756* en el legajo 516, n.º 4 del ASPRH del Refugio.
- 38 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), acuerdo del 18 de julio de 1666.
- 39 Mercedes AGULLÓ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juan Bautista Morelli", en *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, pp. 109-120, p. 112.
- 40 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, pp. 926-928. Sobre este escultor de obra mal conocida y trayectoria vital casi limitada a lo que se conoce de su estancia en España, véase los libros de Jennifer MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-Londron, 1985 (2 vols.). Y *Roman baroque sculpture. The industry of Art*, New Haven-London, 1989.
- 41 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550.
- 42 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550. Las fechas, con las cantidades recibidas en reales entre paréntesis, son las siguientes: 11-III-1666 (2.200 reales); 22-V- (1.000); 19-VI- (400); 20-VI- (400); 29-VI- (400); 3-VII- (400); 18-VII- (800); 23-VII- (400); 3-VIII- (400); 7-VIII- (400); 14-VIII- (400); 21-VIII- (400); 28-VIII- (400); 4-IX- (400); 11-IX- (400); 20-IX- (1.200); y 27-II-1667 (614).
- 43 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550: Papel de averiguación de cuentas con Juan Bautista Morelli.
- 44 AGULLÓ- PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 112.
- 45 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550: Averiguación de cuentas, n.º 2: Orden de pago del 21 de octubre de 1677 de Don Antonio de Monsalve al Administrador fray Diego Serrano de 2.000 reales a Andrés Smitd.
- Las obras también están referenciadas en el legajo 515, n.º 13: 1691. Papeles del Administrador fray Diego Fernández Serrano. Cuentas desde 1683-1689. En las cuentas del 1º de abril hasta el 26 de junio de 1683 se anotan 22.912 maravedís (= 6.498 reales) pagados a Andrés Smitd, curador de los hijos de Morelli, por lo que se le debía de los niños vaciados en yeso "que están encima de la cornisa de la yglesia", cantidad pagada a partir de una libranza de "Su Ilustrísima de 10 de octubre de 1683, dada por perdida, de otra que se despachó de la misma cantidad en 3 de henero de 1680".
- Y también en el Legajo 548, n.º 2: Contabilidad 1679-1689. Cuentas rendidas por el Administrador de la Iglesia y Hospital Don Juan de Laiseca.
- 46 Todo ello aparecerá tratado más extensamente en el artículo de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses", en *Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 8 al 11 de noviembre de 1999 (en prensa).
- 47 Véase la obra de MONTAGU, *op. cit.*, 1985, II, cat. A.202, figs. 109-111.
- 48 Fundamentalmente en Palomino, quien narra la vida de Morelli en España a propósito de su relación con Velázquez (*Cfr.* PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, pp. 926-928. Tampoco refiere nada en la vida de Luca Giordano a propósito de su intervención en los frescos de Rizí y Carreño, pasaje bien breve para ser estrictamente contemporáneo del pintor cronista (*Ibidem*, p. 1112). Cosme de Médicis dejó una breve nota sobre la iglesia de San Antonio en el transcurso de su estancia en Madrid en 1668, cuando la obra de Morelli estaba recién terminada, pero no le causó ninguna impresión, limitándose a señalar la bizarría de la arquitectura, la decoración de la cúpula y la pena que causaba ver la concurrencia y merodeo de putas los domingos por la tarde en el exterior del templo (*Cfr. El Viaje de Cosme de Médicis, 1668-1669*. Edición de Ángel SÁNCHEZ RIVERO y Ángela Marinetti de Sánchez Rivero, Madrid, s. a. (1931), p. 109).
- 49 En este momento del gobierno de Doña Mariana de Austria y en relación a San Antonio de los Portugueses hay otros indicios de probable tinte "antiportugués". Así, las constituciones, regladas de acuerdo a las de la Cofradía de la Misericordia de Lisboa, se reforman para el patronato de la Reina. También, el día 10 de abril de 1669 el conde de Linares consultaba sobre el modo de exponer del Santísimo Sacramento el día de Jueves Santo, si conforme al ceremonial de la catedral de Braga, como se venía haciendo, o "encerrado" siguiendo el ceremonial de la catedral de Toledo. La respuesta, de palabra, sugería que ese año se aplicase el ceremonial de Braga "poniéndole patente". (AHN de Madrid, Consejos, legajo 15263).
- 50 D. Blasco de Loyola era secretario del Despacho Universal y de la Junta de Gobierno nombrada por Felipe IV en su testamento (*Cfr.* Henry KAMEN, *La España de Carlos II*, Madrid, ed. Crítica, Barcelona, 1981, pp. 520 y ss).
- 51 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 52 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. Documento del día 14 ¿de noviembre? De 1668, con una breve historia de la fundación y reclamando el Patronato, según un expediente iniciado el 15 de octubre de 1662.
- 53 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 54 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 55 AHN de Madrid. Consejos, legajo 16.307, n.º 2: Fundación del Hospital de la Reina Madre (traslado de 1696).
- 56 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 57 Para la historia fundacional y fines piadosos de la Santa, Pontificia, Real Hermandad del Refugio y Piedad, así como de todas sus instituciones, véanse las obras citadas de Cossío Gómez-Acebo, del Conde de Tepa, así como la de José del CORRAL, *El Padre Bernardino de Antequera y los fundadores del Refugio y Piedad de esta Corte, y el Madrid de su época*, Madrid, 1998.
- 58 AHN de Madrid. Consejos, legajo 15.296. Patronato de Castilla, consultas, n.º 38 (1).
- 59 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. Inventario de 1678.
- 60 Estas dos últimas no se conservan y no hay posibilidad de saber cómo eran. Resulta sorprendente la talla de la Virgen de Pópolo, ya que se trata de una advocación fundamentalmente pictórica. Por lo que respecta al Ecce Homo, cabría la posibilidad de que se tratara también de una obra de Pereira, en cuyo caso quizá valdría como referencia uno de medio cuerpo que se conserva en el convento de los PP. Carmelitas de Larrea (Vizcaya), a donde llegó con el legado fundacional de D. Juan de Larrea (*Cfr.* Jesús URREA, "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, XLIII, 1977, pp. 253-268).

- 61 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550, n.º 1 y 2. Relación jurada de cargo y data de Andrés de los Ríos, mayordomo del Santo Hospital. El coste total del retablo ascendió a 10.350 reales, de los cuales correspondieron a Sánchez Barba 2.792 reales, a Haro 3.100 reales y es de suponer que el resto a Lobera.
- Sobre Sánchez Barba y su obra véase la obra de Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, IV, pp. 327-328. También Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983, pp. 262-264.
- 62 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 536. Libro de inventarios desde 1644.
- 63 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 13. Papeles de la administración de fray Diego Fernández Serrano entre el 25 de febrero de 1678 y el 26 de junio de 1683. En las mismas cuentas consta que en 1679 se le pagó a D. Bernardo Abad 1.000 reales que había desembolsado por varios gastos en la iglesia, entre los que se incluía “añadir el quadro de San Nicolás y pintar lo añadido”.
- 64 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 13. Papeles de la administración de fray Diego Fernández Serrano.
- 65 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 7.
- 66 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. “Y en quanto a los retablos de la yglesia, así el de el altar mayor como de los seis altares en forma de hornacinas, todos se entregaron a Manuel de Arredondo, maestro arquitecto, quien está haciendo todos los retablos para dicha yglesia, respecto hauer sido calidad de que se le haúan de entregar los que estaban puestos, como consta de la escriptura que sobre ello está otorgada, menos las hechuras de bulto y algunos adornos y pinturas que de ellos se aprovecharon, que están puestos en las enfermerías... Y por lo que toca al altar mayor sólo quedan en poder de dicho Don Francisco garcía la hechura de el glorioso señor San Anttonio con el Niño.
- “Y así mismo queda en su poder la hechura del Santísimo Christo Cruzificado que llaman de la Piedad, con su cruz”.
- 67 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, pp. 1093-1114.
- 68 *Ibidem*, p. 1016.
- 69 *Ibidem*, p. 1026.
- 70 *Ibidem*, p. 1111.
- 71 *Ibidem*, p. 1113.
- 72 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221: Memorial de los vecinos, 23 de marzo de 1701.
- 73 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. El dato ya lo anticipó, con razón, E. TORMO (*Iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, edic. 1927, pp. 225 y ss.) al escribir que la parte inferior de la decoración con los reyes santos se hizo en el reinado de Felipe V. Quizá Tormo tuvo conocimiento de otros documentos proporcionados por Manuel de Cossío Gómez-Acebo. Citando la documentación desvelada por M. J. SÁNCHEZ BELTRÁN, parcial, mal interpretada y no aprovechada en todo su potencial (“Documentos sobre las pinturas de la iglesia de San Antonio de los Alemanes en Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, LX, n.º 239, 1987, pp. 368-373), FERRARI-SCAVIZZI no creen convincente la afirmación de Tormo “perchè non è provata” (Cfr. *Luca Giordano. L'opera completa*, Nápoles, Electa, 1992, I, p. 353).
- 74 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1112.
- 75 Véanse las notas 98 y 99.
- 76 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1112.
- 77 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550, n.º 1, Cuentas rendidas por el Administrador del Hospital de... D. Guillermo Osvaldo.
- 78 Los días 1, 13, 17 y 27, por importe de 96 reales en total.
- 79 Los días 16 y 24 de julio y 21 de agosto, además de otras anotaciones sueltas de “guebos”, sin destinatario, de 108 reales.
- 80 Una sola anotación el día 18 por importe de 36 reales.
- 81 Los días 9, 16 y 23 de octubre y los días 6 y 27 de noviembre.
- 82 “Mas doy en datta trecentos y sesenta reales de vellón y son los que se pagaron al pintor por las Errjcas (sic) a cuenta. 360”. Por desgracia hay algunas abreviaturas de difícil transcripción y comprensión. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, Legajo 550, n.º 1).
- 83 “Yten doy en datta tres mil quatrocientos y noventa reales de vellón por los gastos de la comida de Dn. Lucas Jorandan (sic) con sus criados. 3.490”.
- “Ytem doy en datta por lo pintado, colores, clauos, enfermería y sala de peregrinos, acabando pagar el pintor. 500 reales”. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550, n.º 1).
- 84 Sobre los ayudantes de Jordán en España debe verse el capítulo correspondiente de la monografía de FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, I, 1992, p. 187. En él se citan especialmente a Aniello Rossi y a Matteo Pacelli. Carlo Garofalo, pintor especializado en la pintura sobre cristal, fue llamado por Carlos II. De Giuseppe Simonelli sólo Ceán Bermúdez señala que acompañó a Lucas Jordán a España, aunque no está documentalmente comprobado.
- 85 M.ª Jesús SÁNCHEZ BELTRÁN, “Documentos sobre las pinturas de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, LX, n.º 239, 1987, pp. 368-373.
- 86 SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, pp. 371-372. El documento, fechado el 10 de abril de 1700, procede del ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 7.
- 87 “... porque Jordán que ha pintado la iglesia de orden de S. M....” (Cfr. SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, p. 372).
- 88 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553. Cuentas de 1702-1703. Las dos escrituras se hallan transcritas en la que, tras su muerte, firmaría Manuel de Arredondo.
- 89 *Ibidem*. Es una coletilla constante en todos los contratos de obra firmados en estos años.
- 90 *Ibidem*. Aunque Arredondo cumpliría con su obligación, los retablos estaban sin colocar el 19 de marzo de 1702, fecha en que los apoderados de la Hermandad del Refugio tomaban posesión de la iglesia (AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221: Autos de posesión, 10 de febrero de 1702). Una carta de Teodoro Ardemans a D. Miguel Ventura Zorrilla, fechada el 18 de septiembre de 1702, señala que había reconocido la obra de

- Arredondo y recomendaba bajarle de la tasación 30 doblones de a 2 escudos. Y para el dorador Antonio Ruiz proponía otra baja de 100 reales de a 8 (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, Cuentas de 1702- 703).
- ⁹¹ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, cuentas de 1702-1703. En el documento de Felipe Sánchez siguen otras obras: embaldosar con baldosas de Añover, profundizar la hornacina del retablo mayor, blanquear tribunas, pórtico, sacristía y diferentes "unbralados" (sic) para la seguridad de la iglesia.
- ⁹² En 1780 por iniciativa del Marqués de Alcañices, mayordomo de San Antonio, quien delegó en el capellán mayor D. José de la Rocha, se iniciaron una serie de obras de adorno de la iglesia, como la construcción de cuatro confesonarios semiempotrados en los muros y un púlpito de hierro. Jorge Balze intervino tallando dos festones grandes para el altar mayor, doce festones para rematar los medios puntos de los altares, repisas, adornos de talla en las nuevas mesas de altar y del púlpito. Francisco Javier de Ugena, maestro carpintero, anota en su recibo el desarmado de cuatro retablos "de los arcos para abajo", poniendo ocho pilastras; había hecho cuatro sagrarios nuevos "de orden dórica" y dos puertas talladas en óvalo; había puesto graderías nuevas en los cuatro retablos, seis mesas de altar, hecho el púlpito, los cuatro confesonarios, la decoración del arco de entrada a la iglesia, además de otros trabajos de menor repercusión (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533, recibos).
- ⁹³ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, cuentas de 1702-1703.
- ⁹⁴ *Ibidem*. Las demasías llevan fecha del 25 de agosto de 1702. Hay varios recibos en razón de estas demasías: del 2 de octubre de 1702 por valor de 28.670 reales "de resto de quarenta y zínco mill seiscientos de las primeras obras que hize para dicha casa, yglesia y hospital; de que otorgaré carta de pago en forma quando llegue el caso de satisfacerse lo que se me está debiendo de las demasías". El mismo día el mayordomo D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa se obligaba a pagar 14.067 reales de las demasías, cantidad en la que se incluían 180 reales de una cuenta particular del mayordomo. El 3 de noviembre de 1702 se pagaron a consta deesa cantidad 6.000 reales. El 29 de marzo de 1703 el dorador daba carta de pago por valor de 6.000 reales, de los 13.887 en que finalmente se ajustaron las demasías, tras la rebaja propuesta por Ardemans.
- ⁹⁵ AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. Las continuas quejas y acusaciones sobre Fr. Guillermo Osvaldo dieron lugar al cese en el cargo de la administración del Hospital y a su expulsión de la Corte, dándole ocho días de plazo para abandonarla. Había llegado a Madrid en 1692 a servir a D.^a Mariana de Austria, según se desprende de su Memorial del 8 de agosto de 1701 solicitando más plazo para ajustar cuentas, recoger sus pertenencias y salir de Madrid.
- ⁹⁶ AHN de Madrid. Consejos, legajo 17221
- ⁹⁷ AHN de Madrid. Consejos, legajo 17221.
- ⁹⁸ La alusión a la "jornada" o viaje del Rey debe referirse a la previsión del viaje a Cataluña, que comenzó en septiembre de 1701, para contraer matrimonio con D.^a María Luisa Gabriela de Saboya, lo cual tuvo lugar en Figueras. Desde Barcelona el rey se encaminó a Italia, vía Nápoles, el 8 de febrero de 1702, viaje que Jordán aprovechó para regresar definitivamente a su patria (*Cfr.* PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1113).
- ⁹⁹ AHN. Consejos, legajo 17221.
- ¹⁰⁰ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, n.º 1: cuentas desde el 16 de marzo de 1702 hasta finales de noviembre (dadas por el mayordomo de la Hermandad del Refugio D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa). En el cargo se consigna el ingreso de 1.250 reales en que se "dio" la portada de piedra "que se quitó de la puerta que estaba condenada de la Yglesia que miraba a la calle del Pez".
- ¹⁰¹ Existen algunas alusiones a la arquitectura interior de la iglesia en relación con el dibujo de los Uffizi, aunque breves y no suficientemente claras. Para empezar, el contrato de 1624 con Francisco Seseña no lo aclara. En primer lugar, se dice en los documentos que las esculturas de Morelli estaban sobre los pilares (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 13. Papeles del Administrador Diego Fernández Serrano). En las cuentas del 23 de mayo de 1668, posteriores a la terminación de los trabajos de Morelli, se calculaba que eran necesarios 18.000 reales "para correr las columnas de jaspes, hazer zócalos a los remates de abajo y dorarlos y echar claveras..." (AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221). D. Juan de Laisea se refería en el memorial del 23 de marzo de 1701 a la retirada de los retablos "para hacer mayores o menores los huecos" antes de que pintara Jordán y a "lo que se an mudado los nichos" para los nuevos retablos (*Ibidem*). Finalmente, Felipe Sánchez señala en el memorial de las obras realizadas en el Hospital e iglesia de San Antonio, fechado en noviembre de 1700, "el aumento de las obras de las ornazinas que tubo mucha costa su fortificación y seguridad, como el hauer rozado las pilastras, vasas y zócalo de la yglesia y jarrado toda ella y hechos diferentes mazizamientos de fábrica y hauer hecho el estuque para la pintura, los andamios para ella..." (ASPRH del refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, obras 1702-1703). En todos ellos hay que reconocer que el tema de las pilastras planas adosadas al muro elipsoidal, separando las hornacinas, no queda absolutamente claro.
- El chapitel que, según el proyecto de Pedro Sánchez, se elevaba sobre el cuerpo octogonal del tambor, fue desmontado a propósito de la ruina de la armadura, en cuyo informe intervino el maestro Felipe Sánchez en 1690 (CONDE DE TEPA, *op. cit.*, 1996, p. 36).
- ¹⁰² Ya hace muchos años que Ares Espada las atribuyó correctamente a Jordán en su tesis sobre la actividad del napolitano en España (véase FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 150).
- ¹⁰³ FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, catálogo D 190; II, fig. 1055. Fue publicado por M. Mena sin llegar a relacionarlo con las decoraciones de San Antonio de los Portugueses, pero como obra del periodo español (*Cfr.* Catálogo de la Exposición *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, mayo-julio, 1984, pp. 78-79, n.º 62. También en el Catálogo *Disegni italiano dei secoli XVII e XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid*. Catálogo a cura di Manuela Mena Marqués. Milán, Palazzo Reale, octubre-noviembre de 1988, p. 45, n.º 21).
- ¹⁰⁴ W. VITZTHUM y A. M. PETRIOLI, *Cento disegni napoletani dei secoli XVI-XVIII*. Catálogo della Mostra... Uffizi, Firenze, 1967. Número de inventario n 6687 S. Mide 169 x 301 mm, prácticamente el doble que el dibujo de Madrid (160 x 120 mm). También FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 377, D 188. Con estas pruebas resulta sorprendente que en 1986, durante la restauración de la cúpula, aun quedaran dudas (*Cfr.* Juan RUIZ PARDO. "San Antonio de los Alemanes. La restauración de sus frescos", en *Koiné*, vol. 2, 1987, p. 45), dudas que fueron resueltas verbalmente por Alfonso E. Pérez Sánchez. Se detectó entonces un zócalo anterior, de color rojo vetado en blanco, "que corresponde estratigráficamente a la época inicial".
- ¹⁰⁵ RUIZ PARDO, *op. cit.*, 1987, p. 43.
- ¹⁰⁶ Todo ello aún considerando la colaboración del discípulo de Rizi Juan Valdelmira de León, especialista al parecer en flores (*Cfr.* CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, vol. V, pp. 98-99).
- ¹⁰⁷ REAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. Tomo 2 / vol. 3*. Madrid, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 123-131.

- ¹⁰⁸ FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 352, emplearon como fuente a Tormo (*op. cit.*, 1979, p. 161) y, como él, sólo identifican cinco de las ocho escenas, y no siempre correctamente. Todos los autores que han escrito sobre San Antonio de los Portugueses han intentado con fortuna desigual identificar los temas representados de acuerdo a los relatos de la vida del santo, aunque en ocasiones se han quedado en el simple enunciado de la escena. Son especialmente destacables las páginas dedicadas por PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, 1977, pp. 46-48.
- ¹⁰⁹ RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Ed. Akal, 1987 (2 vols). Además de ser una de las fuentes más importantes para la creación y explicación de figuras alegóricas, Palomino la emplea sistemáticamente a la hora de interpretar los ciclos pictóricos de Jordán en las bóvedas del Escorial, así como a la hora de componer sus propias pinturas.
- ¹¹⁰ Era religioso regular de la "Orden de Nuestro Señor Jesucristo". Tras su muerte, desempeñando el cargo de Administrador de San Antonio de los Portugueses, se procedió a inventariar sus bienes el 20 de noviembre de 1660. Entre sus bienes más importantes destaca una soberbia, numerosa y bien clasificada biblioteca. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 4).
- ¹¹¹ Fray Miguel MESTRE, *Vida y milagros del Glorioso San Antonio de Padua*, Madrid, 1777 (decimotercera reimpresión), pp. 41-43. PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 34.
- ¹¹² INTERIÁN DE AYALA, Fray Juan, *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir imágenes sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782. La primera edición en latín se realizó en Madrid en 1730. Interián de Ayala se refiere a la iglesia de San Antonio de los Portugueses en su texto y, aunque no lo dice abiertamente, da la impresión que tiene en la cabeza esta fisonomía del santo cuando critica la falta de virilidad en sus imágenes y el aspecto dulce y blando de las mismas: "Una de las cosas en que se debe parar más la consideración, es, en que así en este, como en otros pasos de la vida del santo, la pintura, no de un aspecto varonil (conforme convenía), sino como mozo, y aun así sin barba, encarnado, rubio, y muy lleno de cara. Cosa que reflexionándola yo dentro de mí mismo, no sé llamarla de otro modo, sino monstruos de ligereza y de ignorancia". La autoridad del Marqués de Villena D. Manuel Fernández Pacheco había sido testigo ocular de una "vera efigie" en Italia "en la que no se le veía pintado mozo, sino como hombre hecho, y no muy blanco de semblante, sino moreno, y que aunque macilento, tenía sin embargo un aspecto grave, y digno de un Varón Apostólico" (*op. cit.*, II, p. 238).
- ¹¹³ RIPA, *op. cit.*, 1987, I, p. 161.
- ¹¹⁴ José SAYOL Y ECHEVARRÍA, *La Leyenda de Oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la iglesia*, Madrid-Barcelona, 1853, tomo tercero, pp. 47-48.
- ¹¹⁵ El orden de Palomino es como sigue: "Y así se pusieron a el lado del Evangelio Santa Cunegunda: San Enrique, Emperador; San Luis, Rey de Francia; San esteban, Rey de Hungría, y padre de San Enrique. Y a el lado de la Epístola puso a Santa Idicia; San Fernando, Rey de España; San Hermenegildo, Rey y Mártir; y San Hemerico, Príncipe de Hungría. Rematando la obra con hermosos ornatos, y jarrones de flores" (PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1112). Por desgracia, en 1762 las obras de las actuales puestas de la sacristía destruyeron las cartelas con sus nombres.
- ¹¹⁶ MESTRE, *op. cit.*, 1777, p. 36.
- ¹¹⁷ En Ripa, la Paz lleva la cornucopia, una rama de olivo y una antorcha prendiendo un grupo de armas (*op. cit.*, II, p. 183).
- ¹¹⁸ RIPA, *op. cit.*, II, p. 191.
- ¹¹⁹ Sobre San Enrique, véase REAU, *op. cit.*, A / F, tomo 2 / vol. 3, p. 444. También INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, II, pp. 311-313: "que hacen muy bien en pintarlo, como suelen, armado de pies a cabeza y cubierto con un largo manto imperial de púrpura; teniendo en una mano desenvaynada la espada, y en la otra el mundo en figura de globo" (p. 312).
- ¹²⁰ MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 39-40. PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 34v-36.
- ¹²¹ Sobre los bocetos de Jordán para los "tapices" de San Antonio de los Portugueses, véase la obra de FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 352, quienes recogen con un cierto desorden no sé si ocho o nueve bocetos, algunos de ellos repeticiones para una misma escena. El del Milagro de la mula de Tolosa existe en la colección Jaffé, de Cambridge.
- ¹²² FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, I, p. 352 y II, p. 830, lám. 864. Presenta variaciones: el santo va con las manos juntas, el sayón que lleva la cebada aparece en una posición más lateral y no existen los ángeles niños que sobrevuelan la escena.
- ¹²³ RIPA, *op. cit.*, II, p. 39.
- ¹²⁴ Ninguna alegoría aparece recogida en Ripa bajo este nombre, lo cual permite pensar sin duda en otras fuentes y vías de inspiración iconográfica.
- ¹²⁵ REAU, *op. cit.*; INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, II, pp. 358-359. La indicación de Interián desde el punto de vista iconográfico resulta curiosa, pues sólo dice que no se le pinte con vestidos usados.
- ¹²⁶ MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 51-52. PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 47v-48. PAJARÓN SOTOMAYOR identifica esta escena como el "milagro del carro", aunque sin explicarlo (*op. cit.*, 1977, p. 47). Lo mismo hacen FERRARI-SCAVIZZI (*op. cit.*, 1992, I, p. 385).
- ¹²⁷ RIPA, *op. cit.*, I, p. 150. Identificarla como La Humildad es otra posibilidad. Ripa la representa como una mujer vestida de blanco, con los ojos bajos y un cordero entre los brazos (*op. cit.*, I, p. 499).
- ¹²⁸ INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, I, p. 379.
- ¹²⁹ MESTRE, *op. cit.*, 1777, p. 48-49. Fue correctamente identificado por PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, 1977, p. 47. En Pacheco el milagro es póstumo y ocurre ante el sepulcro del santo (*op. cit.*, 1647, p. 79).
- ¹³⁰ RIPA, *op. cit.*, I, p. 508.
- ¹³¹ MESTRE, *op. cit.*, 1777, p. 61. No será improbable que, a propósito de esta frase final, Mestre se inspire en otras hagiografías anteriores. Para Elías Tormo representa la resurrección del joven Parrasio (sic) (Cfr. *Las iglesias del antiguo Madrid*, 1979, p. 160).
- ¹³² RIPA, *op. cit.*, I, pp. 402-403.
- ¹³³ RIPA, *op. cit.*, I, pp. 162-163. Para Ripa debe vestir de rojo e ir acompañada de tres niños, uno de ellos asido a la mano de la matrona.
- ¹³⁴ INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, I, pp. 159-161.
- ¹³⁵ MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 29-30; PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 25. FERRARI-SCAVIZZI identifican la escena como La predicación en la tempestad frente a Ezzelino sin fundamento aparente, pues la relación con Ezzelino es muy conocida y no incluye este episodio (*op. cit.*, 1992, I, p. 352).

- ¹³⁶ RIPA, *op. cit.*, I, p. 269 lo describe desnudo, con alas y con llamas saliendo del corazón.
- ¹³⁷ INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, I, pp. 218-222.
- ¹³⁸ MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 70-73.
- ¹³⁹ REAU, *op. cit.*, 1997, tomo 2 / vol. 3, pp. 365-367.
- ¹⁴⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 587.
- ¹⁴¹ En el Inventario de 1754 se describe como "la Concepción de Nuestra Señora, que tiene pintados los atributos de este misterio y abajo un pobre enfermo que están socorriendo los Hermanos del Refugio" (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 536: Libro de inventarios desde 1644).
- ¹⁴² AHN de Madrid. Consejos, legajo 17221. Los lienzos se estaban aparejando entre 1701 y 1702. En cuentas de 6 de agosto de 1701 a fin de enero de 1702 se pagaron 390 reales por imprimir y aparejar cuatro lienzos de Lucas Jordán para las hornacinas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 4).
- ¹⁴³ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 2: 390 reales por el coste de "imprimir (sic) y aparejar los quatro lienzos que pintó Don Lucas Jordán para las quatro ornacinas de dicho Hospital y 140 reales y 8 maravedíes por el coste de 33 varas de angulema, a razón de a 4 reales 8 maravedíes de vellón cada una, y los 9 restantes que se dieron a los mozos para llevar los lienzos a casa del dicho Don Lucas Jordán, de que se presentan recibos..."
- ¹⁴⁴ Según Palomino, Jordán marchó a Barcelona el 8 de febrero de 1702 para embarcar rumbo a Nápoles: "Y el año 702, habiendo determinado Su Majestad pasar a Nápoles en el día 8 de febrero, se fue Jordán sirviendole" (Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1113).
- ¹⁴⁵ SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, p. 372. En las primeras cuentas dadas por el Mayordomo de la Hermandad de Refugio D. Juan Antonio de Oviedo, desde el 16 de marzo de 1702 hasta fines de noviembre (firmadas el 3 de febrero de 1703), consta que la Concepción de Jordán se vendió en ese intervalo de tiempo por 1.800 reales (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, n.º 1).
- ¹⁴⁶ Sánchez Beltrán publica un documento (procedente del Legajo 546, n.º 6), que dice firmado por Manuel García Bustamante el día 10 de marzo de 1702, en el cual se dan las mismas noticias sobre el encargo y la actuación de Jordán (Cfr. SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, p. 373). En realidad parece tratarse del mismo documento, con la fecha equivocada: día 10, en vez de 20, y con un firmante que en realidad es el destinatario de la carta en Madrid.
- ¹⁴⁷ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 6. Carta del Conde de Santisteban a D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa. 21 de marzo de 1702.
- ¹⁴⁸ Véase el artículo de Marisol CEREZO, "Luca Giordano y el Virrey Santisteban: un mecenazgo particular", en *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, XXVI, 1986, pp. 73-88.
- ¹⁴⁹ El documento es desconocido por Sánchez Beltrán.
- ¹⁵⁰ Era Secretario del Consejo de Aragón y Caballero de Santiago.
- ¹⁵¹ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, n.º 1: Cuentas de Don Juan Antonio de Oviedo y Mensa (mayordomo del Refugio), caballero de Santiago.
- ¹⁵² Por lo que se refiere a los lienzos de Lucas Jordán en San Antonio de los Portugueses la monografía de Ferrari-Scavizzi resulta muy poco útil. Los cuadros parecen no existir para los mencionados autores (*op. cit.*, I, p. 385, B-24), aunque en otros momentos remiten a un "catálogo de opere erroneamente attribuite" que no existe en la segunda edición de la obra (*op. cit.*, I, p. 356). Al utilizar la documentación publicada por Sánchez Beltrán también hay errores de interpretación, suponiendo que la fecha del 3 de febrero de 1703, en que D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa da sus cuentas a la Hermandad del Refugio, es la fecha real del pago a Lucas Jordán, que debió tener lugar en Barcelona y a fines de marzo de 1702.
- ¹⁵³ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 95-132.
- ¹⁵⁴ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553: Cuentas desde el 16 de marzo hasta noviembre de 1702. Los recibos comprobatorios de los pagos llevan fecha del 17 de junio y 10 de septiembre de 1702, suponiendo entre ambos 3.120 reales, en razón de otras obras posteriormente realizadas, como las tarjetas para un estandarte. Las portezuelas de los sagrarios no se conservan, pues fueron renovados en 1780 (*vid. supra*).
- ¹⁵⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1116.
- ¹⁵⁶ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", en *Archivo Español de Arte*, LII, n.º 280, pp. 367-404, p. 394 y ss.
- ¹⁵⁷ Véase el artículo de María Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", en *Archivo Español de Arte*, LIV, n.º 216, 1981, pp. 427-440, pp. 435-436.
- ¹⁵⁸ ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 2: Autos de la posesión de San Antonio de los Alemanes por la Hermandad del Refugio, 10 de febrero de 1702.
- ¹⁵⁹ En los autos del traspaso del Hospital e iglesia de San Antonio, iniciados el 10 de marzo de 1702, al llegar a la sesión de inventario general del día 21, se registran dos pinturas de medio cuerpo "con sus marcos dorados y negros" del conde de Mandstfel, embajador de Alemania, y de su mujer, con la siguiente anotación al margen. "Se borraron los rostros, y se hicieron pinturas de nuestros Reyes". Bien pudiera ser que los retratos de Cuadra estuvieran aprovechando otras pinturas anteriores, con otras poses (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 6).

El catafalco para las exequias reales de Carlos II

Teresa Zapata Fernández de la Hoz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

La aparición en el mercado del arte del dibujo de un catafalco que había pertenecido a la colección de don Félix Boix, adquirido por el Museo del Prado, me ha permitido abordar su estudio y establecer que corresponde al catafalco levantado en la iglesia de la Encarnación de Madrid para las exequias de Carlos II organizadas por la Corona, realizado probablemente por el escultor del rey Pedro de Araujo.

SUMMARY

The appearance in the art market of a catafalque's drawing that belonged to the Félix Boix's collection, acquired by the Prado Museum, had permitted me to abord its study and to stablish that the catafalque corresponds to the one which was raised in the Encarnación church of Madrid for the funeral of Carlos II organized by the Crown, and probably made by Pedro de Araujo, sculptor of the king.

Entre las últimas adquisiciones del Museo del Prado figura el interesantísimo dibujo de un catafalco destinado a unas exequias reales¹ (fig. 1). La arquitectura, de la que el dibujo reproduce únicamente su parte anterior, es de planta cuadrada, compuesta por dos cuerpos decrecientes más el coronamiento. El primer piso, elevado sobre un zócalo y cuatro tramos de escalera que conducen a la tarima donde está colocado el féretro, está formado por cuatro machones que, unidos a las jambas y a los arcos de medio punto, forman el espacio central, prácticamente oculto por las columnas jónicas pareadas de los ángulos que en un plano resaltado sostienen el entablamento. De pie, delante de las columnas, dos estatuas que personifican a *Europa*, la de la izquierda, y a *América*, la de la derecha, como indican las tarjetas situadas en la parte frontal del zócalo. Calaveras, huesos cruzados, bandas de tela, palmas y el escudo de Armas de los Austrias rodeado del Toisón de Oro completan la decoración de este piso. El segundo está for-

mado por un edículo en el que se abre una hornacina con un esqueleto con manto, corona de hojas y una guadaña; a sus pies, diferentes objetos, como una corona imperial, una tiara, una azada, una espada y una trompeta. Sobre el arco de la hornacina se lee: "FINIS". Se adorna este cuerpo con un león con cetro y corona, sentado sobre el globo terráqueo; dos figuras femeninas sentadas sobre la quebrada cornisa, que sostienen un cuerno de la abundancia con flores y frutos (fig. 2), y otras cuatro más en los extremos, sobre la barandilla de balaustres, que abrazan sendos candelabros entorchados como los del primer piso. Corona esta máquina funeraria la figura de un joven alado sobre un montículo y abrazado a un reloj; su mano izquierda sostiene una guadaña, mientras que la derecha sujeta la manecilla del reloj entre las II y las III. A sus pies, cuatro esqueletos sostienen relojes de arena decorados con alas y trompetas cruzadas, que se apoyan sobre una peana rocosa.

Este dibujo, que pertenecía a la colección de don Félix Boix, fue publicado por primera vez por Dánvila Talde-ro como el diseño original del catafalco para las exequias de María Luisa de Orleans, realizado por José de Churriguera². Como se recordará, este artista había ganado el concurso organizado por el condestable de Castilla para elegir la traza del catafalco que se había de levantar en la iglesia de los Jerónimos de Madrid, encargándose también de su construcción³. El túmulo construido, que por diversos problemas técnicos se levantó finalmente en la iglesia de la Encarnación, lo conocemos por la estampa que se incluye en el libro que con la descripción de estas exequias escribió Juan de Vera Tassis y Villarroel, grabada por el pintor Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia⁴ (fig. 3). Posteriormente, el dibujo se expuso en la *Exposición del antiguo Madrid*, celebrada en 1926, como proyecto para el catafalco de María Luisa de Orleans⁵, y, unos años después, Martín y Sarmiento trataron de demostrar que se trataba del primer proyecto de Churriguera para los Jerónimos, proyecto que, al decidirse el cambio de templo, tuvo que modificar para adaptarlo a las dimensiones de la Encarnación⁶. Esta catalogación se siguió recogiendo por autores posteriores que no repararon en que, si bien la estructura del catafalco del dibujo es parecida a la del grabado, el lenguaje iconográfico es muy diferente. En el túmulo de María Luisa encontramos toda una serie de símbolos y alegorías referidas a la joven reina, como el reloj que sostiene la figura del *Tiempo*, que marca las VIII, hora del nacimiento, muerte y entierro de María Luisa⁷; su escudo de Armas Reales, formado por las tres *flores de lis de oro*, emblema de la Casa Real de Francia, distribuidas en los dos cuarteles de la izquierda, y los *castillos y leones*, emblema de los reinos de Castilla y León, en los cuarteles de la derecha⁸, rematado por una corona imperial de flores de lis, la misma corona que descansa sobre el féretro; por último, en el coronamiento del catafalco, encima del globo terráqueo, se yergue una *flor de lis* con su corona, a quien abraza la *Muerte*. Si se comparan estos símbolos con sus correspondientes del dibujo, tenemos que la manecilla del reloj está situada entre las II y las III, como he indicado, y que el escudo de Armas corresponde a los Austrias, así como la corona imperial que lo remata, la misma que se sitúa sobre el féretro con el cetro real. Por otra parte, el león coronado y con cetro sobre el globo terráqueo es uno de los *jeroglíficos* más representativos de los monarcas austriacos. Es decir, estamos ante un catafalco destinado a un soberano de la Casa de Austria, y, sin duda, a Carlos II, que falleció el 1 de noviembre de 1700, a las dos y cuarenta y nueve de la tarde⁹, hora que coincide con la que marca la aguja del reloj.

Aunque A. Allo Manero, a la vista de la reproducción que de este dibujo —hasta ahora, en paradero des-

conocido— publicaron Dánvila y Shubert, llega a la misma conclusión, para esta autora corresponde al catafalco para las exequias celebradas por este monarca por el Ayuntamiento madrileño, siendo su autor Teodoro Ardemans¹⁰ —en esas fechas teniente del maestro mayor de la Villa, José del Olmo—, quien había realizado su traza y dado las condiciones¹¹, mientras que, según mi opinión, se trata del catafalco construido para las exequias celebradas por la Corona, como trataré de argumentar a continuación.

Según lo establecido en las *Etiquetas de Palacio*, unos días después de la muerte del rey comenzaron los preparativos para la celebración de las exequias¹², que siempre eran dobles: unas por cuenta de la Corona, que se celebraron en la Encarnación los días 15 y 16 de diciembre, y otras por cuenta del Ayuntamiento de Madrid, que se celebraron en la iglesia de Santo Domingo el Real los días 16 y 17 del mismo mes. De ambas exequias se conserva documentación en el Archivo General de Palacio y en el Archivo de la Villa de Madrid, respectivamente; sin embargo, hasta la fecha, sólo contamos con la descripción del catafalco construido por la Villa, incluida en el folleto escrito por el dramaturgo Antonio de Zamora, titulado *Fvnebre nvmerosa descripcion en octavas de las Reales Exequias que a ... D. Carlos II consagró la Villa de Madrid, en el convento Real de Sto. Domingo de esta Corte el dia 17 de Diziembre deste presente año de 1700*¹³. Aunque el hecho de estar escrito en octavas aumenta la dificultad de comprensión de este texto, creo, sin embargo, que nos proporciona una serie de claves suficientes como para determinar que su estructura y adornos son diferentes a lo que nos muestra el dibujo que nos ocupa. Así, aunque arrancando también del suelo con un zócalo de planta cuadrada, la máquina se elevaba sobre cuatro leones, situados sobre los ángulos de dicho zócalo, entre los cuales se disponían los tramos de escalera que subían a la tarima donde estaba situado el féretro:

Por brumar el marmoreo pavimento,
Zocalo, armado de quadrada planta,
De jaspe negro fue triste cimientto
Al Orbe de oro, que despues levanta:
En los angulos quatro firme assiento
Tienen, por elevar maquina tanta,
Quatro Leones, cuya piel encima,
Puso al revès la alfombra à la tarima¹⁴.

Sobre esta tarima se levantaba el primer cuerpo formado únicamente por los machones de los ángulos y los arcos de medio punto; es decir, no se indican que llevaran el añadido de columnas resaltadas. En cuanto a la decoración de este piso, si bien es verdad que en los cuatro machones se colocaron otras tantas estatuas que

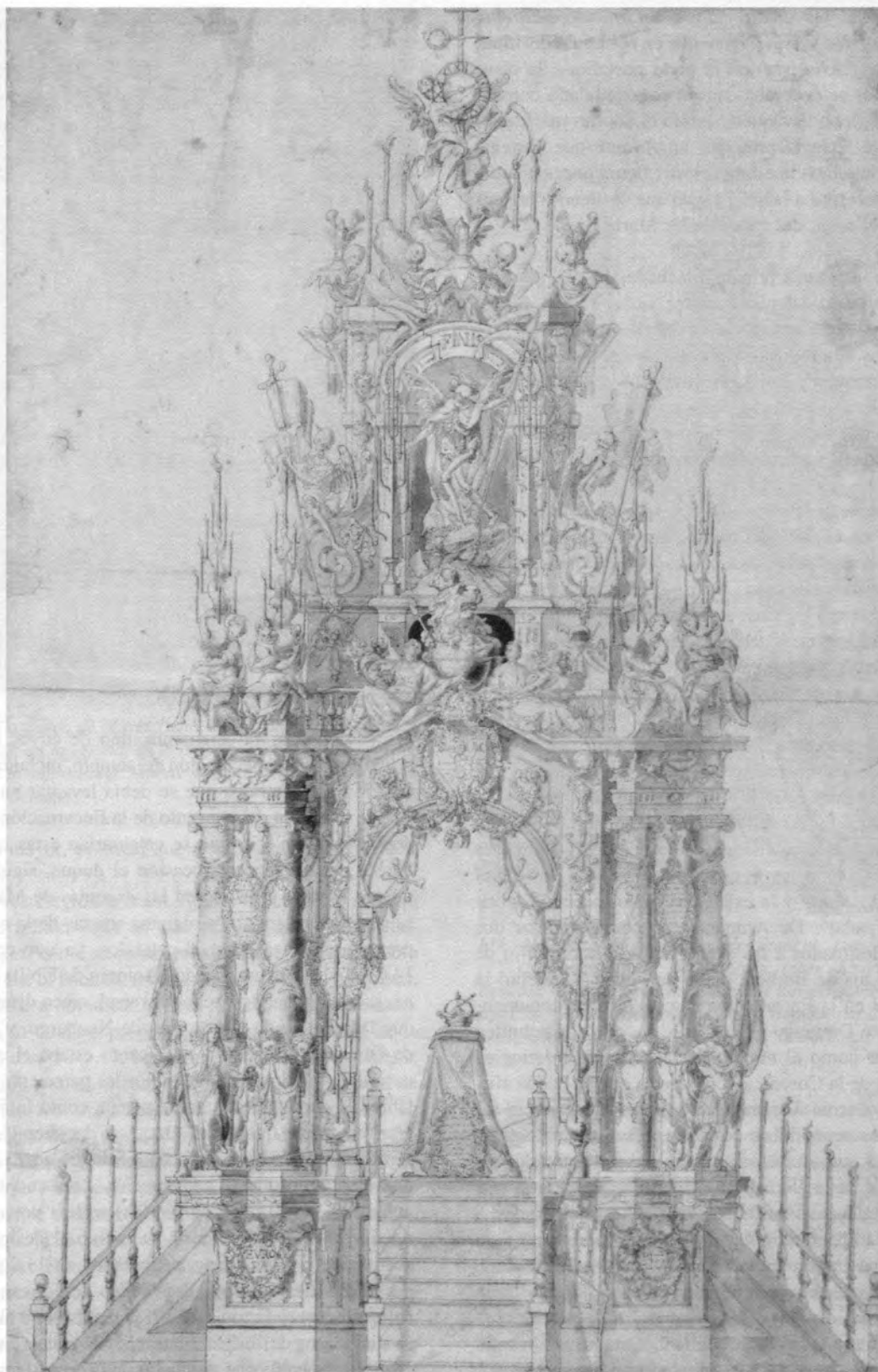


Fig. 1. Catafalco de Carlos II (1700). Dibujo de Pedro de Araújo (?). Madrid, Museo del Prado.

representaban las cuatro partes del mundo –*Europa, América, África y Asia*–, igual que en el túmulo del dibujo –*África y Asia* irían en la parte posterior–, la clave de los arcos se decoraba con un corazón alado coronado por un globo terráqueo, siendo el adorno más destacado de la fachada principal un *Atlante* que sostenía sobre sus hombros la esfera celeste; figura que, sin duda, debía de recordar a la del *Tiempo* que sostiene sobre sus hombros el reloj, del catafalco de María Luisa:

En la funesta principal fachada,
Brumado Atlante, exánime yazia,
Que al despedirse de la prenda amada,
Mas la ausencia sintió, que la agonía:
Terraqueo peso fue la vacilada
Esfera, que en los ombros sostenia,
Porque Agua, y Tierra, por crecer Vesubios,
Quaxen vapores à llover diluvio¹⁵.

Finalmente, y referido a la decoración, la descripción dice que “en el sitial del transparente Cielo” se colocaron dos coronas sobre muchas banderas, “que en señal de duelo./ Aun recogidas, iban arrastradas:”, así como ramas de olivo y palmas, entre las que se situó un reloj de arena. El segundo cuerpo difería todavía más del cuerpo del dibujo, ya que estaba formado por un pabellón “en quatro negros trozos dividido,” sostenido por ángeles adolescentes. Trofeos militares y numerosas cornucopias con antorchas fueron otros de los adornos que, según esta descripción, completaba la decoración del catafalco costado por la Villa de Madrid.

Las condiciones de Teodoro Ardemans confirman algunas de las características de este túmulo indicadas más arriba, como las figuras de las *Cuatro Partes del Mundo*, el *Atlante* y la existencia de un papellón fabricado con tela¹⁶. De Ardemans se conocen otros dos túmulos destinados a las exequias que por el delfín de Francia, Luis de Borbón, padre de Felipe V, celebró la Casa Real en la Encarnación (fig. 4), y el Ayuntamiento en Santo Domingo el Real (fig. 5), que nos permiten comprobar como el túmulo de la Villa era inferior en calidad al de la Corona; circunstancia que se puede afirmar que ocurría siempre, debido, por una parte, a las dificultades económicas de la corporación municipal y por otra, a que estaba estipulado que este catafalco no superase al de la Corte. Otro aspecto importante es que en el túmulo para la Encarnación, Ardemans vuelve a levantar la máquina sobre leones apoyados sobre un podio, entre los cuales se sitúan los tramos de escalera, como había hecho unos años antes en el túmulo de la Villa para las exequias de Carlos II¹⁷.

En cuanto a las exequias de la Corona, según lo establecido en el protocolo, el mayordomo mayor del rey, duque de Medina Sidonia, fue el encargado de organi-



Fig. 2. Catafalco de Carlos II (detalle).

zar y supervisar la ceremonia, uno de cuyos aspectos principales era la decoración del templo, incluida la construcción del catafalco que se debía levantar en el interior de la iglesia del convento de la Encarnación (fig. 6), donde se estableció que se celebrarían estas exequias. Parece ser que en esta ocasión el duque, siguiendo el mismo criterio utilizado en las exequias de María Luisa de Orleans, solicitó a algunos artistas de la corte que presentasen trazas para el catafalco, ya que con fecha 14 de noviembre envió a don Antonio de Ubilla y Medina, secretario del despacho universal, cinco diseños para que la reina viuda, María Ana de Neoburgo, y la Junta de Obras y Bosques –a cuyo cargo estaba el coste del catafalco– eligieran el que mejor les pareciera, a lo que Ubilla le contestó que tanto la reina como la Junta habían acordado que fuera él quien decidiera¹⁸. Al día siguiente, elegido ya el diseño, el duque envió a Ubilla el tanteo de lo que su construcción iba a suponer, estipulado en 6.000 ducados (66.000 reales) por el maestro mayor, José del Olmo¹⁹, así como el de los gastos del oficio de la tapicería, estipulados en 11.260 reales por el jefe de la misma, don Felipe de Torres –que, finalmente, ascendieron a 10.578,5 reales²⁰–, a fin de que se dispusiera de dichas cantidades lo antes posible. A estos gastos había que añadir los de la cera, siempre muy altos, estipulados en 16.220 reales, según tanteo del



Fig. 3. Catafalco de María Luisa de Orleans (1689). Grabado de Ruiz de la Iglesia, en J. de Vera Tassis, *Noticias históricas de la enfermedad, Muerte y Exequias de... Doña María Luisa de Orleans...*

maestro mayor, cantidad que al final se redujo a 12.572 reales²¹.

Una vez elegida la traza, fijadas las condiciones para su construcción —que en esta ocasión tampoco se conservan—, así como su coste aproximado, el procedimiento seguido fue el habitual en esta clase de trabajos; es decir, se procedió a adjudicar la obra mediante pública subasta, para lo cual se pregonó en diferentes plazas de la villa los días 16 y 17, hasta las 11 horas de la mañana, hora fijada para el remate, que se efectuó en Manuel de Arredondo, maestro ensamblador, por 28.000 reales, “en conformidad de la planta, alzado y condiciones con todos los adornos que demuestra el dicho alzado que V. E. se sirvió elegir”²². El paso siguiente era tratar de obtener lo antes posible el dinero necesario para los diferentes gastos, lo que dará lugar a un intercambio de correspondencia entre el mayordomo mayor y los responsables de los mismos, dado que los gastos del túmulo eran por cuenta de Obras Reales y se pagaban a través de su pagador, mientras que los gastos de tapicería y de cera eran por cuenta de la Hacienda Real, y se pagaban a través del maestro de la Cámara.



Fig. 4. Catafalco del Delfín de Francia, Luis de Borbón (1711). Grabado de J. B. Ravanals, sobre dibujo de T. Ardemans, en J. de Cañizares, *España llorosa sobre la funesta pyra, el Augusto Mausoleo y Regio Tumulo que a las sacras cenizas de su serenissimo Padre Luis de Borbon... mando erigir... D. Phelipe Qvinto.*

El día 4 de diciembre, el mayordomo mayor comunicó a Ubilla que, puesto que el día 14 estaría terminado el catafalco, podían celebrarse las honras los dos días siguientes, es decir, el día 15, las vísperas, y el 16, las honras, a lo que éste contestó afirmativamente. Ese mismo día, 7 de diciembre, Manuel de Mendieta, veedor de las Obras Reales, comunicó que el trabajo del túmulo y los jeroglíficos iban bien y, aunque el de los pasteros estaba algo atrasado, había dado orden para que llevaran más gente y moldes duplicados, por lo que todo estaría acabado para el día 15. Asimismo, había escrito a Juan de las Hebas para que enviara los epitafios e ins-

cripciones. Uno de los últimos preparativos era siempre traer del Monasterio de El Escorial la corona, el cetro y el collar del Toisón, que se debían colocar sobre el féretro del túmulo, para lo cual el mayordomo mayor escribió al prior del convento pidiéndole que los tuviera preparados y encajonados, a fin de que cuando llegase el ayuda del oficio de Guardajoyas no se perdiera tiempo. Como establecía también el protocolo, se trajeron del monasterio el "terno y paño rico", así como la colgadura negra de damasco y terciopelo del convento de la Encarnación. Según lo previsto, las vísperas de las honras comenzaron el miércoles día 15 a las tres de la tarde, y la función, el jueves día 16 a las diez de la mañana.

Aunque desconocemos bastantes detalles de estas exequias, tomando como referencia las de Felipe IV y María Luisa de Orleans, podemos suponer que la altura del catafalco no sería inferior a los 17 m; las partes principales de la arquitectura, realizada en madera, irían pintadas imitando el mármol negro, mientras que los vaciados imitarían el mármol blanco jaspeado o tal vez morado; los adornos, molduras, marcos..., fabricados en pasta de papel, yeso y madera, imitarían el oro en contraposición con la plata, en la que se pintarían otros adornos, como huesos cruzados, calaveras, esqueletos...; las estatuas, fabricadas con madera, pasta de papel y lienzo encolado, irían encarnadas y estofadas de diferentes colores. La decoración del resto del templo, siempre a base de crespones negros que cubrían los muros, de los que pendían las tarjetas con los marcos dorados y plateados sobre las que iban pintados los jeroglíficos de diversos colores; los cientos de hachones encendidos tanto en el catafalco como en la iglesia, tuvieron que convertir a esta ceremonia en un espectáculo conmovedor, sin olvidar el papel desempeñado por la música y los cánticos, a cargo de los músicos y cantores de la Real Capilla. Todo una visión digna del barroco.

En cuanto al autor material de la máquina efímera, Manuel de Arredondo, pertenece a ese grupo de artistas casi desconocidos, que trabajan en la corte durante los últimos años del reinado de Carlos II y los primeros del reinado de Felipe V, con frecuencia en obras efímeras. Entre los trabajos de esta clase realizados por Arredondo, podemos citar la traza que presentó para las exequias de María Luisa de Orleans que, como conocemos, no resultó elegida²³. Sí lo fue la traza que presentó para las exequias que por esa misma reina celebró el Ayuntamiento en Santo Domingo el Real²⁴. Un año después, en 1690, realizará otras trazas para la entrada de María Ana de Neoburgo, concretamente para el adorno de la *Calle de los Espejos* y para el *Arco del Prado*²⁵, y si bien las elegidas fueron las presentadas por José Caudí, éste dio participación en la fabricación de los adornos a Arredondo y a otros artistas, como Juan de Camporre-

dondo, Roque de Tapia, Juan de Mesa y Juan Francisco Moreno. En 1691, su nombre figura entre los de José Churiguera, Juan de Camporredondo, Francisco de Torres, Pedro de Araujo, Francisco de Mesa, Miguel Rubiales y otros, en un documento por el que cada uno se comprometía a contribuir con 7,5 reales al mes para sufragar el pleito que iban a interponer a fin de que se les exonerase del pago del tributo y repartimientos que el Ayuntamiento de Madrid pretendía que pagasen los "profesores del arte de la Escultura", por considerarlo gremio y ocupación mecánica²⁶. Es muy probable que trabajase también en el catafalco para las exequias por la reina madre, Mariana de Austria, celebradas en la Encarnación en junio de 1696, pues si bien la construcción se adjudicó a Juan de Camporredondo, en algún documento junto a su nombre se añade "y otros"²⁷. En 1701, participa en la entrada en Madrid de Felipe V, en la fabricación del adorno de la denominada *Calle de los Reinos*, en el *Arco del Prado* y en *Monte Parnaso*, según diseños de Teodoro Ardemans, en los que intervinieron además José de Churiguera, Francisco Álvarez, Juan de Ribera y Pedro de Araujo²⁸. En 1711 participa asimismo en la construcción del túmulo para las exequias por el delfín de Francia, Luis de Borbón, padre de Felipe V, celebradas también en la Encarnación en el mes de septiembre²⁹. Por último, y dentro de obras definitivas, en septiembre de 1700 realiza la traza y da las condiciones para el retablo del altar mayor de San Salvador de Leganés, cuya construcción se adjudicaría a Churiguera³⁰. Según Ceán Bermúdez, Manuel Arredondo murió en 1712, estando en posesión del título de pintor del rey con gajes³¹, dato que no he podido confirmar en el Archivo de Palacio.

La Corona solía costear también la publicación de un libro con la descripción de la ceremonia, del túmulo, de los jeroglíficos..., que incluía la oración fúnebre y, en ocasiones, estampas del catafalco y de los jeroglíficos, escrito generalmente por el erudito de la ceremonia, autor de los jeroglíficos, epitafios y demás textos³². Los epitafios e inscripciones de las exequias de Carlos II, y seguramente los jeroglíficos, se encargaron, como he mencionado más arriba, a Juan de las Hebas, capellán de honor del rey desde 1696, por lo que parece acertado pensar que, caso de haberse llegado a publicar el correspondiente libro o folleto sobre estas exequias, se le hubiera encomendado a él; sin embargo, aunque se conservan algunas publicaciones de este autor, no he localizado nada sobre las exequias de Carlos II. Si se publicó, en cambio, el sermón u oración fúnebre, escrito por fray José de Madrid³³.

A pesar de no contar con la descripción del túmulo, el del dibujo no puede corresponder más que a las exequias reales del último de los Austrias, como evidencian los símbolos que lo adornan ya mencionados, en parti-

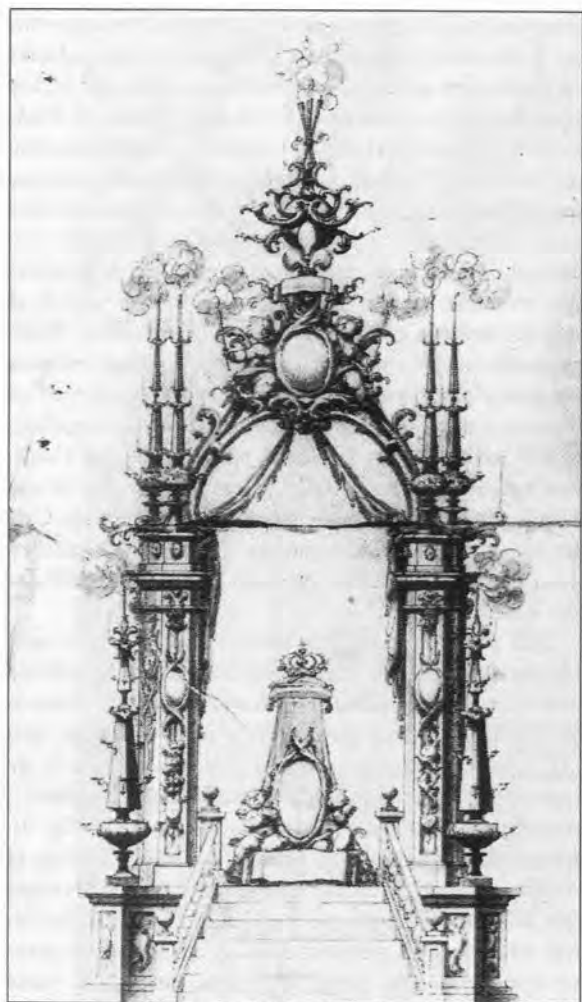


Fig. 5. Catafalco del Delfín de Francia, Luís de Borbón (1711). Dibujo de T. Ardemens. Madrid, Archivo de la Villa.

cular el reloj con la hora de su fallecimiento, a los que hay que añadir las figuras de *Europa* y *América* de la parte inferior, que con las de *Africa* y *Asia*, no visibles en el dibujo, completan la personificación de las *Cuatro partes del mundo*, uno de los símbolos utilizados con más frecuencia durante el reinado de este monarca —empleado con anterioridad por su padre Felipe IV— en toda clase de manifestaciones artísticas de tipo alegórico, trátase de grabados, decoraciones efímeras, emblemas, jeroglíficos o en representaciones teatrales palaciegas, expresión del poder universal de la monarquía que, en un momento de decadencia, se insiste en mostrar. Además de estos elementos, los modelos femeninos, el lenguaje ornamental —palmas cruzadas de los fustes de las columnas, molduras de las tarjetas, bandas de tela de las que penden racimos de hojas...— la tipología de su estructura, así como el uso de la pluma de trazo abierto y nervioso entronca con la tradición cor-

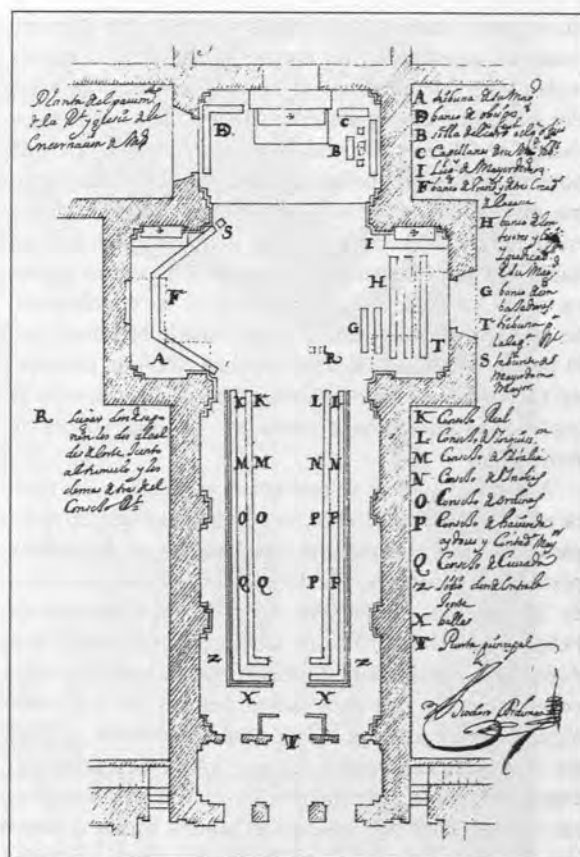


Fig. 6. Planta de la iglesia de la Encarnación (1711). Dibujo de Teodoro Ardemens. Madrid, Archivo General de Palacio.

tesana de finales del XVII y principios del XVIII, período durante el cual las únicas exequias de un rey de la Casa de Austria fueron las de Carlos II.

Mayor dificultad presenta establecer la autoría de este dibujo. Hemos visto cómo en esta ocasión se va a seguir el mismo criterio empleado en las exequias de María Luisa de Orleans; es decir, convocar un concurso público, en vez de encargar la traza al maestro mayor de Obras Reales, como se había venido haciendo hasta entonces, incluso cuando la persona que en ese momento desempeñaba ese cargo, José del Olmo, había diseñado otros catafalcos, y en los documentos de estas exequias figura como el supervisor de la parte artística, siendo seguramente quien estableciera las condiciones para su construcción³⁴.

Sabemos que se presentaron un total de cinco trazas, de las cuales se eligió la que respondía "a la mayor decencia y a la moderación que se pudiese", sin que en ningún documento se indique el nombre del autor. El hecho de que su construcción se adjudicase a Manuel de Arredondo podría indicarnos que este arquitecto fue-

ra su autor, pues en otros trabajos de carácter efímero, como en las entradas, los autores de las trazas elegidas solían tener preferencia a la hora de adjudicar la obra. Por otra parte, este artista, como hemos visto, tenía experiencia en diseños de catafalcos; sin embargo, el 16 de noviembre, Manuel de Mendieta comunicó al mayordomo mayor que, siguiendo sus órdenes, se había empezado a pregonar la obra del catafalco, pero que, aunque había acudido Manuel de Arredondo a hacer una postura, al no haber llegado ni la planta ni las condiciones, no se había podido resolver nada. Añade Mendieta que el propio Arredondo le había comunicado que el maestro mayor tampoco llevaría esa mañana la traza; todo lo cual podría interpretarse como que la traza no era de Arredondo.

Aunque el nombre de este artista es el único que figura en el remate de la obra, lo habitual era que la realizara con otros compañeros, con quienes se asociaba a pérdidas y ganancias. Por la proximidad entre la fecha de las exequias —noviembre de 1700— y la entrada de Felipe V —abril de 1701—, no sería arriesgado pensar que Arredondo construyera el túmulo con los mismos compañeros con los que unos meses después iba a fabricar algunos de los adornos de la entrada del sucesor de Carlos II, los cuales parece ser que habían formado una especie de grupo de trabajo³⁵ (fig. 7). Cabe incluso pensar que los cinco diseños para el túmulo fueran de cada uno de estos artistas y que luego, de común acuerdo, hicieran diferentes posturas por separado con la condición de que, independientemente de a quien se adjudicara la obra, el trabajo lo realizarían todos juntos³⁶.

Esto confirmaría el dato publicado por Beatriz Blasco Esquivias, según el cual Pedro de Araujo sería el autor de la traza de este catafalco, como el mismo afirma en un memorial que elevó después de la celebración de las honras, en el que, entre otras cosas, dice: “en las honras del Sr. Carlos Segundo fue suya la traza y ejecución del túmulo...”³⁷. Aunque es evidente que exagera al arrogarse para sí sólo la construcción que, seguramente, dada su condición de escultor, quedaría circunscrita a la parte escultórica, así como a los adornos de pasta y madera, sí debemos tomar en consideración su afirmación de que la traza elegida fuera la suya.

Hasta la fecha, son muy pocas las noticias que conocemos de este escultor; prácticamente las que aquí se recogen al hablar de Arredondo y la publicada por Blasco Esquivias, a la que me acabo de referir. A ellas hay que añadir la proporcionada por Ceán Bermúdez sobre su nombramiento de escultor del rey por cédula real del 26 de junio de 1700, ocupando la plaza que había quedado libre por muerte de Enrique de Cardón o Cardona³⁸. Aunque no he localizado dicha cédula, en el expediente abierto a su nombre en el Archivo General de Palacio se guarda la propuesta de la Junta de Obras y

Bosques, de 22 de mayo de 1700, para que Araujo ocupe la plaza de Enrique de Cardón, en la cual, además de resaltar sus dotes como escultor, se indica que en ese momento estaba trabajando en la Real Capilla de Palacio³⁹. En el memorial de 1703, que proporciona una serie de datos interesantes, como recoge Blasco Esquivias, se queja fundamentalmente de que el maestro mayor, Teodoro Ardemans⁴⁰, estaba proporcionando trabajos de ensamblaje, adornos de talla y otras cosas a personas que no tenían ningún cargo oficial ni habían servido al rey, sin tener en cuenta que el cargo de escultor “comprende no solo hazer estatuas sino tambien adornos de talla y otras cosas de ensamblaje que se ofrezcan en Palacio y otros adornos de talla, escultura y arquitectura”⁴¹, dado que no existía la plaza de tallista. Continúa enumerando sus habilidades y sus trabajos en ese campo, entre los que cita, aparte del catafalco de Carlos II, sus trabajos de escultura y adornos de talla en yeso y madera que había realizado en la capilla del Palacio Real.

Más grave es la falta de obras documentadas o atribuidas a este artista, de las que únicamente se conoce —salvo error— el grabado que ilustra la obra de Antonio de Ubilla y Medina, *Juramento, y pleito omenage, que los Reynos de Castilla, y León... hizieron el día 8. de mayo de 1701 en el Real Convento de San Geronimo... A el Rey Nvstro Señor Don Phelipe Qvinto...*⁴² (fig. 9). El grabado reproduce el interior de la iglesia con la indicación de la situación exacta de todas las personas que asistieron a la jura, tal y como se explica en la cartela situada en la parte inferior, en cuyos rostros parece apreciarse una cierta individualización. La parte superior está formada por un dosel circular, terminado en una guardamalleta decorada con flores de lis, formado por un cortinaje recogido a los lados, sobre el que asientan dos figuras alegóricas: la de la izquierda, con alas, coronada de laurel, un manojo de espigas en una mano y tocando la trompa con la otra, se puede identificar con la *Fama*, propagando al mundo la buena nueva; la de la derecha, que sostiene con sus manos un medallón con el retrato de Felipe V, parece que corona su cabeza con unas llamas, por lo que pudiera tratarse de la *Religión*, apoyo del nuevo monarca. En el retrato, el rey aparece vestido a la española, con golilla, collar con la orden española del Toisón de Oro y banda de la orden francesa del Espíritu Santo. En el centro, debajo del dosel, dos niños ayudan a recoger el cortinaje. En el ángulo inferior izquierdo figura la siguiente inscripción: “Peº R. Araujo/ Esculpº Regius/ ynbenit et Deli/ et sculpt. Matriti”.

Si comparamos los elementos comunes del dibujo y del grabado, como las alegorías o el león, no parece que se pueda hablar de muchas similitudes, pues, por ejemplo, en el grabado, las formas de los modelos femeni-

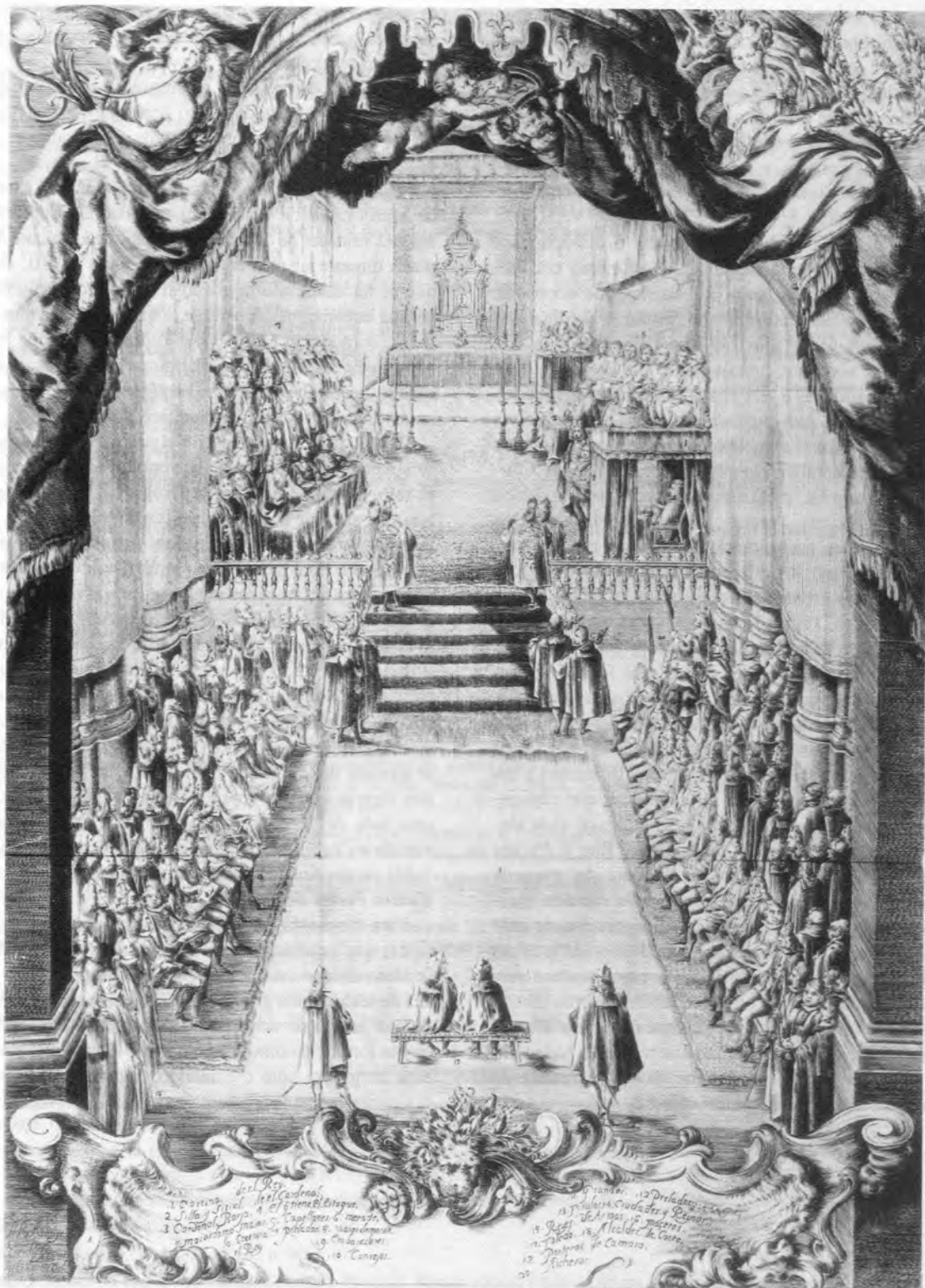


Fig. 7. Juramento de los Reinos de Castilla y León a Felipe V, en el convento de los Jerónimos. Grabado de Pedro de Araújo, en A. Ubilla y Medina, Juramento, y pleito omenage, que los Reynos de Castilla y León... hizieron el día 8 de mayo de 1701 en el Real Convento de San Geronimo... A el Rey Bvestro Señor Don Phelipe Qvinto...

nos son más voluminosas; los rostros más redondeados, con unos rasgos diferentes a los del dibujo. Aunque hay que tener en cuenta que se trata de dos medios de expresión artística diferentes, lo que dificulta su comparación, la adjudicación de este dibujo a Pedro de Araujo resulta un tanto arriesgada. Sin embargo, basándome en todo lo hasta aquí expuesto, y en tanto en cuanto no aparezcan nuevos datos que lo ratifiquen o lo desmientan, la dejo formulada.

Desde luego, la ejecución de trazas o diseños para arcos, exequias y otros monumentos efímeros era una práctica habitual, tanto entre los artistas que ocupaban los cargos oficiales de arquitecto, pintor o escultor del rey, como para todos aquellos especializados en lo efímero, cuyos nombres, precisamente por haberse dedicado principalmente a esa clase de trabajos destinados a su desaparición, han quedado en el más absoluto olvido. Los documentos mencionan con frecuencia las trazas que se presentaban para estos trabajos que, al adjudicarse la mayoría mediante concurso público, daba lugar a más de una. Plantas, alzados, incluso modelos realizados al óleo para mostrar al rey o las juntas encargadas de organizar los diferentes festejos fueron ejecutados por estos artistas sin que, hasta la fecha, hayan sido localizados. Pedro de Araujo estaba perfectamente capacitado para diseñar este catafalco y para que, dada su condición de escultor del rey en esas fechas, su traza fuera preferida a las presentadas por los otros artistas.

En cuanto a Ardemans, además de tener a su cargo en ese momento las exequias de la Villa, los elementos ornamentales de este catafalco son muy diferentes a los empleados por ese artista en los catafalcos que conocemos de su mano. Asimismo, desde el punto de vista técnico, este dibujo, realizado con un trazo fino y discontinuo, muy abierto, nervioso, es diferente del trazo de Ardemans, más blando, más suave, más cerrado. Respecto al otro arquitecto-decorador importante de este momento, José de Churriguera —que además pudiera haber sido uno de los autores de los cinco diseños presentados—, aun cuando la ornamentación recuerda mucho a la utilizada por este artista en algunos de sus dibujos de esta época, en los que utiliza una técnica a base también de trazo fino y discontinuo, curvo, heredada de Claudio Coello, en mi opinión, además de que el trazo

de este dibujo parece más nervioso, más abierto que el suyo, es también menos delicado; no tiene quizá ni su finura ni su exquisitez.

Independientemente de su autor, es preciso señalar la importancia que este catafalco tiene dentro de la tipología de estos monumentos efímeros, por cuanto se puede considerar como el eslabón entre el catafalco diseñado por José de Churriguera en 1689 para las exequias de María Luisa de Orleáns, que supuso una ruptura con los del reinado de Felipe IV, y los que diseñará Ardemans durante el primer tercio del siglo XVIII, en los que se ha destacado la novedad que suponía el empleo de una decoración exuberante, a base de guirnaldas, festones, cornucopias, cartelas, escudos..., a lo que habría que añadir la abundancia de figuras alegóricas, característica, hasta ahora, de ese arquitecto-pintor, pero que encontramos ya en este magnífico dibujo⁴³.

Respecto al significado de algunos de los elementos ornamentales, la figura del joven con alas, sosteniendo el reloj y la guadaña, es un jeroglífico de la velocidad con que pasa la vida. El reloj de arena con alas y las trompetas cruzadas también con alas —utilizados ya en el catafalco de María Luisa— simbolizan, el primero, la última hora de la vida, mientras que el segundo alude al día del Juicio Final, en el que el Arcángel San Miguel avisará con trompetas, alegres para los bienaventurados y tristes para los pecadores⁴⁴. El esqueleto de la hornacina es otro jeroglífico muy claro de como la muerte triunfa sobre todos los hombres, sea cual sea su condición social; la palabra "FINIS" podría aludir, además de al término de la vida, al final de la Casa de Austria. Las dos figuras con los cuernos de la abundancia, a uno y otro lado del león coronado, emblema de los Austrias, significan los innumerables beneficios que esa dinastía había proporcionado a sus reinos, personificados en las *Cuatro Partes del Mundo*.

Para finalizar, únicamente quiero resaltar la importancia que supone la recuperación de este dibujo, durante tanto tiempo en paradero desconocido, dada la escasez de testimonios gráficos de obras efímeras, y el hecho de que haya sido adquirido por el Museo del Prado, en cuyos fondos de dibujo español del siglo XVII no figuraba ningún túmulo o catafalco, uno de los monumentos efímeros más representativos de ese período.

NOTAS

- ¹ Papel verjurado, 730 x 447 mm, lápiz, pluma y aguada gris. Presenta una raja en la parte media y otra en el tercio inferior. Adquirido a Vicente Coll, *antigüedades*, de Barcelona, quien lo expuso en *Feriarte*, en noviembre de 1994, y a quien agradezco las facilidades para su estudio.
- ² A. DÁNILA TALDERO, "La arquitectura churrigueresca", *Historia y Arte*, 1896, p. 21.
- ³ Esta noticia la incluyó Juan de VERA TASSIS y VALLARROEL en su obra, *Noticias historiales de la Enfermedad, Muerte y Exequias de... Doña María Luisa de Orleans...*, Madrid, 1690, pp. 140-141, y ha sido recogida después por otros autores. Según Vera Tassis, los artistas que presentaron trazas fueron: Claudio Coello, pintor de Cámara; Juan Fernández de Laredo, pintor del Rey; José Caudí, ingeniero, que realizó dos diseños; Vicente de Benavides, pintor; Manuel Arredondo, arquitecto; Bartolomé Pérez, pintor del rey; Juan de Villar, arquitecto; Roque de Tapia, arquitecto; José de Camporredondo, arquitecto, que hizo tres trazas, y José de Churriguera, arquitecto y escultor.
- ⁴ J. de VERA TASSIS, ob. cit., entre pp. 22 y 23.
- ⁵ SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, *Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, 1926, núm. 359, p. 78.
- ⁶ J. L. MARTÍN y E. SARMIENTO, "Marks and Monuments of the Spanish Baroque", *The Architectural Review*, 1933, pp. 193-197. O. SHUBERT, en su *Historia del barroco en España*, Madrid, 1929, p. 205, lo publicó como el catafalco definitivo para las exequias de María Luisa de Orleans, mientras que para Kubler, en su *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1975, p. 143, el definitivo es el proyecto para los Jerónimos -que no se construyó-, mientras que el supuesto proyecto fue el que se construyó en la Encarnación.
- ⁷ J. de VERA TASSIS, ob. cit., p. 147. En la estampa, los números del reloj aparecen invertidos.
- ⁸ Como en el caso del reloj, los cuarteles figuran invertidos.
- ⁹ Duque de MAURA, *Vida y reinado de Carlos II*, edic. de Aguilar, 1990, p. 670.
- ¹⁰ A. ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Universidad de Zaragoza, Serv. de Publicaciones, 1993 (microfichas), ficha 2.
- ¹¹ T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "Proyecto y participación de Teodoro Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V", *A.E.A.*, núm. 255, 1991, p. 368; B. BLASCO ESQUIVIAS, "Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. V, núm. 9, 1992, p. 162, nota 11.
- ¹² Sobre aspectos organizativos y de protocolo de las exequias reales, véase V. SOTO CABA, *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, UNED, Madrid, 1991.
- ¹³ B.N.M., 2-67982.
- ¹⁴ A. de ZAMORA, ob. cit., p. 14.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 15.
- ¹⁶ Las *Cuatro partes del mundo* se mencionan como "las figuras de los quatro Reynos", y debían tener 7 pies de alto, corpóreas, estañadas y corladas. La figura del *Atlante* era únicamente una y se colocaría en el frente principal, también corpórea, estañada y corlada. El pabellón, de lienzo pintado imitando la tela que pareciera más conveniente. La arquitectura, de madera con los elementos ornamentales de pasta. Molduras y demás adornos irían asimismo estañados y corlados (Archivo Villa de Madrid, *Secretaría*, 2-354-5). Su construcción y pintar los jeroglíficos se contrató con Francisco Álvarez e Isidro González Arévalo por 8.500 rs.
- ¹⁷ Sobre los catafalcos de Ardemans, véase Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, F.U.E., Madrid, 1986, así como T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, B. BLASCO ESQUIVIAS y V. SOTO CABA, obs. cit.
- ¹⁸ La documentación sobre estas exequias se conserva en el Archivo General de Palacio, *Reinado de Carlos II*, caja 145 (antes, Sec. Histórica, caja 76/9).
- ¹⁹ En esta cantidad se incluían las tarjetas para los jeroglíficos y pintarlos; las cornucopias, colocadas entre los jeroglíficos, y los escudos; el dorado y plateado de todos estos adornos y los del túmulo, así como el imitado de jaspes y mármoles del mismo.
- ²⁰ En la relación de gasto se incluye, entre otras cosas, haber traído de las Descalzas la colgadura negra y dorada, y la de damasco y terciopelo negro, como era habitual, y haber realizado en holandilla un escudo con las Armas Reales y dos leones dorados.
- ²¹ En el túmulo se colocaron un total de 364 hachas y 86 en las cornucopias de la iglesia.
- ²² A.G.P., *Reinado de Carlos II*, caja 145.
- ²³ Véase nota 3.
- ²⁴ Arredondo construyó el catafalco con Roque de Tapia, Juan de Camporredondo y Francisco de Mesa, según condiciones de José del Olmo, por 13.500 rs. (A.V.M., *Secretaría*, 2-354-18).
- ²⁵ T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, *Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las entradas reales*, U.A.M., Servicio de Publicaciones, Madrid, 1993 (microfichas).
- ²⁶ Marqués de SALTILLO, "Los Churriguera. Datos y noticias inéditas", *Arte Español*, 1945, p. 98.
- ²⁷ A.G.P., *Sección Histórica*, caja 76.
- ²⁸ T. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, art. cit., p. 365.
- ²⁹ Y. BOTTINEAU, ob. cit., p. 325. Trabajaron también Francisco Álvarez y Pedro y Juan de Ribera, sobre traza de T. Ardemans.
- ³⁰ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés", *A.E.A.*, 1972, pp. 23-32.
- ³¹ A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, t. I, p. 74.
- ³² Como los publicados sobre las exequias de Felipe IV, escrito por P. Rodríguez de Monforte, *Descripción de las Honras que se hicieron a... D. Phelippe quarto... en el Real Convento de la Encarnación...*, Madrid, 1666, y de María Luisa de Orleans, ya citado, escrito por J. de Vera Tassis,

ambos capellanes de honor del rey. La Villa, por su parte, hacía lo mismo, y son varios los libros y folletos con descripciones de exequias de los siglos XVII y XVIII.

³³ J. MADRID, *Lamento de España afligida, expresado en las solemnes exequias que... de don Carlos Segundo... consagro su Imperial y Primada Corte en el Real Convento de la Encarnación...*, Madrid, 1701.

³⁴ En mi citado artículo sobre Ardemans, por una lectura apresurada de los documentos, supuse que también lo había diseñado Olmo.

³⁵ Como he señalado en otra ocasión, en uno de los documento de esa entrada, para justificar la solvencia de los cinco artistas, se dice: "la congregación de los cinco es la mas escogida de Madrid y de mas satisfazion para el cumplimiento".

³⁶ Este sistema era el utilizado por diferentes grupos de artistas en las entradas reales, presentando posturas de diferentes cuantías. Dado que para esta clase de trabajos se necesitaban ensambladores, pintores y escultores, esas posturas las realizaban especialistas en cada materia y, al final, el que se quedaba con la obra formaba compañía con los demás.

³⁷ A.G.P., *Felipe V*, leg. 460; B. BLASCO ESQUIVIAS, art. cit., p. 161.

³⁸ A. CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., t. I, p. 42.

³⁹ A.G.P., caja 132, núm. 14.

⁴⁰ Aunque el memorial no está fechado, el registro del documento con un resumen de su petición lleva fecha de 28 de septiembre de 1703, por lo que el maestro mayor era ya Teodoro Ardemans y no José del Olmo, como supone Blasco Esquivias, fallecido el 9 de abril de 1702.

⁴¹ A.G.P., *Felipe V*, leg., 460.

⁴² B.N.M., ER 1637; E. PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981, t. I, núm. 129, p. 59. Aguafuerte, 500 x 390 mm. Figuró en la *Exposición del Antiguo Madrid*, núm. 360, como de "R. R. Araujo".

⁴³ Hay que tener también en cuenta que, hasta la fecha, no se conoce ninguno de los túmulos de José del Olmo, como el que diseñó en 1696 para las exequias de Mariana de Austria por cuenta de la Casa Real.

⁴⁴ J. de VERA TASSIS, ob. cit., p. 148.

Sobre Goya y algunos pintores de su entorno

José Manuel Arnaiz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Se dan a conocer diversos nuevos datos biográficos y numerosas pinturas inéditas de Francisco y Ramón Bayeu, Gregorio Ferro, Jacinto Gómez Pastor y Joaquín Inza, pintores que trabajaron en Madrid y pertenecen al entorno temporal de Goya. A este se le atribuye la decoración restante de la escalera del palacio conocido como de Godoy, cuyos tondos centrales se hallan en el museo del Prado y se presenta su "toma a préstamo" de un dibujo de Maella para cuadro propio.

LOS BAYEU

Aún persisten dudas explícitas respecto a la autoría de algunos de los bocetos sobre los que Ramón Bayeu realizó los cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Basta recordar las diferentes atribuciones del bien conocido conjunto de trece de ellos que componen un solo cuadro, propiedad del Prado¹ y que se ha considerado en ocasiones obra de Francisco² y en otras de Ramón³.

Quizá esta idea de que todos los bocetos de los cartones de Ramón, fueran de Francisco se deba a la respuesta palatina que se dio a su solicitud en 22 de junio de 1776 de ser nombrado Pintor del Rey, que fue atendida con la concesión de un sueldo de 8.000 reales "por ahora con la subordinación de trabajar en los borroncitos de su hermano"⁴. Pero en apoyo de la realización

por Ramón Bayeu de bocetos para cartones por su propia mano, en contra de cuanto se ha dicho y repetido sobre el tema, basta repasar el inventario de los bienes relictos de Francisco en el que se relacionan varios de ellos, como por ejemplo el borrón de *El abaniquero* o el de *Una merienda en el campo* que allí figuran como "por Dn Ramon"⁵.

Francisco trabaja sus bocetos con un grueso empaste y con una pincelada sumamente definitoria, incluso cuando se trata de verdaderas miniaturas. Esclarecedor de su estilo bocetístico –tan alejado de su esmaltada producción definitiva– es el de la colección de la Duquesa de Villahermosa, realizado para la *Virgen con el niño* de colección particular, ambos expuestos por Ansón en Zaragoza en 1996⁶, por lo que su comparación fue realmente iluminadora.

Como probablemente se entenderá la de los dos bocetos que se presentan ahora. Uno que sirvió a Ramón para la realización de uno de sus cartones para la Real fábrica de tapices de Santa Bárbara⁷ (fig. 1), en el que representó un puesto de venta de aguanieve y flores y que desgraciadamente fue uno de los destruidos durante la guerra civil en el palacete de la Moncloa⁸, por lo que hasta ahora nos era conocido únicamente gracias a los tapices tejidos por él y que se conservan en el Patrimonio Nacional⁹. Este estuvo destinado originariamente a decorar la "pieza de comer" del Rey en el Real Sitio del Pardo y fue pintado por Ramón en 1779¹⁰.

Los empastes, que evidentemente existen, son ligeros y generalmente insistidos, en tanto que las figuras aparecen con rasgos solamente sugeridos y por ello sin personalizar. Algunas, como la de la "tapada" que aparece en el ángulo inferior derecho del espectador es paradigma de ello. Pese a las libertades que el género bocetístico autoriza, se manifiestan errores de perspectiva, como en el parasol, la barrica del aguanieve, así como en la postura de la mano con la que la florista sostiene su ramillete. Naturalmente que la frescura y presteza que presenta el boceto hacen olvidar estos detalles.

Pero si a continuación vemos el boceto de Francisco, que hemos denominado *Salus publica*¹¹ (fig. 2), texto de la filacteria que portan los "putti" voladores tan repetidos en el arte de Bayeu "el Grande", veremos que los empastes son precisos, generosos, que las facciones pese a ser un boceto, están perfectamente definidas y que la perspectiva del edificio es absolutamente perfecta.

La filacteria indica que estaba destinada a una sala relacionada con la salud, pero para qué pintura Francisco creara este boceto es duda solamente elucidable merced hipótesis. El mortero que lleva el angelote del extremo izquierdo parece aludir a la farmacia, mientras que el anagrama podría ser el de Carlos III. Por su parte el gallo es símbolo de la vigilancia y la serpiente, como atributo de Esculapio, lo es de la farmacopea¹². Conjugando estas notas, resulta posible suponer que se trata de un boceto para uno de los techos de la Real Botica, sita en la Casa del Real Tesoro y por tanto muy próxima al Palacio Nuevo. Sobre todo cuando ya desde finales del siglo XVIII, en los primeros meses del reinado de Carlos IV se manifiesta un interés por la necesidad de "componer" alguna de las piezas que la integraban¹³.

Otro boceto de Ramón, interesante también por su presumible destino, es el de *San Bernardino de Siena*¹⁴ (fig. 3). Representa al Santo con sus tradicionales atributos iconográficos, las tres mitras echadas a sus pies correspondientes a los obispados de Siena, Ferrara y Urbino que rechazó. Con ellas le vemos, entre otros, en el cuadro de El Moreto de la National Gallery de Londres o en el de El Greco en el toledano Museo de la Casa del Greco.

Los angelotes que sirven de "repoussoir" en este boceto, son del concepto que podríamos denominar genéricamente como "bayeu", ya que lo usan tanto Francisco, como fray Manuel y claro está, el mismo Ramón. Pero lo cierto es que en esta ocasión coinciden puntualmente con algún otro documentado como obra de este último. Me refiero al que aparece con calavera incluida al pie de su cuadro *La Virgen con San Francisco y San Antonio* pintado en 1786 para el vallisoletano convento de Santa Ana.

Este boceto ha sido tenido por obra de Goya, quizá por tratarse precisamente de la representación de San Bernardino de Siena, que, como es sabido, fue el tema encargado a aquel para el altar de una de las capillas del hermosísimo templo de San Francisco el Grande, aquella decoración que si quizá no fue "el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid", como la describe Goya a su amigo Zapater en carta del 25 de julio de 1781¹⁵, sí constituyó un verdadero concurso entre los pintores áulicos de Carlos III¹⁶.

Siempre me ha llamado la atención y no sólo a mí, sino a cuantos nos hemos ocupado del tema de los cuadros para San Francisco, la enigmática frase con la que Goya termina la citada carta a Zapater: "de Ramón nadie se acuerda". Se ha supuesto conectada con la aún muy reciente refriega entre los dos Franciscos, Bayeu y Goya respecto a la realización por este de los frescos de la cúpula *Regina Martyrum* en el Pilar de Zaragoza, que tan grande tensión produjo entre los dos cuñados. Hay que recordar, que simultáneamente se le había encargado por el Cabildo a Ramón la decoración de otra de las medias naranjas, la *Regina Confessorum* que no levantó polémica alguna.

A la vista de este boceto de *San Bernardino*, me parece perfectamente posible, diría que seguro, que la citada frase de la carta de Goya sobre Ramón, deba de entenderse no sólo en el sentido en el que se ha interpretado generalmente de la satisfacción de Goya por ser uno de los pintores elegidos, sin que lo fuera Ramón. Pero podría ser que se hubiera comentado en los mentideros de la capital la posible participación de este último en el "concurso" de San Francisco el Grande y la omisión de Goya. Este boceto podría significar que Ramón seguro de ello, ya había comenzado a preparar su *San Bernardino*.

Es demasiada coincidencia la del tema y sobre todo, la semejanza de medidas entre este boceto de Ramón Bayeu, la de los dos conocidos preparatorios de Goya para su cuadro de San Francisco el Grande y las de los respectivos bocetos de Castillo y de Maella para los suyos¹⁷. Al considerar esta afirmación ha de tenerse en cuenta que siendo iguales los anchos, que oscilan entre 31 cm (común a este, al de Maella y a uno de los de Goya) y 33 el otro de Goya, las alturas van de 62 a 64,



Fig. 1. Ramón Bayeu: *Puesto de aguanieve*. Colección particular.

mientras que la actual del de Ramón es 56. Pero es evidente que este lienzo ha sido recortado en su altura, quizá cuando su forrado, como evidencian la ruptura del medio punto y las estrecheces de su base, que afectan ligerísimamente a las tiaras. Es pues perfectamente asumible la identidad de la medidas entre todos ellos.

Como consecuencia, la retirada de Ramón del mundo artístico, ya señalada por Morales y Marín¹⁸, circunscrito a la realización de cartones para Santa Bárbara y a su actuación como ayudante de su hermano Bayeu "el Grande", es más que probable que se debiera en gran medida a este postergamiento de Ramón en aras de Goya.

Otro interesante boceto es el este *San Antonio*¹⁹ (fig. 4), que en su dorso recubierta hasta hace unos años por un repinte negro, lleva la inscripción "Bosquejo de D. Franco. Baieu. (el Aragonés) Pintor de S. M. Catholica D. Carlos III. Año de 1774" (fig. 5), datación aceptable, por su proximidad a los bocetos conservados en el Prado para los frescos de la Colegiata de la Granja de San Ildefonso fechables hacia 1771.

Algunos cuadros suyos, no identificados hasta ahora, merecen darse a conocer, como por ejemplo la *Purísima* que estuvo en el oratorio de la Quinta de El Pardo²⁰ (fig. 6) y que ha permanecido con una insostenible atri-



Fig. 2. Francisco Bayeu: *Salus Publica*. Colección particular.

bución a Mariano Salvador Maella²¹, pese a su firma por Bayeu²². Volveremos sobre este cuadro al ocuparnos de Jacinto Gómez.

Otros y ciertamente bien importantes, son los de los dos altares laterales de la Capilla Real del Monasterio franciscano de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro. Fray Vicente Estremera, en su manuscrito de 1776 sobre su construcción, decoración y alhajas dice que "han de llevar cada uno un cuadro que los está haciendo Valerio Aragonés". Su transcriptor añade en nota 70 "que los cuadros de los altares fueron pintados por Mariano Salvador Maella, según todos los datos que hemos podido utilizar"²³. Lo que no parece asumible a la vista de los cuadros en cuestión, que representan a *San Pascual* y a *San Pedro Bautista* (figs. 7 y 8), realizados sobre claros modelos de Bayeu²⁴. Recordando la afición pictórica del Infante Dn. Luis de Borbón y Farnesio, sus residencias en aquel mismo pueblo y que incluso fue enterrado provisionalmente en esta Capilla Real, no sería de extrañar que los cuadros para sus altares fueran encargo suyo. Ya es sabido como esperó, parece ser que inutilmente, que Francisco Bayeu realizara su encargo de una Virgen.

Parece oportuno también un comentario sobre la atribución de dos cuadros presentados en Zaragoza dentro de la exposición *Joyas de un patrimonio*²⁵ titulados *Santa Mártir* y *Santa Teresa*, ya señalados por Dn. Federico Torralba como anónimos²⁶, y calificados en el catálogo como obras de Francisco Bayeu, añadiendo que la *Santa Teresa* es conocida en otro ejemplar, que reproduce y que perteneció a la colección zaragozana de Pérez Cistué. La *Santa Teresa* es conocida no sólo en tales ejemplares, sino en algunos más, como por ejemplo el



Fig. 3. Ramón Bayeu: *San Bernardino de Siena*. Colección particular.

que presento en la figura 9. Es obra de Corrado Giaquinto²⁷ y probablemente para una "pala d'altare"²⁸, dada la ligereza y rapidez de su ejecución. En cuanto a la atribución de los cuadros expuestos en Zaragoza, parece mucho más seguro el nombre de Antonio González Velázquez, perfectamente acorde con su obra, tanto en la coloración como en la ejecución. Bastaría, creo, una simple comparación entre la *Santa Mártir* no identificada, con los bocetos conocidos de este y sobre todo con algunos de sus dibujos²⁹. Hay que recordar al respecto la larga estancia, aprendizaje e incluso colaboración de Antonio con Giaquinto durante el disfrute de su beca en Roma³⁰, al mismo tiempo que su estancia en Zaragoza para la ejecución de los recientemente restaurados frescos de la cúpula de la Santa Capilla del Pilar, así como la durable impronta dejada por el madrileño en Francisco Bayeu³¹.



Fig. 4. Francisco Bayeu: *San Antonio y el Niño*. Colección particular.

GREGORIO FERRO

Tanto la biografía como la identificación de la casi totalidad de la obra documentada de Gregorio Ferro, han sido dadas a conocer mediante artículos, libros que se ocuparon del arte gallego en general y panorámicas más o menos concretas sobre la pintura española del siglo XVIII³². A ello queda poco que añadir, pero siendo en cierto modo calificativo de algunos aspectos inéditos o ignorados de su biografía o de su quehacer pictórico, parece útil su publicación que introduce nuevos matices.

Gregorio Ferro Requeijo (1742–1812), "chico de sacristía"³³ en el monasterio benedictino de San Martín Pinario³⁴, fue sobrino político de Felipe de Castro, Escultor del Rey, Director General de San Fernando desde el 30 de enero de 1763 a 1766 y sin duda el más célebre escultor de su época y, como es de suponer, valedor del pintor. El testamento de Ferro, acredita su estado de viudedad al haber fallecido su esposa María Benita de Castro³⁵, hija de Juana Quintela y de Domingo Antonio de Castro hermano del escultor y por tanto y como acredita el testamento de de Castro y ratifica su partida de defunción, sobrina suya y su coheredera con otros primos. Textualmente dice el documento "... y por sus erederos universales nombró a sus sobrinos... y Doña María Benita de Castro..."³⁶.

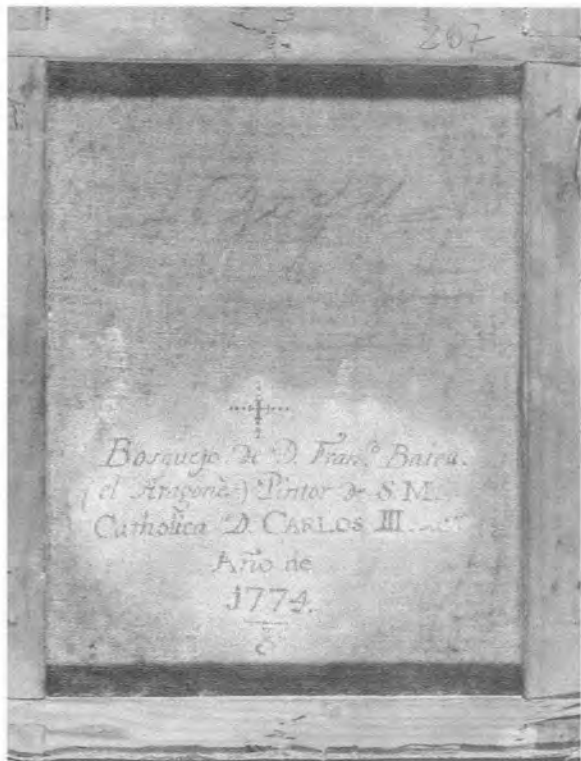


Fig. 5. *San Antonio y el Niño* (reverso).

En cuanto a su historia documental tanto biográfica, como en lo que se refiere a su obra, se halla, salvo contadas excepciones, en las actas de las juntas ordinarias y extraordinarias y en su expediente, que se custodian en el archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante A.A.S.F.), pues Ferro, sorprendentemente, no parece que tuviera relación artística con Palacio.

Quizá el más señalado de sus trabajos, llevado a cabo entre 1787 y 1792 y sobre el que nos dan puntual cuenta los documentos³⁷, fue la decoración junto a José del Castillo³⁸, de algunas salas del palacio conocido como del Secretario de Estado, que en tiempos de su construcción en 1776 lo era el Marqués de Grimaldi, más tarde ocupado por Floridablanca hacia 1778 y luego durante parte de su prianza por Godoy, quien habitándolo entre 1792 y 1807 realizó grandes obras y ampliaciones³⁹. Luego residencia de Murat, y sucesivamente sede del Consejo del Almirantazgo, de la Biblioteca Real, de varios ministerios o secretarías, museo del Pueblo Español –que no llegó a abrirse al público– y tras otra serie de vicisitudes, actualmente lo ocupa el Centro de estudios políticos y constitucionales, sito en la Plaza de la Marina Española y aledaño al edificio del Senado y donde se conservan aún varias decoraciones en sus techos⁴⁰.

Cabe recordar que también Goya decoró una de las estancias de este edificio con unas alegorías, tema sobre



Fig. 6. Francisco Bayeu: *Purísima*. Patrimonio Nacional, Quinta del Pardo.

el que volveremos más adelante, dando cuenta de algunas novedades al respecto.

El 20 de Julio de 1787 el Conde de Floridablanca, comunicó a Ferro el encargo de decorar junto a José del Castillo algunos de los techos del Palacio del Ministro de Estado⁴¹. El trabajo duró cinco años, es decir hasta 1792, si bien Ponz, en su *Viaje por España*, dice respecto a la casa que “se está construyendo para el Excelentísimo Señor Marques de Grimaldi, primer Secretario de Estado de S. M. y para los que despues le sucediesen en dicho empleo”⁴² añadiendo en en nota al pie, que “Hoy vive en esta casa el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca. S.E. ha mandado pintar al fresco la bóveda de la escalera, y varios techos de las Salas á los Profesores D.Gregorio Ferro, y D. Joseph Castillo, mediante lo qual han adquirido el edificio y sus partes un noble ornato.” La retribución de Ferro se fijó en 18.000 reales anuales⁴³.

Ciertamente es difícil obtener la seguridad de cuales de aquellas estancias fueron objeto de este encargo. Los

enormes cambios llevados a cabo por Godoy y la falta de documentación precisa, no permiten sino suposiciones y atribuciones.

No obstante, no parece posible asumir que el Príncipe de la Paz, ávido coleccionista de cuanto de bello se puso a su alcance, fuera capaz de destruir pintura alguna, máxime cuando aún tanto Ferro como Castillo se hallaban en vida. Como tampoco es difícil suponer que el flamante Secretario de Estado pudiera prescindir de despacho y salas de recibo durante las largas y costosas obras que llevó a cabo en el noble edificio. Así pues, es perfectamente asumible que aquellas decoraciones en las más nobles y antiguas salas fueran respetadas⁴⁴.

Al ocupar el Almirantazgo el palacio, es no menos lógico y natural que su más destacado jefe instalara sus despachos y antesalas en los más alhajados salones, ocupando los que al mismo uso destinó el valido. Y más coherente es aún, que cuando su traslado al nuevo ministerio contiguo a Correos y ante el incierto destino del edificio y sus decoraciones, la marina decidiera reinstalar aquellos entrañables recuerdos en salas con el mismo uso.

Así pues es perfectamente creíble la tradición de que los tres techos transpasados fueran los del despacho de Godoy con todos sus paramentos, artesonados, puertas y decoraciones de estuco⁴⁵, decorando hoy la sala de juntas, despacho y antedespacho del Almirante Jefe del Estado Mayor de la Armada⁴⁶ y que las pinturas sean precisamente las realizadas por José del Castillo y Ferro en las habitaciones de recibo y despacho del Príncipe de la Paz. Constituye el conjunto uno de los más hermosos ejemplos del arte de la época (fig. 10), lo que no debe extrañar, sabiendo como sabemos, el amor del siglo por el lujo y las artes.

Deslindar qué parte corresponde a Castillo y cual a Ferro no parece cosa fácil en demasía. De este serán los motivos centrales: el *Globo sostenido por ángeles* (fig. 11) en el despacho del actual Almirante y el *Rapto de Ganimedes* en la sala de juntas. Así mismo muestra también su estilo y manera el *Apolo* (fig. 12). De del Castillo serán las cornisas y medallones que con esfinges, bacantes y jóvenes oferentes (figs. 13 a 15), rodean los techos, así como las decoraciones de estilo pompeyano tan acordes con otros bien conocidos trabajos suyos en las manufacturas reales, sobre modelos aprendidos en las excavaciones de Herculano y Pompeya, que hubo de conocer perfectamente durante los años de sus pensiones en Roma.

Poca producción parece lo transferido al paseo del Prado, para tan largo tiempo como son los más o menos cinco años empleados en el palacio según hemos visto. Y eso aún suponiendo que los diseños para los paneles de madera, puertas y cercos de exquisita talla y para los estucos de gran belleza, fueran obra de ambos artistas



Fig. 7. Francisco Bayeu: *San Pascual*. Convento de San Pedro, Arenas de San Pedro (Ávila).

como cabe suponer. Probablemente algo más realizarían en aquellos años. Quedan en el viejo y noble edificio algunos techos más cuyo estilo podría corresponder con el de Castillo.

De esos mismos años, otra serie no documentada y también muy interesante es la firmada y fechada por Ferro en 1788, compuesta, al menos en lo que yo he alcanzado a conocer, por cinco cuadros sobre la guerra con Inglaterra y que son probablemente el primer ejemplo, si no el único, de una serie de este género en la España diocecesca. El primero de ellos, prólogo de los demás, depósito del Patrimonio Artístico en el Museo de Pontevedra, muestra el momento en que *Carlos III entrega al Conde Ricla y al Marqués de Castejón la declaración de guerra a Inglaterra*⁴⁷ (fig. 16). Los otros cuatro procedentes de una conocida colección cordobesa, fueron ofrecidos en subasta por Sotheby's Montecarlo el 22 de junio de 1985. Representan sucesivamente *Reunión de las armadas de España y Francia a la vista de la Coruña*, *Embarco en el puerto de Brest*, *Huida*



Fig. 8. Francisco Bayeu: *San Pedro Bautista*. Convento de San Pedro, Arenas de San Pedro (Ávila).

de las gentes en el puerto de Plymouth y Combate en el canal de Inglaterra⁴⁸ (figs. 17 a 20).

En todo caso carecemos de más noticias documentales, hasta las que nos facilita el pintor en su memorial de agosto de 1795, por el que sabemos que había ya pintado entre otros los cuadros de la catedral de Santiago, de los que ya di noticia y datación hace años⁴⁹ y los del monasterio benedictino de Frómista.

Dos de estos últimos, el *Crucifijo* es copia textual del de Alonso Cano en la Real Academia de San Fernando, y el *San José* es réplica con escasas variantes de la figura de *El Patriarca con el Niño en brazos* que protagoniza su cuadro para el ya comentado "concurso" de 1781-1784 en San Francisco el Grande de Madrid. El *San Mauro* sigue en paradero desconocido, pero el *San Benito Abad con dos ángeles* (fig. 21) presenta un caso curioso. No es sino copia invertida derecha izquierda del de Fray Juan Rizzi del Prado, que procedente de la Cogolla⁵⁰ está depositado en el museo de Pontevedra. La copia de Ferro es tan excelente que consiguió ser aceptada como original por Elías Tormo y Lafuente Ferrari, acre-



Fig. 9. Corrado Giaquinto: *Santa Teresa*. Colección particular.

ditando su procedencia de Santa María de Frómista⁵¹. Hace constar el moderno catálogo del Prado en su tomo dedicado al Museo de la Trinidad⁵², que existente entre sus fondos se encontraba el de Rizzi como "Fdo Restaurado y sin marco y Colgdo en la Academia". Queda claro donde tuvo ocasión de tomar Ferro su modelo.

De los de Santiago de Compostela, el que representa *La mujer adúltera*, de acuerdo con la documentación recientemente aportada por Ismael Gutiérrez Pastor, fue empezado entre 1790 y 1795 por un discípulo trágicamente fallecido y terminado por Ferro, quien sí realizó totalmente por su mano una copia de menor tamaño enviada a Galicia "para ayudar a la familia del suicida"⁵³. Tras un fallido intento de su venta a la mejicana Academia de San Carlos en enero de 1798, para beneficio de sus alumnos, el gran cuadro fue enviado por Ferro a la Catedral de Santiago como regalo adjunto a los cuatro cuadros del trascoro⁵⁴. Por lo que sabemos, si bien en su memorando de agosto de 1795, en el que solicita la plaza de Director de Pintura por fallecimiento de Bayeu, cita entre otros "cuadros grandes para...Santiago de Galicia...", no fue hasta 1808 que recibió una provisión de fondos. El 5 de diciembre de 1810 comunica al Cabildo la terminación de los cua-



Fig. 10. Vista parcial del despacho principal del Cuartel General de la Armada. Madrid.



Fig. 11. Gregorio Ferro: Detalle del techo del despacho del Almirante Jefe. Cuartel General de la Armada, Madrid.



Fig. 12. Gregorio Ferro: Apolo. Techo de la sala de juntas.



Fig. 13. José del Castillo: Despacho del Almirante Jefe (detalle).



Fig. 14. José del Castillo: Sala de Juntas (detalle).

dros, por lo que la entrega debió efectuarse a principios de 1811⁵⁵.

Ya en abril de 1797 cita el pintor entre sus obras una "silla de mano para el Duque de Medinaceli". Se trata de la que se encontraba en 1927 en el rellano de la

escalera principal del palacio de los Duques⁵⁶ y que hacia 1960 pasó al Museo de Carrozas del Palacio Real de Madrid (fig. 22), con excelentes decoraciones⁵⁷, que son evidentemente de la mano de Ferro, en las que representó sujetos mitológicos.

Algunos de sus retratos fingidos ya han sido dados a conocer, como los de la familia de San Rosendo del monasterio benedictino de Celanova, hoy en el Museo Provincial de Orense⁵⁸, o el del Beato Juan de Ribera⁵⁹.

Pero existe una serie inédita muy interesante y básica para el conocimiento del Ferro retratista, que además de representar a destacados benedictinos, orden a la que la vida de Ferro transcurrió tan unida, debe por su firma y datación añadirse a la lista de sus obras.

Los retratados están todos relacionados con el monasterio de Lorenzana (Lugo). Comenzaremos por el firmado y fechado por el pintor en 1798 de *Don Fray Mauro de Villarroel* (fig. 23), natural de Tordesillas, profeso en Lorenzana, Prior del monasterio de San Vicente de Salamanca, Abad de Lorenzana en dos ocasiones, de San Esteban de Rivas del Sil y en 1633 Abad del de San



Fig. 15. José del Castillo (?): Detalle del antedespacho.

Vicente, General de la Orden un par de años más tarde y obispo de Jaca en 1635, falleciendo en 1646.

A este acompaña el de *Don Fray Benito Marín* (fig. 24), profeso así mismo en Lorenzana, dos veces Abad de San Vicente de Salamanca y una de Monserrat en Madrid, siendo nombrado por Felipe V Obispo de Barbastro. Casi seguido lo fue de Jaén, donde no pudo residir hasta pasado algunos años, por haber sido empleado por el Rey en la Junta de la Unica Contribución, falleciendo en la citada sede en 1769.

Junto a estos dos retratos se halla finalmente el de *Don Fray Anselmo Rodríguez* (fig. 25) nacido el 13 de agosto de 1713 en St^a. Cruz de Castrelo o de Barral y profeso así mismo en Lorenzana de donde llegó a ser Abad tras estudiar en San Vicente, enseñante de Teología en San Martín de Madrid y Abad de Lorenzana, llegando a General en 1773, y nombrado Obispo de Almería por Carlos III en junio de 1780.

Verdaderamente curioso es el hecho de que Ferro no cita en ninguno de sus memoriales su copia al óleo del *Cristo de San Plácido* de Diego Velázquez, existente en el Museo de Pontevedra por depósito hecho por la Academia de San Fernando el 2 de mayo de 1929. En el catálogo de la Real de 1821 figura sin indicación de autor en la página 40 con el número 314, como sito en la biblioteca. El de 1828 le recoge en su página 55 número 26 e idéntico lugar, aunque su catalogación es mucho más explícita: "Una copia de igual tamaño del célebre Crucifijo que pintó Don Diego Velazquez de Silva para la sacristía de las monjas de San Plácido de Madrid, ejecutada por Don Gregorio Ferro".

La excelente calidad de la copia⁶⁰ (fig. 26), "servatis servatis" con el original, acredita las facultades de Ferro como copista.

Pero, volviendo al *Cristo* de Velázquez, todas las modernas publicaciones sobre la obra de Dn. Diego, hacen mención de su pertenencia hacia 1804 a la colec-

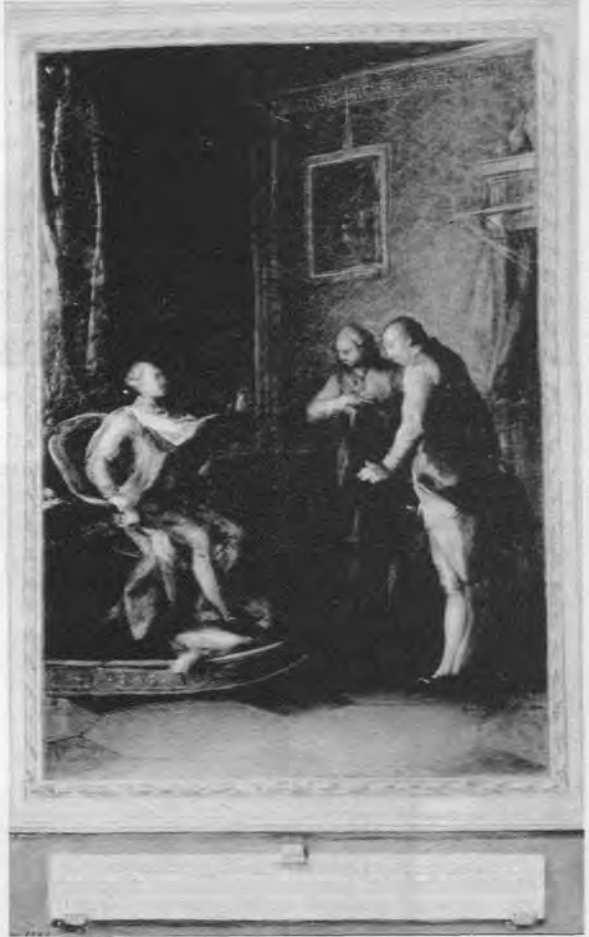


Fig. 16. Gregorio Ferro: Declaración de la guerra a Inglaterra. Museo de Pontevedra.



Fig. 17. Gregorio Ferro: Reunión de las armadas española y francesa. Colección particular.



Fig. 18. Gregorio Ferro: *Embarque de las tropas en La Coruña*. Colección particular.



Fig. 19. Gregorio Ferro: *Huida de las gentes en Plymouth*. Colección particular.

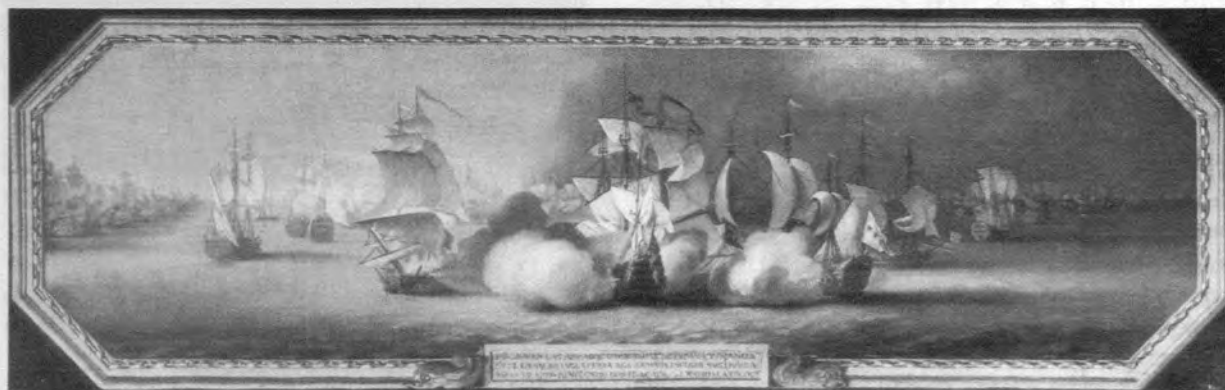


Fig. 20. Gregorio Ferro: *Persecución de la Armada inglesa*. Colección particular.



Fig. 21. Gregorio Ferro: *San Benito Abad. Paradero desconocido*.

ción de Manuel Godoy, por compra a las benedictinas de San Plácido.

Isadora Rose afirma en su tesis doctoral sobre Godoy y sus aficiones coleccionistas, que indudablemente lo adquirió entre 1805 y 1808, aunque inexplicablemente no figura en el inventario de la colección del Príncipe de la Paz hecho por Quillet en 1808. Lo más curioso es que en ese inventario, sí figura sin especificar su autor "Un cuadro de 9 pies y 2 dedos de alto por 5 y 1/2 de ancho, representa Cristo crucificado, autor [en blanco] copia de Velázquez". Sus medidas equivaldrían con bastante precisión a $2,53 \times 1,54$ m. El tal cuadro también aparece en los inventarios de 1813 y de 1814-1815, pero como de 8 pies y 12 dedos por 6 pies y 2 dedos, es decir $2,44 \times 1,68$ m. aproximadamente⁶¹. En el de inventario del secuestro de los bienes de Godoy de 1813, surge por primera vez como de su propiedad el original de Velázquez, cuyas medidas actuales son $2,48 \times 1,69$ m.

Vienen estos comentarios al hilo de la extrañeza provocada por tan curiosos hechos, que demuestran que antes de ser suyo el *Cristo de San Plácido*, ya había mandado Godoy hacer una copia.



Fig. 22. Gregorio Ferro: *Silla de manos del Duque de Medinaceli*. Patrimonio Nacional, Museo de Carrozas.

¿Será la copia de Ferro la que perteneció a Godoy?

Con una pequeña dosis de malicia y conocida la codicia coleccionista del valido, cabe suponer que tal vez, tras fracasar sus primeros intentos de comprar el cuadro a las monjas, pensara Godoy insistir de nuevo, ofreciendo a la comunidad de San Plácido una copia para sustituir al original o en alguna manipulación parecida.

Mencionaré, el dibujo que firmó con un "Ferro fecit" y que pertenece al Museo del Prado⁶². Procedente de la colección de Cardenera, muestra una *Inmaculada Concepción* (fig. 27) que, salvo hallazgo de grabado antecedente, parece una composición original, donde se combina la imagen de María con la de San Miguel vencedor del Demonio. Es posible que se trate de un estudio previo para la *Concepción* que pintó para el Consejo de Ordenes, según el memorial de abril de 1785.

Bien documentada está su copia de la *Anunciación* de Mengs, que el pintor relaciona por primera vez en su memorial de 1795 y realizada por orden del Rey con destino al Real Sitio de Roma (Granada), propiedad de la Corona, que Fernando VII regaló al Duque de Wellington y que en propiedad de sus descendientes sigue toda-



Fig. 23. Gregorio Ferro: Fray Mauro de Villarroel. Monasterio de Lorenzana.



Fig. 24. Gregorio Ferro: Fray Benito Marín. Monasterio de Lorenzana.



Fig. 25. Gregorio Ferro: Fray Anselmo Rodríguez. Monasterio de Lorenzana.

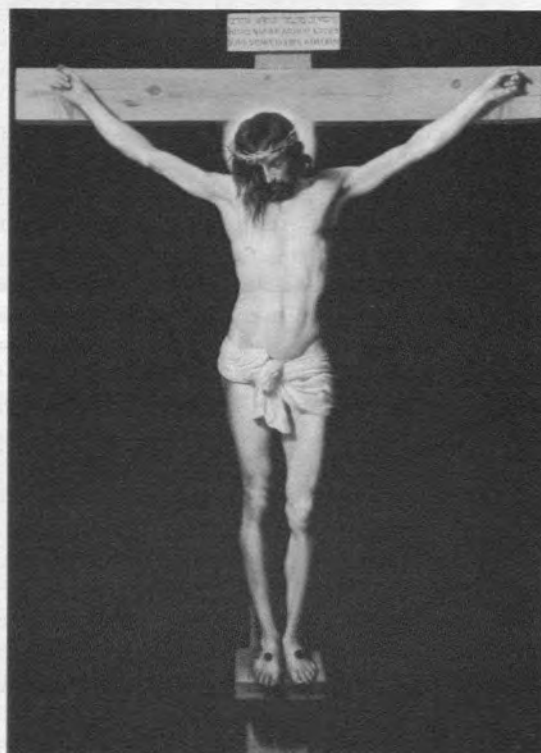


Fig. 26. Gregorio Ferro: Copia del Cristo de Velázquez. Museo de Pontevedra.



Fig. 27. Gregorio Ferro: Dios Padre, María Purísima y San Miguel. Museo del Prado.

vía. Nada he podido obtener de la administración de Apsley House, que está en manos del Victoria & Albert londinense que es quien controla las propiedades artísticas del Ducado. Tal vez se conserve aún allí. En el archivo de Palacio se encuentra un oficio de Florida-blanca al Mayordomo Mayor en el que con fecha 21 de enero de 1783 le indica que mande a "los que cuidan del Palacio de Madrid que permitan al pintor Dn. Gregorio Ferro sacar una copia del quadro de la Anunciación de Mengs que se necesita para el Altar Mayor de la Nueva Parroquia del Real Sitio del Soto de Roma"⁶³, lo que fecha con precisión la fecha de ejecución.

Un pequeño cuadro en colección Duquesa de Villahermosa⁶⁴ (fig. 28), con una composición muy similar a la *Anunciación* del bohemio conservada en el Ermitage, y que fue publicada como obra de Francisco Bayeu pero que es perfectamente ajena a su arte, muy bien podría ser obra de Ferro. Finalmente, creo que debe atribuirse un *Calvario* existente en la Catedral de Burgos (fig. 29). Tanto la figura de la Virgen como la de la Madalena, esta especialmente por no mencionar las figuras del fondo, son elocuentes para su atribución al gallego⁶⁵.



Fig. 28. Gregorio Ferro. La Anunciación. Colección Marqués de Villahermosa.

JACINTO GOMEZ

De este modesto pintor ignoramos hasta el momento no sólo sus datos biográficos —los publicados por Viñaza⁶⁶ son sólo parcialmente ciertos—, sino también que manera, que estilo pudo tener.

Sabíamos que había nacido en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso en 1746, pero lo cierto es que nació el día 4 de julio de 1744, siendo bautizado el 13, hijo de Francisco Gómez natural del sitio de Pancrudo,



Fig. 29. Gregorio Ferro: *Calvario*. Catedral de Burgos.

en la provincia de Teruel y arzobispado de Zaragoza y de Josefa Pastor nacida en la villa de Lozoya, del de Toledo⁶⁷. Queda pues invalidada la fecha facilitada por Viñaza.

Nada seguimos sabiendo de sus primeros pasos en el arte. No es difícil deducir que el trato de su familia con personal empleado por por la Corona y en aquellos momentos en los que aún se seguían en el Real Sitio los trabajos iniciados por Felipe V, no serían ajenos a la vocación del joven Jacinto. Es ciertamente casual, pero da una idea de ello, el que la partida de nacimiento justamente anterior a la de este sea la de Laureano, María Juan Nepomuceno, hijo del pintor y arquitecto Domenico María Sani, Pintor de Cámara desde 1734 y nombrado Maestro de Casa del Palacio de la Granja por Isabel de Farnesio.

Ignoramos la fecha de la entrada de Gómez Pastor como alumno en la Real Academia de San Fernando si es que llegó a serlo, puesto que no aparece en los libros de registro conservados en la Corporación⁶⁸, lo que hace



Fig. 30. Jacinto Gómez: *La Purísima con San Carlos Borromeo y San Fernando*. Hermita de San Antonio de la Florida, Madrid.

suponer que fue en su mismo lugar de nacimiento donde se inició en la pintura. Pero sí consta en las actas su presentación en el concurso de 1766 para la segunda clase, en el que con los temas *Aníbal en Cádiz* y *Daniel arrojado a los leones* no obtuvo premio.

No parece nada aventurado suponer, que la pensión de 200 ducados que le concedió el Infante Dn. Luis este mismo año y de la que disfrutó hasta 1786 siéndole prorrogada por Carlos III tras la muerte de este⁶⁹, hubo de tener como base unas aptitudes pictóricas, que el buen gusto y amor a la pintura de Dn. Luis le permitieron detectar durante las frecuentes visitas que son de suponer a su madre, dadas las estrechas relaciones con ella



Fig. 31. Jacinto Gómez: *Purísima*. Colección particular.

durante la confinación de Isabel de Farnesio en La Granja y hasta su fallecimiento en 1766 en Aranjuez.

Mucho hubo de adelantar Gómez Pastor en su aprendizaje cuando en el concurso de 1772 obtuvo por cinco votos el Primer Premio de la Primera Clase.

Las actas le citan como “D. Jacinto Gómez, natural del Real Sitio de San Ildefonso, de 27 años”⁷⁰. Para el tema de “pensado” habían de representar los concursantes a *Dios Padre encomendando la custodia del Infante a los Santos Angeles, a San Lorenzo y a San Genaro* cuadro que depositado por la Academia en el museo Municipal de Madrid, ha estado confundido con el de Ferro, que, como hemos visto, obtuvo el segundo premio. Para la prueba “de repente” se eligió como tema *La entrega por Fernán González a los jefes de los vencidos, del cadáver de su jefe el Conde de Tolosa*, en paradero desconocido.

Los datos siguientes de su biografía documental son bien escuetos y puramente administrativos, intercalados con algunos que no pasan de anecdóticos. Como por ejemplo, el que en la solicitud de Fernández de Moratín para ser recibido como abogado del Colegio de Madrid, aparece el testimonio –entre otros– de su condiscípulo en La Granja, Jacinto Gómez, “criado del Infante D. Luis”⁷¹. Otro también curioso es el de su designación como albacea de la testamentaria de Francisco Bayeu, de quien una mala lectura de su testamen-



Fig. 32. Jacinto Gómez: *Purísima*. Colección particular.

to ha hecho pensar que fuera cuñado, y de cuyo cargo fue más tarde relevado⁷², o el de haber adquirido en la testamentaria de Angela Sulpice Chopinot, viuda de Leonardo Chopinot diamantista de la Reina, un importante lote de cuadros “de orden del Exmo señor Generalísimo Príncipe de la Paz”, cuya relación habla bien de su criterio artístico, pero que por su extensión queda aquí fuera de lugar. O como haber sido nombrado por Carlos IV tasador de los frescos que decoraban el palacete de la Moncloa, cuando el Rey lo adquirió en la testamentaria de Cayetana, XIII Duquesa de Alba. La tasación contradictoria –por los herederos de la Duquesa el tasador fue Mariano Ponzano– trató de dirimirse con el nombramiento de Juan Manuel Duque, a quien por enfermedad hubo de sustituir Francisco de Goya que, dada su relación con la difunta, hubo de conocer perfectamente todos los rincones de la finca^{72 bis}.

La serie documental fichada hasta el momento y de la que he omitido los puramente administrativos (irrelevantes reclamaciones de salarios atrasados, pago de gastos de “mesilla”, o de desplazamiento a los reales sitios y en los que no se especifica su motivo, que generalmente es para realizar restauraciones, etc.) se halla toda ella, excepto indicación en contrario, en el Archivo



Fig. 33. Jacinto Gómez: *San José y el Niño*. Catedral de Palencia.

General del Palacio Real, Madrid, caja 439/10 y legajo 3879 /18.

En 26 de octubre de 1776 fue nombrado restaurador de los Reales Palacios, con una asignación de 15 rls. diarios trabajando bajo la dirección de Andrés de la Calleja. Tras presentar un memorial el 16 de abril de 1783 en el que solicita un destino fijo, jura el cargo el 19 de julio. Base fundamental de su nombramiento fueron los informes de Andrés de la Calleja y de Francisco Bayeu. Éste, en escrito de 13 de mayo, acredita que Jacinto siguió su carrera de la pintura bajo la dirección de Antonio Mengs "el que cuando se ausentó la primera vez me lo encomendó para que estudiase bajo mi dirección, lo que ejecutó con la mayor aplicación y honradez, y cuando el dicho Mengs regresó a España y acabó las obras de S. M. que tenía pendientes, y antes de retirarse a Italia conociendo era necesario un sujeto hábil para que ayudase a Dn. Andrés de la Calleja en los varios encargos de composición de cuadros y demás obras del real



Fig. 34. Jacinto Gómez: *El Santísimo Sacramento adorado por ángeles*. Iglesia de las Comendadoras de Santiago, Madrid.

servicio propuso al suplicante y S. M. lo aprobó. Actualmente me consta continúa bajo los documentos y dirección del referido Dn. Andrés, con lo que estará práctico y instruido en el mismo método que su maestro para la conservación de las pinturas de S. M. en lo sucesivo pues no se podrán fiar a otro que no tenga las referidas circunstancias y así comprendo es acreedor a que la piedad de S. M. condescienda a su solicitud"⁷³.

Por su parte de la Calleja en contestación a un oficio de 10 de mayo de Ocarranza, el día 12 y en su margen, al igual que el anterior de Bayeu, informa: "... Que este interesado entró a servir a S. M. bajo de mi dirección ... para que principalmente se impusiere en el método que yo sigo de componer las pinturas antiguas que han padecido... que lo ha ejecutado a mi satisfacción... no sólo en el reparo de este Nuevo Palacio, sino en el Real Monasterio de San Lorenzo, Buen Retiro, Zarzuela y otros sitios. Que también ayudó en varios cuadros que se ejecutaron para diseños de tapices... me parece acreedor a que S. M. le dispense la gracia que solicita"⁷⁴.

El 3 de enero de 1785 presenta un memorial solicitando la sucesión de Andrés de la Calleja⁷⁵ (fallecido el día dos), lo que parece que no se le concede.



Fig. 35. Francisco de Goya: Alegorías de El Comercio, La Industria, La Agricultura y La Ciencia, tal y como se hallaban en el Palacio del Secretario de Estado, según fotos de Moreno.

No deja de ser curioso, que justamente tras el fallecimiento de Calleja, el 28 de agosto, otorgara testamento recíproco con su mujer Rosa Amatey, nacida también en el Real Sitio de San Ildefonso, hija de Santiago Amatey, natural de la “Ciudad de Turín, Reyno de Cerdeña”. El matrimonio tenía a la sazón dos hijos, ambos menores de edad, Alvaro y Juliana. No especifican bienes de ninguna clase y su redacción un tanto pomposa parece inspirada por las expectativas de obtener una sólida posición social⁷⁶.

Al año siguiente 1786, el 23 de mayo, sí consigue su nombramiento como ayudante de Bayeu y “Se le continúa de orden de S. M. en el goce de los 220 ducados anuales concedidos tras el informe de Miguel de Arístia que fue Secretario de Cámara del Infante Dn. Luis, certificando que “ha gozado de la piedad de dicho difunto S. Infante doscientos ducados de vellón anuales que por vía de pensión le tenía concedidos S. A. ...”. El buen Infante había fallecido el 7 de agosto de 1785.

El 7 de Marzo de 1793 y tras el fallecimiento de Ramón Bayeu presenta un memorial a S. M. suplicando el nombramiento de Pintor de Cámara y el 20 Pedro de Acuña oficia al Duque de Frías comunicándole que en atención a los méritos de Jacinto Gómez, se le conceden los honores de Pintor de Cámara, cargo que juró el 9 de abril.

El 10 de agosto de 1795 presenta otro memorial solicitando la dirección de la casa de Reveque que estuvo a cargo de Francisco Bayeu y suplica se le conceda el

suelo de Pintor de Cámara. Cita un cuadro del Infante Don Carlos en el dormitorio del mismo. Es curioso que al día siguiente se le relacione entre los pintores de cámara, porque el 12 Llaguno oficia al Marqués de Santa Cruz comunicando la resolución de S. M. de que se le aumente a Jacinto Gómez el sueldo a 15.000 reales, lo que equivalió a reconocerle como Pintor de Cámara en efectivo y no solamente con derecho “a los honores del cargo”.

En junio de 1796 se le encarga que lleve a Segovia “las copias de los cuadros de José Beratón” y el 15 de octubre se le abonan los gastos de llevar a San Lorenzo el boceto del techo en el oratorio de la Colegiata de la Granja trabajo que iniciará el 12 de agosto de 1797.

Carecemos de otras noticias relevantes hasta que el 30 de mayo de 1803 solicita en un memorial que se le conceda a su hijo Victoriano una pensión, para poderle enseñar pintura y reparación, aliviando así la carga de su dilatada familia. Indica que vive en la calle de los tintes de Puerta Cerrada, encima de la botica. Cita otros casos parecidos, tal como el de Gil Ranz junto a Goya⁷⁷, que está percibiendo 400 ducados. El Rey accede a su solicitud el 29 siguiente señalándole a su hijo 300 ducados. Poco más tarde, el 27 de noviembre solicita que se le exima a su hijo del pago de la media anata que gravaba la concesión, obteniendo la fragmentación en tres años.



Fig. 36. Francisco de Goya: Detalle de las decoraciones que acompañaban a la Alegoría de El Comercio. Palacio del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.



Fig. 37. Francisco de Goya: Detalle de las decoraciones que acompañaban a la Alegoría de La Agricultura. Palacio del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

A esto sigue la concesión por Carlos IV a Juliana e Isabel “hijas del Pintor de Cámara Jacinto Gómez 11 rls. de vellón, 6 como criado jubilado de Dn. Luis y 5 como concesión del Rey”.

En noviembre de 1807, acude a Aranjuez “a componer el cuadro de N.ª Sr.ª de la Concepción en la Real Capilla y otros del cuarto del Príncipe”.

Con ello hemos llegado al final de la vida del pintor. El 24 de marzo de 1812 hace en mancomunidad con su mujer, nuevo testamento en el que dicen que por la “incursión de los tiempos y sus vicisitudes nos hallamos reducidos al estado de pobres de solemnidad sin bienes algunos de que poder hacer testamento por lo que pedimos y suplicamos al Sr. Cura de la Iglesia Parroquial donde seamos feligreses al tiempo de nuestros fallecimientos nos mande enterrar de limosna...”. Pero añaden que “por si en algún tiempo nos tocasen o nos perteneciesen algunos bienes muebles raíces, dros., acciones o futuras sucesiones instituímos y nombramos por nos. Universales herederos a los referidos Juliana, Maria, Victoriano, Isabel, y Geronimo Gomez...”⁷⁸.

El 9 de julio Jacinto Gómez Pastror, Pintor de Cámara de Su Magestad, fallece en su domicilio de la calle Martínez, casa de D. José López, siendo enterrado el 11 en el cementerio de la Puerta de Toledo⁷⁹.

No deja de extrañar por un lado la temprana fecha de su testamento, que ya hemos comentado, y esta declaración de pobre, así como la enumeración de sus hijos sobrevivientes y su declaración de herederos. Cabría deducir o bien que esperaban la posible llegada de un capital o que la declaración de pobreza fuese solamente para obtener el entierro “de misericordia”. En el primer caso ¿tendría esta esperanza algo que ver con el origen turinés de su esposa Rosa Amatey?

Su expediente en Palacio se cierra el 24 de setiembre de 1859, con el memorial de su hija legítima Isabel exponiendo que por muerte de su padre, vino recibiendo D.ª Rosa Matey, madre de la exponente, la viudedad

y que habiendo muerto ésta, la asignación “recae” en las dos hijas. Al haber fallecido Juliana, suplica se la conceda por entero la orfandad.

Tras su cuadro ganador del concurso de San Fernando, la lista del Conde de la Viñaza⁸⁰ se inicia con los dos para la ermita madrileña de San Antonio de la Florida. Debió pintarlos hacia 1798 fecha en la que Francisco de Goya realiza sus maravillosos frescos en ella. Representan a *San Luis* y *San Isidro* y *La Purísima Concepción adorada por San Carlos Borromeo* y *San Fernando*. Y especialmente este último (fig. 30) es básico para la identificación de su obra desaparecida o ignorada por unas u otras causas. Esta *Purísima Concepción* de Gómez, presenta una tipología clara y específica; cara redondeada, figura de canon corto, manos juntas de dedos afilados y colorido claro y brillante, corona de estrellas. Gracias a estas notas deben considerarse obra suya otras varias; la primera, de colección particular (fig. 31), se corresponde con otra que se hallaba hasta hace pocos años en el comercio madrileño (fig. 32) presentando tan idénticas características que obligan a considerarlas obra suya y datable en los años próximos a 1786, cuando su estancia con Francisco Bayeu, autor de la *Purísima* de muy parecidas postura y cánon, que se encuentra en el Palacio conocido como La Quinta del Pardo⁸¹ (vid. fig. 6).

Tras citar el techo del *Oratorio del Palacio de San Ildefonso*, actualmente desaparecido y milagrosamente conocido por su boceto en el Museo del Prado⁸², llega el momento de ocuparnos del *San José* de la catedral de Palencia (fig. 33), ya relacionado como obra de Gómez por Viñaza. Pese a ello Revilla Vielva le atribuyó en 1945 a Mariano Salvador Maella⁸³, recordándose aún tal atribución en tiempos mucho más recientes⁸⁴. El cuadro, de gran empeño (aproximadamente 3 metros por 1'70) lleva clara la firma y la fecha: “Jacinto Gómez, Pintor de Cámara del Rey año de 1794”, es decir hecho a los pocos meses de su nombramiento



Fig. 38. Mariano Salvador Maella: *San Jerónimo*. Colección particular.

como Pintor de Cámara. Se muestra de nuevo aquí Gómez, como un artista bien dotado, excelente dibujante y acertado colorista, con conceptos estilísticos más próximos a Bayeu que a Maella.

Por su parte, el también relacionado por Viñaza, *Ángeles adorando al Santísimo Sacramento*, de las Comendadoras de Santiago (fig. 34), presenta la tipología ya comentada en obras anteriores, especialmente en los angelotes. La inscripción hace referencia al primer mandamiento de la Ley: "Amar a Dios sobre todas las cosas".

Es de esperar que estos cuadros permitirán en el futuro la identificación de alguno nuevo suyo, además de los supérstites de los listados por Viñaza (todos ellos en iglesias o Reales Sitios) y de acuerdo con la frase con la que Ossorio termina las líneas que le dedica⁸⁵: "Sus demás cuadros religiosos y retratos, que no es posible mencionar en esta obra, existen en poder de particulares".

FRANCISCO DE GOYA

Conectado con las ya comentadas decoraciones de Ferro y del Castillo en el primitivo palacio del Ministro de Estado, está el problema de las allí realizadas por Goya. Sobradamente conocidos son sus tres tondos realizados al temple sobre lienzo y trasladados al Prado



Fig. 39. Francisco de Goya: *San Jerónimo*. Fundación Norton Simons, Pasadena, U.S.A.

en 1932⁸⁶, que representan *El comercio*, *La agricultura* y *La industria*, así como la existencia de otro más que representaba *La ciencia* que se halla en paradero desconocido, si es que existe; profundamente dañado, hubo de sufrir una restauración, de la que Beruete dijo que en su tiempo era ya solamente una pintura de Monleón, pintor paisajista que realizó el "tratamiento" (fig. 35).

De que los cuatro tondos formaran parte de una decoración más extensa como centros de sendos lunetos, dejó muy interesante constancia Beruete⁸⁷, aunque su juicio sobre sus decoraciones fueron inadvertidas, olvidadas u omitidas; según él estas tres obras "... Se completan formando un medio punto con una decoración pintada en el muro, sin importancia, y obra sin duda de algún artista industrial sin grandes pretensiones; pero en ellas, en cada uno de los espacios se representa una esfinge, y en las cabezas de estas esfinges hay rasgos tan particulares



Fig. 40. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo*. Sacristía de la Virgen, templo de El Pilar, Zaragoza.

que parece que fue Goya el que realizó aquellos trozos⁸⁸.

El estado del antiguo conjunto fue dado a conocer por Isadora Rose – de Viejo hace casi quince años⁸⁹, mediante unas fotografías encontradas por ella⁹⁰, y realizadas por Moreno cuando aún estaba íntegro e “in situ” (fig. 35). Su importante artículo, aunque con alguna rarísima excepción, ha pasado desapercibido no sólo para los aficionados, sino también para los modernos catalogadores de la obra de Goya.

Parece necesario revisar algunos aspectos relativos a este asunto. El primero el de su datación, puesto que si las decoraciones de Ferro y Castillo se llevaron a cabo como hemos visto, entre 1787 y 1792, a esos mismos años debería corresponder la intervención de Goya, teniendo en cuenta que ambas contienen semejantes motivos ornamentales, especialmente de moda en el momento, lo que parece sugerir una revisión de su datación en sustitución de las hasta ahora propuestas, que van desde 1797 a 1800 para los modernos catalogadores⁹¹. Tanto más cuanto que, la situación de la saleta así decorada resulta de paso obligado para el acceso a los otros salones desde la escalera, fuera esta o no remodelada en tiempos de Godoy, lo que anula la afirmación de que las pinturas estuvieran en la escalera⁹². Dado que Godoy utilizó el palacio a seguido o poco después de su nombramiento en 1792, y como es natural recibiendo a sus visitantes con el natural boato, es de suponer que esta saleta que es el acceso y distribuidor para varios otros salones, conservara su decoración ya realizada por Goya no más tarde de 1792, año del cese de Florida-Blanca y del nombramiento de Godoy.

Por otra parte es desde luego esclarecedora la comparación entre las esfinges realizadas por Castillo-Ferro (figs. 13 a 15) y las que aún existen en el llamado *Salón*



Fig. 41. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo* (detalle). El Pilar.

de escudos y que acompañaron a los tondos. Tal y como dijo Beruete y compartiendo su opinión, por la expresividad de sus rostros y su gracia y su finura, así como por los tipos de los modelos para sus cabezas, alguna auténtica maja viviente, especialmente la de la derecha del luneto donde estuvo el tondo de de *La Agricultura* (fig. 37), pueden y deben también ser consideradas obra de Francisco de Goya. En apoyo de esta atribución, creo que bastará la simple comparación entre el rostro de *La agricultura* y el de la esfinge que a la derecha del espectador la acompañó, contruidos y realizados de idéntica manera y muy similar modelo.

Otro tema que tiene el interés de todo lo concierne a Goya, es la evidente “toma a préstamo” de una idea ajena para ser usada en un cuadro propio.

Existe un dibujo de Mariano Salvador Maella representando a *San Jerónimo penitente* firmado y fechado en 1761⁹³ (fig. 38), lo que permite suponer que formaría parte del envío ese año a la Real de San Fernando de diversos trabajos realizados durante su estancia en Roma⁹⁴.

El dibujo debió quedar en la Academia como lámina para estudio de los alumnos, puesto que parece existir alguna copia anónima entre sus fondos.

Como quiera que sea, lo cierto es que Goya tuvo bien presente este dibujo para la ejecución de su *San Jeróni-*



Fig. 42. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo* (detalle). El Pilar.



Fig. 43. Joaquín Inza: *Batalla de Clavijo* (detalle). El Pilar.

mo (fig. 39), de la Fundación Norton Simon, datado en la última década del XVIII y que ya Ceán Bermúdez relaciona como obra de Goya, estimando un parecido con la soberbia talla de Torrigiano en el museo de Sevilla, que según el historiador tanto admiró Goya⁹⁵, aunque lo cierto es que solamente coinciden en la postura semi genuflexa, que en todo caso tiene numerosos antecedentes iconográficos. Por otra parte, el imposible equilibrio del santo ermitaño en el cuadro de Goya, al faltarle la más somera indicación de la posible posición de su pierna izquierda, desde que tuve ocasión de verlo por primera vez en Cleveland, me ha causado siempre sorpresa, hasta el punto de hacerme sospechar si estará sobrepintada o quizá si el aragonés no terminó el cuadro, que tanto y tan claramente difiere de la manera en que están realizados sus otros tres compañeros Santos Padres.

JOAQUÍN INZA

Es sin duda otro de los pintores dieciochescos españoles poco menos que desconocido, pese a alguna ten-



Fig. 44. Joaquín Inza: *La resurrección de la hija de Jairo*. Sacristía de la Virgen, El Pilar.



Fig. 45. Joaquín Inza: *Decapitación de Santiago*. Sacristía de la Virgen, El Pilar.



Fig. 46. Joaquín Inza: *Hallazgo del cuerpo de Santiago*. Sacristía de la Virgen, El Pilar.

tativa, más parcial que definitiva, de relativamente reciente publicación.

Por un lado los artículos de Pardo Canalís de 1968 "Un retrato del Infante Don Gabriel"⁹⁶ y el muy útil de José Valverde de 1979 "El pintor Joaquín Inza"⁹⁷ y por otra el de Jesús Urea de 1989 sobre la actividad retratística del pintor "Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra"⁹⁸ que vino a despertar un cierto interés por Inza y su biografía, que carecía incluso de certeza en su fecha de nacimiento hasta su confirmación por mí en el catálogo de la exposición "Los pintores de la Ilustración"⁹⁹ en el que se presentaron unos estudios de pechinas, compañeros de otros dos, así como el boceto de su fresco en el techo de la sacristía de la Virgen en el Pilar de Zaragoza, obras, que aún

menores, tuvieron la virtud de resucitar la memoria del artista.

Joaquín Francisco Benito hijo legítimo de Felipe Inza¹⁰⁰ y de Rufina Ayssa, nieto paterno de Martín y de Rosa Alza, naturales del lugar de Litago, fue bautizado el 19 de julio de 1736 en la iglesia de San Juan Bautista de Agreda del obispado de Tarazona¹⁰¹. Nada sabemos de sus primeros pasos en el arte, que hubo de dar sin duda junto a su padre pintor y decorador¹⁰², hasta su ingreso en San Fernando en 1752¹⁰³ y su infructuosa presentación en 1753 al concurso general de la Academia de San Fernando, en tercera clase, con el tema de pensado del *Pastor Fauno* (más conocido como Fauno del cabrito) y el de repente de la *Venus de Medicis* “ambos por el modelo de la Academia”¹⁰⁴ y su fracaso en el de las pensiones a Roma de 1758, en el que obtuvieron la beca Domingo Alvarez y José del Castillo¹⁰⁵.

En el estimable trabajo de Urrea quedó perfilada la personalidad del Inza retratista, al plantear la atribución al aragonés de varios retratos de infantes tenidos por obra de uno de los hijos de Tiépolo, y que Manuela Mena considera “de una mediocre sosería”¹⁰⁶. Con esta opinión o la de Lafuente Ferrari, para quien no era sino un “modesto artista” y solamente un “pintor estimable”¹⁰⁷, viene a coincidir la mía expuesta al dar a conocer otro par de retratos de firmados por él¹⁰⁸.

Inza testó el 10 de noviembre de 1800, declarándose soltero y que su patrimonio alcanzaba los 600.000 reales, lo que era una cuantiosa fortuna. Tras ordenar unas mandas a los hijos de su amigo Joaquín García, Gobernador de Santo Domingo, hace cesión de sus heredades en el lugar de Litago, el de nacimiento de sus padres (diócesis de Tarazona y próximo a su Agreda natal) a sus “parientes que están disfrutando de ellas por condescendencia mía”. Donación condicionada a que el reparto entre ellos se hiciera por el Abad de Veruela y lo que no es menos significativo de su acomodado estado, hace generosas mandas a sus criados, a su mayordomo y a su ama de gobierno¹⁰⁹. Quizá sea esta situación de desahogo patrimonial, la causa de su absentismo de la carrera cortesana, solamente traducida en los retratos dados a conocer por Pardo, Valverde, Urrea y yo mismo de Infantes y altos dignatarios. De la académica solamente sabemos sus inicios ya mencionados, que en San Fernando se guarda un retrato suyo de Carlos III y otro en la Sociedad Económica de Zaragoza¹¹⁰.

El pintor falleció en Madrid el 13 de enero de 1811, siendo enterrado el 15 en el cementerio extramuros de la Puerta de los Pozos. Pagó de sepultura nada menos que seis ducados. Según la partida contaba 78 años, cuando como hemos visto nació en 1736, y que “No recibió más sacramento que el de la extremaunción por

lo repentino de su accidente”, que desgraciadamente no especifica cual o de que género fue¹¹¹.

En cuanto a su obra más claramente documentada y la de mayor empeño, es la decoración al fresco del techo y paredes de la Sacristía de la Virgen en la basílica del Pilar y de cuya descripción se ha ocupado puntual y minuciosamente Arturo Ansón¹¹².

Entre las cuentas de la fábrica se halla un sólo documento sobre el pago por el cabildo a Inza por un total de 520 libras jaquesas, 400 el 29 de noviembre de 1762 y el 28 de noviembre de 1763 otras 120, que completaron sus honorarios¹¹³.

Al boceto de la escena principal del techo ya se ha aludido. Como hasta ahora no tengo noticia de la reproducción gráfica detallada del conjunto y pormenores, me parece que puede ser útil dar a conocer esa obra fundamental del pintor y que, descontando los daños sufridos por un obús “obsequio” francés durante los sitios de la Inmortal Ciudad, nos muestra a Inza en su modesta calidad, aunque en su defensa es preciso recordar que si aquellos pagos del cabildo son ciertamente por sus frescos, contaba el pintor solamente 22 años, lo que no deja de extrañar puesto que confiar obra de tal empeño y en tan señalado sitio a un principiante, parece poco coherente. Claro está, que principiante era Goya en 1771 y se le adjudicó la decoración del “coreto”.

En la *Batalla de Clavijo* que ocupa el techo de la sacristía (fig. 40), las reminiscencias de Giaquinto son claras (fig. 41) y —aunque menos evidentes— las del otro Antonio González, el Ruiz (fig. 42), en su homónimo cuadro, recién restaurado al fin, que se encuentra en el Monasterio de Uclés. Como no menos claros son los recuerdos de los frescos de Antonio González Velázquez (fig. 43), en la bóveda de la de la Santa Capilla también del Pilar.

En los laterales Inza representó *La resurrección de la hija de Jairo*, *La decapitación de Santiago* y *El hallazgo del sepulcro del Santo* (figs. 44 a 46), así como unos tondos con angelotes.

Efectivamente, Inza es un interesante pintor, muy alejado de genialidad alguna, pero de quien tuvieron retratos suyos, aunque inexpresivos y un tanto secos, nobles y notables personajes de la Corte. Oidas las quejas de los primeros borbones sobre la inexistencia en Madrid de retratistas aceptables —situación que dio lugar incluso a copilllas— la preeminencia de Inza se comprende mejor.

Sería interesante poder añadir a aquellos retratos el de Godoy en paradero desconocido, que como “Portrait de S.A.S.: Inza”¹¹⁴ figura en la relación hecha por Quillet de los centenares de cuadros de la colección del Príncipe de La Paz.

NOTAS

- ¹ Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas*, vol. III, Madrid, 1996, p. 434, n.º 1576. Como Francisco.
- ² HELD, Jutta, *Die genrebilder Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, 1971, n.ºs 110, a115, 121 a 124, 126, ilus. 42. Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*, 1985, p. 42, n.º 2599. ANSÓN NAVARRO, A., Catg.º Exp. *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1996, n.º 52.
- ³ ARNAIZ, J. M., *Francisco de Goya, Cartones y tapices*, Madrid, 1987, pp. 199-200 y 208 nota 207, ilustr. 138. Actualmente se exhibe en la Pinacoteca bajo el nombre de Ramón.
- ⁴ Archivo General de Palacio, caja 108/7.
- ⁵ Aparece tras el inventario general la enorme lista de los comprados por Chopinot, al parecer antes de abrirse la testamentaria, tasados todos ellos por Francisco Ramos, Pintor de Cámara. Inventario y testamentaria se contiene en el protocolo n.º 22.705 fos. 195 y ss. del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Es necesaria esta cita, por cuanto que ni el Marqués de SALTILLO en su *Miscelánea madrileña, histórica y artística* (Madrid, 1952, pp. 69 a 78), ni Valentín de SAMBRICIO en su libro sobre Francisco, ni José Luis MORALES Y MARÍN en los suyos (pese a que en el último, de 1995, transcribe puntualmente los textos), ni en los catálogos de las diversas exposiciones dedicadas al pintor he encontrado la signatura y localización de los documentos de su testamentaria. Es de señalar que la única cita que he fichado está en el libro de MATILLA CHACÓN *Índice de testamentos y documentos afines* (Madrid, 1980, p. 19), dando como fecha la de 26 de abril de 1796. El inventario realmente se inició el cuatro de agosto de 1795, por Sebastiana Merklein, la viuda de Francisco y su apoderado Baltasar de la Puente y por Pedro de Ibañez, marido de su hija Felician. Diversas vicisitudes se plantearon en la herencia del pintor.
- ⁶ ANSÓN, *op. cit.*, n.ºs 46 y 47.
- ⁷ Óleo sobre lienzo, 0,202 x 0,148 m., colec. particular.
- ⁸ Museo del Prado, *Inventario General de pinturas*, t. III, Madrid, 1996, p. 604, n.º 5623, "Un puesto de agua nieve y una muger vendiendo ramos de flores", realizado bajo la dirección de Francisco Bayeu.
- ⁹ HELL, J., *op. cit.*, p. 108, n.º 98.
- ¹⁰ Archivo General de Palacio, Carlos III, leg. 89, *apud* Held, *op. cit.*, *ibidem*.
- ¹¹ Óleo sobre lienzo, 0,345 x 0,250, colec. particular.
- ¹² PEREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1984, p. 385. COOPER, J. C., *An Illustrated Encycopaedia of Traditional Symbols*, Londres, 1982, p. 150.
- ¹³ Archivo General de Palacio, Reinados, Carlos IV, leg. 4648. *Apud* Flora López Marsá, "El mobiliario de la Real Botica", en *Reales Sitios*, n.º 124, 2.º trim., 1995, p. 49 y nota 1.
- ¹⁴ Óleo sobre lienzo, 0,56 x 0,31, colec. particular.
- ¹⁵ Canellas, A., *Diplomatario de Goya*, Zaragoza, 1981, p. 236, doc. n.º 48, carta del 25 de julio de 1781.
- ¹⁶ Participaron, además de Goya, Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Gregorio Ferro, y Andrés de la Calleja. La convocatoria parece que se entendió como un concurso *sui generis* para señalar al mejor de entre los más significados pintores de cortesanos del momento.
- ¹⁷ Los de Goya, 0,62 x 0,33 y 0,62 x 0,31 (*vid.* WILSON BARREAU, J., y MENA MARQUÉS, M., *El capricho y la invención*, Madrid, 1994, n.ºs 11 y 12, pp. 134-137). El de José del Castillo, 0,63 x 0,32 (*vid.* VV.AA., *Guía del museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1998, p. 164 n.º 17). El de Mariano Salvador Maella, 0,64 x 0,31 (*vid.* MORALES, J. L., *Maella*, Zaragoza, 1996, n.º 72, p. 128). De los de Calleja y Ferro carezco de noticias. Respecto a González Velázquez, dos suyos, en paradero desconocido, se reproducen en mi libro *Antonio González Velázquez*, Madrid, 1999, pp. 112-113, n.ºs 69 y 70. Identificados por fotos de archivo y por tanto sin medidas, sus proporciones parecen muy similares a las de los otros relacionados. Las medidas del de la Porciúncula de Bayeu (0,737 x 0,318 museo de Dallas), son inoperantes por estar destinado el cuadro final al altar mayor y sus medidas en consonancia.
- ¹⁸ MORALES Y MARÍN, J. L., *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979, p. 132.
- ¹⁹ Óleo sobre lienzo, 0,335 x 0,260, colec. particular. Publicado como Goya, por Sánchez de Rivera en *Goya, La leyenda, la enfermedad y las pinturas religiosas*, Madrid, 1943, láminas LVI, y p. 162.
- ²⁰ Óleo sobre tabla, 2,00 x 1,12.
- ²¹ LÓPEZ SERRANO M., edición corregida y aumentada por M. Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *Real Sitio del Pardo*, Madrid, 1985, pp. 111 y 112.
- ²² Agradezco a Ismael Gutiérrez Pastor su generosidad al señalarme este cuadro y facilitarme sus datos.
- ²³ Fray Esteban MUÑOZ MENA, *Fray Vicente de Extremera: Sucesos ocurridos durante la obra de la capilla de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 1959, pp. 32 y 284.
- ²⁴ Un boceto para este último, que yo no he tenido ocasión de estudiar directamente, le recoge Morales y Marín en *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1995, n.º 140.
- ²⁵ AA.VV., Zaragoza, Palacio de Sástago mayo-julio 1999, n.º 17, pp. 231 a 240.
- ²⁶ TORRALBA, F., "Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excma. Diputación Provincial", en *Zaragoza*, n.º XVII, 1963, p. 146, por errata tituladas ambas como Santa Teresa, y relacionadas con un San Ignacio, que no ha figurado en esta exposición.
- ²⁷ Óleo sobre lienzo, 0,625 x 0,470, colec. particular.
- ²⁸ La carencia de una monografía suficientemente estudiada y actualizada, dificulta en extremo la identificación de la muy extensa obra del molfetense.
- ²⁹ ARNAIZ, J.M., *Antonio González Velázquez*, Madrid, 1999, n.ºs 79, 80, 81 y D28, D34 y D36.
- ³⁰ *Ibidem*, *passim*.

³¹ *Ibidem*, p. 30.

³² Los más señalados: VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico...*, t. II, p. 198. IGLESIA, R., "Gregorio Ferro. Apuntes para su biografía" *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXV, 1927, p. 39. COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, pp. 343-345. ARNAIZ, J. M., *Catálogo de la exposición "Los pintores de la Ilustración"*, Madrid, 1988, pp. 225-227. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., "Gregorio Ferro Requeijo en la Academia de San Fernando", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 355-361. MORALES Y MARÍN, J. L., "El pintor Gregorio Ferro (1742-1812)", en *Academia*, 1.º semestre de 1997, pp. 450-470. Con este artículo en prensa veo el libro póstumo del mismo sobre el pintor: *Gregorio Ferro*, La Coruña, 1999.

³³ "Chico" dice el *DRAE* que es muchacho que hace recados y ayuda en pequeños trabajos, de donde supongo que equivaldrá a monaguillo.

³⁴ FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, *loc. cit.*, p. 355, citando a LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., "El neoclasicismo", en *Enciclopedia temática de Galicia*, Barcelona, 1989, p. 130.

³⁵ MORALES Y MARÍN, J. L., *loc. cit.*, pp. 464 y 465, Arch. Hist. De Protocolos de Madrid, n.º 21875, fos. 932-935.

³⁶ BÉDAT, Claude, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971, pp. 137 a 141. Parroquia de Santa María de la Real Almudena, Madrid, lo. 5 de Difuntos, fol. 330 recto y vto. Testó 17 agosto 1775, ante Simón de Rozas, A.º H.º de Protocolos de Madrid, leg. 19750, fols. 347 a 352.

³⁷ De esta decoración dan cuenta los memoriales de Ferro de 18 de agosto de 1795, el de 30 de abril de 1797 y el de 29 de septiembre de 1804.

³⁸ Castillo, según documento de junio de 1792, al haber cesado en la Fábrica de Tapices, obtuvo de Floridablanca el encargo por S. M. de "pintar los techos de la casa del rey que habitaba, señalándosele mensualmente en Correos quince mil reales". El documento añade: "En dicha comision y con dicha asignacion a trabajado Castillo quatro años y diez meses... hasta primero de mayo pasado que por real orden ceso". A.G.P. Caja 222/35.

³⁹ ROSE DE VIEJO, Isadora, "Goya's allegories and the sphinxes: 'Comerce', 'Agriculture', 'Industry' and 'Science' in situ", en *Burlington*, n.º 970, enero 1984, p. 34.

⁴⁰ Puntual noticia de su historia y de los avatares de su construcción en BLASCO CASTIÑEIRA, S., *El palacio de Godoy*, Madrid, 1996.

⁴¹ Memorial de 1797.

⁴² Tomo V, edición de 1793, p. 176, y nota al pie p. 177.

⁴³ Memorial de 1797.

⁴⁴ BLASCO CASTIÑEIRA, *op. cit.*, p. 110, confirma su conservación.

⁴⁵ Al menos la exactitud del acoplamiento y su excelente conservación permiten pensarlo así.

⁴⁶ Debo a la amistad del que fue AJEMA Exmo Sr. Dn. Fernando Nardiz, las facilidades recibidas por él y a su través, de todo el personal de aquellas dependencias, para tomar las fotografías.

⁴⁷ Óleo sobre lienzo, 0,43 x 0,28. Firmado y fechado en 1788. Museo de Pontevedra n.º 335. Depósito del Patrimonio Artístico 17-VIII-1941.

⁴⁸ Todos ellos, óleo sobre lienzo y respectivamente: 0,29 x 0,55, fird.º y fech.º 1788; 0,29 x 0,84; 0,29 x 0,55 fd.º y fech.º 1788 y 0,29 x 0,84.

⁴⁹ *Vid. catg.* "Los pintores de la Ilustración", Madrid, 1988, p. 226, n.º 40.

⁵⁰ ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, Lám. 278, p. 299, n.º 59.

⁵¹ TORMO, E., y LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y la obra de Fray Juan Rizzi*, Madrid, 1930, t. II, p. 103, n.º 50, lám. LXIX.

⁵² *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas*, Madrid, 1991, to. II, p. 140 n.º 412.

⁵³ GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Gregorio Ferro: sobre algunas pinturas y un documento", en *El Museo de Pontevedra*, 1999, t. 53, pp. 261-278.

⁵⁴ MORALES Y MARÍN, J.L., *Gregorio Ferro, op. cit.*, n. 73, pp. 163 y 164, citando el Archivo de la Academia de San Carlos, n.º 993, y n.º 79 y pp. 172-174. Pese a sus dudas, se trata en ambos ns. del cuadro de Santiago de Compostela, como no sólo la identidad de medidas, seis varas por cuatro, sino también las fechas lo evidencian.

⁵⁵ Archivo de la Catedral de Santiago: leg. 404, 1805 agosto 10 y octubre 19, cartas de Ferro al Deán sobre el encargo y la compra de tabloncillos para las pinturas y 1808 abril 15. Recibo por 15.000 rls. y descripción de las obras.

⁵⁶ IGLESIA, R., *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXV, 1927, pp. 35 y 36, descrita minuciosamente.

⁵⁷ JIMÉNEZ PRIEGO, T., "Museo de carruajes de Madrid. Sillas de manos", en *Reales Sitios*, n.º 51, 1977, pp. 53 a 56. Como anónima, con excelentes ilustraciones como así mismo las de la silla de Carlos III, indudablemente decorada por Giaquinto. Agradezco al Patrimonio y a Eduardo Galán las facilidades dadas para su estudio.

⁵⁸ BARRIOCANAL, Y., y FARIÑA, F., *El antiguo Museo de pinturas de Ourense*, Ourense, 1989.

⁵⁹ MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 250, fig. 258.

⁶⁰ Óleo sobre lienzo, 2,45 x 1,69 m., n.º de registro en el Museo 335.

⁶¹ ROSE WAGNER, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense 35/83, el original t. II, p. 699, SCA 1-32; la copia t. II, p. 645, CA 955. Como algunas otras, bien merecería la pena ver este fantástico trabajo de investigación publicado y con su material gráfico reproducido.

⁶² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos*, vol. III, Madrid, 1977, p. 34, lám. XXI.

⁶³ Archivo General de Palacio (en adelante, A.G.P.), Secc. Admon. Leg. 38.

⁶⁴ ÁGUEDA, M., *Catálogo exposición Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1980, n. 70.

⁶⁵ Agradezco a Ismael Gutierrez Pastor la fotografía de este cuadro.

⁶⁶ VIÑAZA, *op. cit.*, *ad vocem*.

⁶⁷ La Granja de San Ildefonso, parroquia abadía de la Santísima Trinidad, lbo. 2 de nacimientos, f.º 133.

⁶⁸ PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando*, Madrid, 1967.

- 69 A.G.P., Carlos III, leg. 3879/18.
- 70 A.A.S.F. Jta. Gl. 1-8-1772, 3/83.
- 71 Colegio de Abogados de Madrid, libro 46 de incorporaciones.
- 72 SALTILLO, Marqués del, *Miscelánea madrileña, histórica y artística*, Madrid, 1952, p. 24. *Vid.* nota 5.
- 72 bis AHPM 21096 y AGP Scon. Administrativa, leg. 126/1. Noticia de ello en Ezquerro del Bravo, J.: *El Palacete de la Moncloa, su pasado y su presente*, Madrid, 1929, pgs. 21-23. Detalladamente en el importante trabajo de María Teresa Fernández Talaya, *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa*, Madrid, 1999, en cuya pág. 392 se reproducen además los documentos de la tasación.
- 73 A.G.P., leg.º 3879/18.
- 74 *Ibidem*.
- 75 A.G.P., caja 12.365/1
- 76 Arch. Histórico de Protocolos de Madrid, prot. núm. 20.942, fol. 147 vto.
- 77 Canellas, en su Diplomático, confunde el destinatario de una carta de Jacinto Gómez a Pedro Cifuentes, escrita el 20 de junio de 1803 creyéndola dirigida a Goya, *Diplomático de Goya*, Zaragoza, 1981, p. 477, CVIII. Jennine Baticle, al tomar los datos de Canellas cae en el mismo error. *Goya*, Ginebra, ed. Fayard, 1992, p. 290 y nota 16 del capítulo.
- 78 Ar.º H.º de Protocolos, Madrid, escrib. Francisco Fernández de la Rúa, prt. 21291, fos. 44 a 45 vto. En el documento siguiete erróneamente como Franco. Martínez Rúa.
- 79 Parroquia de los Santos Justo y Pastor (Maravillas), Madrid, libro 29 de difuntos, fo. 301.
- 80 VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones...*, *ad vocem*.
- 81 Otras varias de Bayeu de semejantes características son la del Palacio del Pardo de 1749, la de los capuchinos de Granada o la que figura en la *Exaltación del Sagrado Corazón*, en PEDROLA MORALES, *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1995, n.ºs 47, 165, 176, respectivamente. Como se ve, el modelo con las normales variantes fue utilizado por Bayeu prácticamente durante toda su vida.
- 82 Prado, Inventario actualizado n.º 715. MARTÍN, Pompeyo, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid, 1989, p. 59, fig. 18. No existe evidencia de la intervención de Gómez Pastor en la realización de otros techos pese a lo que se ha sugerido en ocasiones.
- 83 REVILLA VIELVA, R., *Manifestaciones artísticas en la Catedral de Palencia*, Palencia, 1945, p. 19.
- 84 GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, "La catedral de Palencia y su museo", en *Antiquaria*, n.º 59, febrero 1989, p. 48.
- 85 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas sepañoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 713.
- 86 El espacio dejado por los tondos se ha recubierto con los escudos de los Reinos de España, a lo que debe esta saleta su denominación.
- 87 BERUETE Y MORET, A., *Goya. Composiciones y figuras*, Madrid, 1917, p. 71.
- 88 *Ibidem*, p. 72.
- 89 *Loc. cit.* en nota 39. Su documentado artículo, parece de esencial consulta para conocer determinados aspectos de estas obras.
- 90 Las fotografías, las identificó en la Frick Art Reference Library, Nueva York.
- 91 Gudiol, *Goya*, Barcelona, 1970, t. I, p. 323, c.1800. GASSIER, P., y WILSON (BAREAU), Juliet, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*, 1970, p. 189-190, de 1797-1800.
- 92 Gudiol, *Ibidem*.
- 93 Lápiz plata sobre papel verjurado, 0,455 x 0,343 m., colec. particular.
- 94 A.A.S.F., Junta Ordinaria de 11 de mayo de 1761, libro I, p. 111: Se recibe carta del 9 de abril de Manuel de Roda desde Roma, dando cuenta de haber remitido las obras de los pensionados y pidiendo "que aumente su piedad a favor de Dn. Mariano Salvador Maella". Así mismo se recibió otra de Preciado de la Vega, con la misma fecha, adjuntando una lista (en paradero desconocido) en la que relacionaba las obras de los pensionados remitidas en tres cajones. Hay que tener en cuenta que son los momentos en los que Maella está tratando de conseguir una pensión razonable, lo que logra el 9 de agosto en que se le amplía a 400 ducados.
- 95 CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, *ad vocem*.
- 96 En *Goya*, n.º 82, pp. 261 y 262.
- 97 En *Goya*, n.º 152, sept.-oct. 1979, pp. 90-93.
- 98 *Boletín del Museo del Prado*, t. X, 1989, pp. 79 y ss.
- 99 Madrid, 1988, n.ºs 26-28. Aún el Prado exhibe en la cautela de su *Retablo de Iriarte* la fecha de su nacimiento como "c. 1736".
- 100 Según Viñaza (*ad vocem*), en el correspondiente libro de treudos y memorias de la zaragozana iglesia de san Miguel figuraba como "pintor del Rey" y donante en 1767 de unos ricos marcos de ébano que a la sazón existían en la sacristía.
- 101 Los fondos documentales de esa parroquia, se han reunido en la de N.ª Sr.ª de los Milagros. Bautismos, lo. 5, fo. 322.
- 102 ANSÓN, A., "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)", en el catg.º de la exposición *Goya joven*, Zaragoza, 1986, p. 32.
- 103 PARDO CANALÍS, E., *Op. cit.*, p. 119.
- 104 A.A.S.F., 2-1/1
- 105 A.A.S.F., 3/28.
- 106 URREA, *loc. cit.*, p. 82. MENA, M., *Museo del Prado. Catálogo de los dibujos italianos*, Madrid, 1990, p. 146.
- 107 LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1946, p. 162.
- 108 "Francisco de Goya. Tres cuadros, tres épocas", en A.E.A., n.º 280, 1997, p. 383.

- ¹⁰⁹ Arch.º Hst.º de Protocolos de Madrid, escribano Ramón Tremañes y Molina, P.º n.º 20.838, f.º 240 a 243.
- ¹¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Real Academia de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964, n. 359, y LAFUENTE, *op. cit.*, p. 162, fig. 25.
- ¹¹¹ Parroquia de San José de Madrid, lo. 6 de Difuntos, f.º 341. *Apud* José VALVERDE MADRID, *loc. cit.*, aunque no citando signatura.
- ¹¹² *Loc. cit.*, pp. 32 y 33, y *Pintura y Academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo VIII*, Zaragoza, 1993, pp. 141 y ss.
- ¹¹³ DOMINGO, Tomás, *Los bocetos y las pinturas del Pilar*, Zaragoza, 1987, pp. 45 y 72, XV
- ¹¹⁴ ROSE DUCAN, tesis citada, t. I p. 43.

Eclecticismo y modernidad en la arquitectura madrileña de principios del siglo XX: el Hotel Reina Victoria-Almacenes Simeón (1916-1923)¹

Oscar da Rocha Aranda

Becario F.P.I. Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

El Hotel Reina Victoria en Madrid, construido por el arquitecto Jesús Carrasco-Muñoz Encina, es una interesante obra que combina elementos tradicionales y modernos. Por un lado, constituye un significativo ejemplo de eclecticismo arquitectónico a comienzos del siglo XX, pero por otro contiene importantes novedades (funcionales, técnicas y estilísticas). El estudio de su proyecto original, de su largo proceso constructivo y del edificio definitivo así lo demuestra.

SUMMARY

The Reina Victoria Hotel in Madrid, built by the architect Jesús Carrasco-Muñoz Encina, is an interesting work that combines traditional and modern elements. On the one hand, it represents a meaningful example of architectural eclecticism in the beginning of the 20th Century, but additionally contains some important novelties (functional, technical and stylistic). The study of the original project, of the long constructive process and of the definitive building thus demonstrate it.

En pleno centro de Madrid, entre las plazas del Ángel y Santa Ana, se alza imponente el *Hotel Reina Victoria* (1916-1923) (fig. 1) —hasta hace poco también *Almacenes Simeón*—, notable obra del arquitecto Jesús Carrasco-Muñoz Encina (1869-1957, t.1894) considerada por muchos como una de las más atractivas creaciones de la arquitectura madrileña de principios de siglo. Muestras de este reconocimiento, recibido sobre todo en los últimos años, son los comentarios de José Ramón Alonso Pereira y del también arquitecto Ramón Guerra de la Vega. Para el primero, cuya tesis doctoral es referencia obligada en cualquier estudio sobre el período, el Hotel Reina Victoria está dotado de “una ligereza y elegancia que (le) confieren... una gracia singular”². Para el segundo, entusiasta divulgador de la arquitectura de nuestra ciudad, nos encontramos simplemente ante “uno de los edificios más bellos de Madrid”³.

Sin embargo, más allá de cualquier valoración formal o estética por acertada que ésta sea, la principal característica arquitectónica de esta obra reside en poner de manifiesto la perdurabilidad creativa del eclecticismo decimonónico a comienzos del siglo XX⁴. Una pervivencia basada en su extraordinaria capacidad de adaptación a los cambios producidos por los avances técnicos y las novedades tipológicas que entonces se introducían en Madrid. No es casual por tanto que ambos aspectos —mantenimiento de criterios eclécticos e implantación del progreso— sean dos componentes esenciales de muchas de las obras de Jesús Carrasco, un arquitecto que durante aquella etapa de transición intentó hacer compatibles, a través de un ambivalente equilibrio integrador, las viejas concepciones arquitectónicas y los nuevos métodos constructivos. Gracias a ello alcanzó una original síntesis entre tradición y modernidad que

define la mayor parte de sus obras realizadas en las primeras décadas del siglo XX.

La fusión de tales conceptos arquitectónicos fue el soporte ideal sobre el que se cimentó una importante corriente renovadora del eclecticismo madrileño. Ésta, encabezada por Antonio Palacios Ramilo (1874-1945, t. 1900) encontró una lúcida expresión en sus famosos edificios comerciales con los que, como acertadamente señala Alonso Pereira, el *Hotel Reina Victoria* está claramente emparentado⁵.

Pese a que todos estos comentarios descriptivos y críticos pudieran llevarnos a pensar que el *Hotel Reina Victoria* es un edificio suficientemente estudiado⁶, lo cierto es que se trata de una obra conocida sólo en parte; ya que hasta ahora se ignoraban aspectos tan fundamentales para un necesario análisis como los planos originales del proyecto o las causas de su dilatado período de ejecución. Tales carencias, motivadas por la falta de fuentes de documentación directa, podrán ser finalmente subsanadas gracias al hallazgo en el Archivo de la Villa de todos los expedientes relativos a la construcción del edificio⁷.

De esta forma se podrá poner fin a la disparidad de fechas sobre su cronología⁸, se conocerán los cambios que hubo entre la idea original y la obra construida y, lo que es más importante, se estará en condiciones de valorar adecuadamente su innegable importancia y su significación dentro del contexto arquitectónico madrileño.

JESÚS CARRASCO-MUÑOZ ENCINA Y EL ECLECTICISMO MADRILEÑO DE PRINCIPIOS DE SIGLO

Jesús Carrasco-Muñoz Encina (1869-1957, t.1894) es probablemente uno de los más representativos pero menos valorados arquitectos madrileños de la primera mitad del siglo XX⁹. Su polifacética, prolífica y dilatada carrera profesional comprende todo tipo de expresiones estilísticas y tipológicas, siendo por ello un destacable muestrario de la evolución general de nuestra arquitectura durante ese período. Entre toda su producción sobresalen principalmente aquellos edificios condicionados por el solapamiento entre lo tradicional y lo moderno¹⁰.

Aunque la mayor parte de su obra conocida se inscribe dentro del eclecticismo más progresista, sus comienzos estuvieron fuertemente influidos por el historicismo de su padre, el arquitecto medievalista Vicente Carrasco (t. 1869), con quien colaboró a finales del siglo XIX en la reforma de varios conventos¹¹. Este ámbito de la arquitectura religiosa fue cultivado por Jesús Carrasco con gran éxito en años posteriores, por

lo que constituye una de las facetas más valoradas de toda su obra debido al carácter regenerador que también supo imprimir en su interpretación del medievalismo¹².

Paralelamente a estos inicios profesionales, su formación se completó y enriqueció en contacto directo con los principales representantes del eclecticismo madrileño. En los últimos años del siglo XIX Carrasco tuvo la oportunidad de trabajar como ayudante en los estudios de dos de las figuras más representativas e influyentes del estilo, Enrique María Repullés Vargas (1845-1922, t. 1869) y Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923, t. 1879); y a comienzos de siglo colaboró con uno de sus más famosos compañeros de promoción, Joaquín Saldaña López (1870-1939, t.1894), quien en poco tiempo se convirtió en el máximo exponente del decadentismo afrancesado que tanto gustó a la aristocracia madrileña de la *Belle Époque*. Con Velázquez Bosco intervino desde 1895 en la construcción del *Ministerio de Fomento* (hoy Agricultura), obra destacada de la arquitectura madrileña finisecular, y con Saldaña participó en 1904 en el famoso concurso para el *Palacio de Comunicaciones* (en la actual plaza de Cibeles), donde triunfaron merecidamente Antonio Palacios y Joaquín Otamendi.

También en esos primeros años del siglo XX Carrasco se dejó seducir, en un intento de actualizar los repertorios decorativos eclécticos, por el novedoso y sugestivo lenguaje del modernismo que entonces triunfaba en casi toda Europa. De esta forma, una idea integradora –y en esencia ecléctica– de las fuentes de inspiración arquitectónica le llevó a incorporar el nuevo estilo en muchos de sus proyectos realizados entre 1901 y 1916¹³.

Pero sus pretensiones regeneradoras no se quedaron sólo en los aspectos más superficiales de la arquitectura. Rápidamente incorporó a sus edificios los nuevos modos constructivos y, al igual que Palacios, buscó superar el eclecticismo más reiterativo mediante la combinación y reelaboración de los estilos históricos y los contemporáneos (modernismo incluido). Ambos arquitectos obtuvieron así un léxico formal, variado e imaginativo, que es uno de los principales responsables de la imagen renovada ofrecida en muchos casos por la arquitectura ecléctica madrileña de principios del siglo XX.

Detengámonos ahora un momento en la importancia y las características básicas de esta arquitectura. Superados ya los tiempos en que el eclecticismo era despreciado por una supuesta falta de originalidad¹⁴, cualquier estudio serio y liberado de prejuicios debe encaminarse a valorar mejor la innegable calidad de la mucha arquitectura ecléctica que todavía, pese a la implacable acción de la piqueta, subsiste en muchas de nuestras ciudades¹⁵. Entre todas ellas destaca Madrid, donde la condición de capital del Estado y la presencia de la Escuela de Arquitectura dieron lugar a uno de los conjuntos eclécticos



Fig. 1. El Hotel Reina Victoria (1916-1923) en la actualidad.

más significativos de toda España, formado en su mayoría por edificios construidos entre el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Aunque la importancia del eclecticismo madrileño es incuestionable, sigue sin estar muy claro cuál es el carácter de ésta y de toda la arquitectura ecléctica del momento, aspecto que todavía hoy sigue siendo extremadamente polémico. Dejando aparte la afirmación de Navascués de que en términos generales la historia de la arquitectura es la historia del eclecticismo —en el sentido de que en mayor o menor medida las obras de casi todas las épocas son fruto de la combinación de elementos precedentes¹⁶—; el eclecticismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX se caracteriza no sólo por la integración en un mismo edificio de aspectos formales y decorativos procedentes de estilos arquitectónicos pretéritos —como afirman las definiciones más simplistas—, sino también por la aplicación de esos mismos elementos en edificios que compositiva, espacial, técnica y funcionalmente responden a las necesidades socioeconómicas, políticas o culturales de su propia época.

Quiere esto decir que, por ejemplo, una obra como el mencionado *Ministerio de Fomento* de Velázquez Bosco (proyecto de 1892), en la que podemos encontrar evidentes citas a la arquitectura clásica, renacentista y barroca, sería impensable en cualquiera de estas épocas

históricas. Y no sólo lo sería por la propia combinación de esos modelos, sino también por los criterios compositivos aplicados en el edificio (inspirados en los conceptos *beauxartianos* finiseculares), por el uso funcional a que se destina (sede de un Ministerio) y por las técnicas y materiales empleados en su construcción (sistemas ferroviarios entre otros), que son resultado exclusivamente de las ideas y logros del siglo XIX.

Todos los edificios madrileños del período comparten a grandes rasgos estas características básicas de su condición ecléctica, pero no todos lo hacen de la misma forma ni en todo momento. El eclecticismo, por su propia naturaleza sincrética y versátil, es un estilo tan dinámico y cambiante como la etapa histórica en la que se desenvuelve, lo que le lleva a expresarse de múltiples formas. De este modo es capaz de desarrollar una amplia gama de manifestaciones que van desde las versiones más ancladas en la tradición (las más fieles a los modelos históricos) hasta soluciones reinterpretativas que buscan una expresión moderna acorde con los nuevos tiempos.

Sin embargo, entre las dos posturas extremas no existe la simple sucesión cronológica que podría llevarnos a pensar que la primera corriente (la *tradicional*) es propia del siglo XIX y la segunda (la *moderna*) del siglo XX. Evidentemente la realidad se nos presenta de

modo mucho más complejo y por ello ambas posibilidades coexisten a través de infinidad de situaciones intermedias; como no podía ser de otra forma en una etapa condicionada por cambios rápidos y profundos. Pese a todo, sí podemos observar una tendencia, más afianzada cuanto más avanza el nuevo siglo, que pretende modernizar la arquitectura alejándose de los fórmulas más tradicionales e incorporando los avances técnicos para adaptarse a las nuevas necesidades. Significativamente, los propios profesionales de la época llamaron a esta tendencia *estilo moderno*¹⁷. Las diferencias y soluciones de continuidad entre este supuesto estilo y el eclecticismo decimonónico serían, desde nuestra perspectiva, las mismas que podemos encontrar entre las obras más conocidas de Ricardo Velázquez Bosco y las primeras de Antonio Palacios; por poner el ejemplo cercano de dos personalidades vinculables entre sí pero pertenecientes a generaciones distintas¹⁸.

A principios de siglo encontramos varios arquitectos que, con grandes vacilaciones y más ánimo de renovación que de ruptura, empezaron a practicar ese eclecticismo regenerado. Sus fundamentos estilísticos eran huir de la estricta imitación formal del pasado y actualizar los repertorios decorativos. Para ello recurrieron a las tendencias más actuales (modernismo) o a un proceso de reinterpretación de los antiguos modelos. Así crearon obras muy singulares que, ni en los detalles, podían adscribirse a ningún estilo concreto. Aunque estos arquitectos no se alejaron demasiado de los criterios compositivos tradicionales —que aún mantenían un estricto respeto por los principios de simetría, proporcionalidad y equilibrio—, en sus edificios se generalizó el uso de los nuevos materiales y sistemas constructivos. Obviamente eran conscientes de que con ellos se podían llevar a la práctica, de forma más fácil y económica que con los antiguos métodos, los variados programas tipológicos que generaba una gran ciudad.

Este eclecticismo renovador y no mimético¹⁹, al que evidentemente pertenece el *Hotel Reina Victoria*, fue sin duda la postura más fecunda e interesante que estilo adoptó en Madrid durante las primeras décadas del siglo, siendo también una eficaz vía de penetración y difusión de muchos aspectos asociados habitualmente a la arquitectura moderna.

MODERNIDAD COSMOPOLITA Y ECLECTICISMO EN EL PROYECTO ORIGINAL DEL HOTEL REINA VICTORIA (1916)

Madrid experimentó desde finales del siglo XIX un importante desarrollo urbano e industrial²⁰. Los resultados fueron, entre otros muchos, una expansión de la demanda (incremento demográfico) y de las posibilida-



Fig. 2. El Hotel Reina Victoria-Almacenes Simeón (1916-1923) a mediados de los años veinte.

des de satisfacerla (fabricación en serie) que modificaron totalmente la mentalidad y el comportamiento del empresariado madrileño. El *Gran Hotel Reina Victoria-Almacenes Simeón* (fig. 2) fue una consecuencia directa de todos esos cambios, ya que surgió para atender las crecientes necesidades comerciales y hoteleras requeridas por una ciudad que aspiraba a equipararse con las modernas capitales europeas y americanas. Este afán modernizador y cosmopolita —impulsado por el capital de la empresa promotora de la obra, la Sociedad Castañer y Compañía— explica, junto con el programa de necesidades, la mayoría de las características funcionales, técnicas y estilísticas del proyecto original, concebido por Jesús Carrasco a finales de 1916²¹.

El primer rasgo inequívoco de modernidad del proyecto lo encontramos en el hecho de que el edificio estaba destinado a albergar uno de los primeros grandes almacenes textiles con los que contó Madrid²². Así, la concepción de este comercio no respondía a los criterios de la tienda tradicional, sino a la nueva idea de las amplias superficies de venta al estilo de las que por

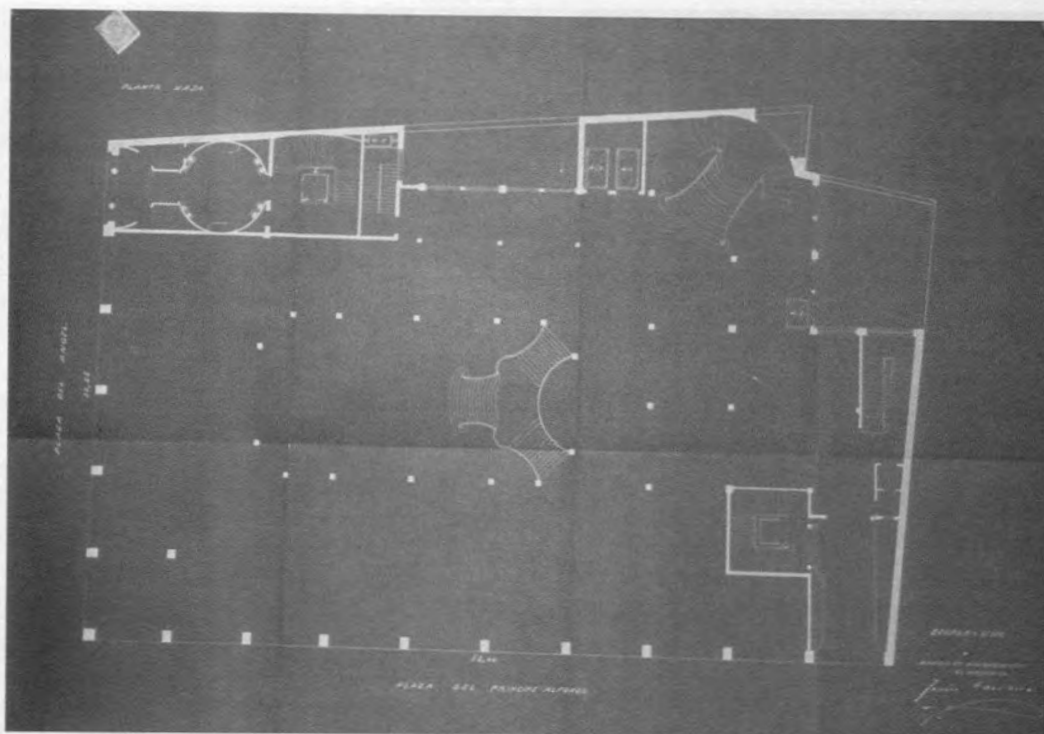


Fig. 3. Jesús Carrasco-Muñoz Encina: proyecto original del edificio para la Sociedad Castañer y Compañía (1916), planta baja (Archivo de Villa).

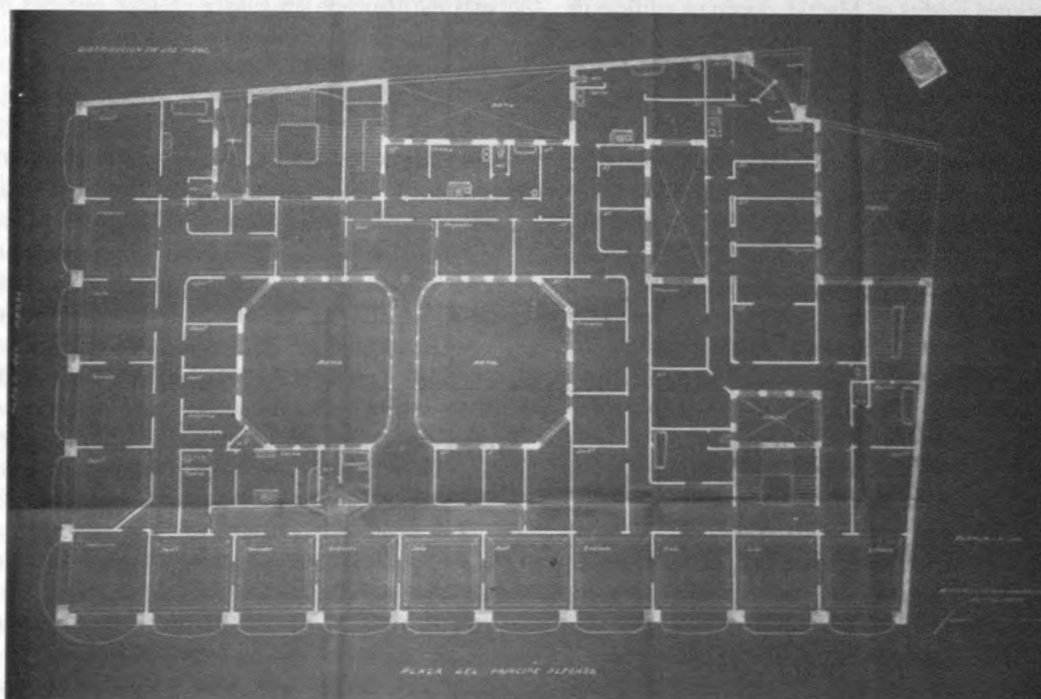


Fig. 4. Jesús Carrasco-Muñoz Encina: proyecto original del edificio para la Sociedad Castañer y Compañía (1916), planta intermedia (Archivo de Villa).

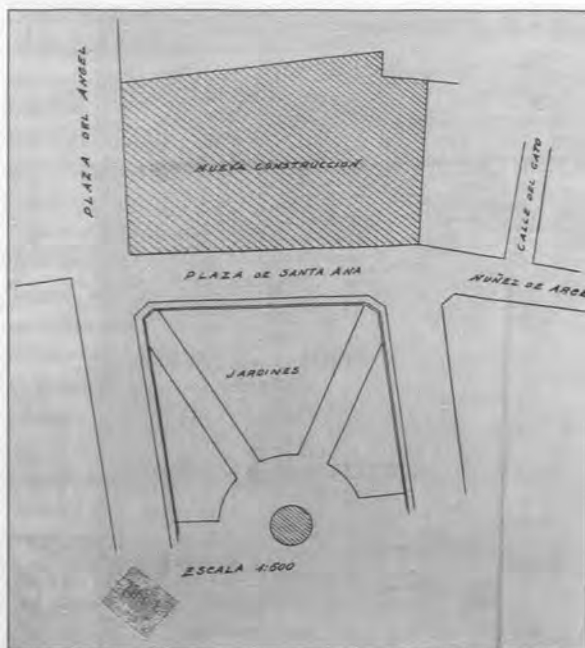


Fig. 5. Plano de situación del Hotel Reina Victoria (Archivo de Villa).

entonces triunfaban en París o Nueva York²³. El uso comercial, ubicado sólo en las plantas inferiores del edificio (sótano, piso bajo y entresuelo) (fig. 3), se combinó además con la instalación de un hotel de viajeros en las plantas superiores. De esta forma se creó una simbiosis funcional inédita en Madrid, donde un edificio de estas características era absolutamente inconcebible pocas décadas antes, cuando las necesidades socioeconómicas de la ciudad no requerían grandes comercios ni grandes hoteles.

Respecto al destino hotelero, que en la actualidad es exclusivo, hay que hacer una importante aclaración en el sentido de que no estaba previsto en el primitivo proyecto, donde las plantas intermedias del edificio iban destinadas a viviendas de alquiler (fig. 4) y el ático a talleres de confección para abastecer a los almacenes de la parte baja²⁴. Las razones y el momento de este cambio no constan en la documentación conocida, pero podemos suponerlas a partir de ciertas circunstancias que rodearon la realización de las obras y que están muy relacionadas con lo dicho anteriormente sobre la introducción en Madrid de modernas dotaciones hoteleras.

Siguiendo la estela dejada por la reciente construcción de grandes hoteles en zonas céntricas de la ciudad (el Ritz y el Palace entre otros), es muy posible que los propietarios del solar, conscientes de su privilegiada ubicación en el centro urbano y entre dos grandes plazas (fig. 5), decidiesen sustituir por un hotel las viviendas inicialmente previstas. Era éste un medio mucho más



Fig. 6. Jesús Carrasco-Muñoz Encina: proyecto original del edificio para la Sociedad Castañer y Compañía (1916), fachada a la plaza del Ángel (Archivo de Villa).

fiable y oportuno de rentabilizar su cuantiosa inversión²⁵; máxime teniendo en cuenta el auge que por entonces tenía el negocio hotelero en Madrid ante la escasez de este tipo de establecimientos²⁶.

Sin embargo, no fue la finalidad hotelera sino la comercial la que determinó uno de los aspectos técnicos más significativos y avanzados del edificio: el empleo de una estructura completamente metálica con forjados de cemento armado²⁷. Las armaduras metálicas, aplicadas durante el siglo XIX a construcciones muy específicas, comenzaron a generalizarse en Madrid a partir de 1910²⁸. En nuestro caso, la estructura metálica reforzada con hormigón se hizo necesaria para poder organizar adecuadamente el espacio y la fachada exigidos por unos grandes almacenes. Estos modernos comercios requerían, por una parte, superficies interiores amplias y diáfanas que el propietario pudiera organizar libremente y, por otra, grandes vanos al exterior (en forma de escaparates) para mostrar la mercancía y captar así la atención de los posibles clientes²⁹. Es obvio que un sistema constructivo tradicional, basado en muros de carga distribuidos por crujías, hubiera compartimentado excesivamente el espacio interior y no hubiera posibilitado la existencia de grandes huecos en la fachada.

Pero a un edificio eminentemente comercial, cuya viabilidad económica dependía en gran medida de su capa-



Fig. 7. *Jesús Carrasco-Muñoz Encina: proyecto original del edificio para la Sociedad Castañer y Compañía (1916), fachada a la plaza del Príncipe Alfonso –actual Santa Ana– (Archivo de Villa).*

cidad para atraer compradores y huéspedes, no le bastaba sólo con recurrir a técnicas edificatorias modernas que facilitarían su funcionamiento. Necesitaba además ofrecer una imagen exterior suficientemente atractiva. La resolución de las fachadas cobró así una enorme importancia como factor de reclamo publicitario, lo que obligó al arquitecto a esmerarse especialmente en el diseño de los alzados.

Sabedor del poderoso impacto visual que iban a producir unas grandes fachadas asomadas a dos plazas desde las que, lógicamente, se tendrían amplias perspectivas del edificio, Carrasco concibió los alzados (figs. 6 y 7) estableciendo una clara división y un tratamiento diferente para cada parte funcional (tienda, viviendas y talleres). Asimismo, concentró casi todos los recursos monumentalizadores y decorativos en la parte central –con la alternancia de miradores y pilastras– y en el coronamiento –embellecido por la presencia de torreonnes, temples y pináculos³⁰–. Es decir, en las zonas más visibles desde cierta distancia.

Como complementos al acabado de las fachadas incluyó una gran marquesina a lo largo del perímetro del entresuelo, para proteger al público que se acercase

a contemplar los escaparates³¹, y un original sistema de iluminación nocturna³² –a base de arcos voltaicos, bombillas y un gran faro en el torreón de esquina (fig. 8)– encargado de realzar la presencia del edificio subrayando sus principales líneas arquitectónicas y resaltando su ubicación. Ambos añadidos demuestran que estamos ante un arquitecto innovador y muy al corriente del servicio que las nuevas tecnologías podían prestar en la mejora y el embellecimiento de las construcciones modernas.

Estilísticamente, en las fachadas manejó un lenguaje ecléctico de pretensiones monumentalistas y cosmopolitas que combinaba en una curiosa amalgama elementos de la más diversa procedencia, desde citas a los historicismos neomedievales hasta alusiones al primer secesionismo vienés. En todo ello dominaba, no obstante, una actitud integradora muy cercana a las propuestas contemporáneas de Antonio Palacios y Joaquín Otamendi donde todas las referencias estilísticas, por muy variadas que fuesen, definían un conjunto más o menos homogéneo en el que la posible identificación de elementos concretos se diluía en una labor sincrética y reelaborativa.

Hay, además, un aspecto concreto donde las referencias arquitectónicas de Otto Rieth³³ troco modernizado del primer Wagner o las ensañaciones como en la más tradicional representada por el neobarróquismo vanguardista protagonizada por Hoffmann u Olbrich última influencia no habría que fijarse tanto en la arquitectura centroeuropea del momento. En relación con esta de Palacios y Otamendi y, a través de ellos, de la obra temáticamente impregnada de aspectos procedentes de la obra obra definitiva), el eclectismo del edificio estaba fuertemente tanto, en este primer proyecto (y también en la

Fig. 8. Jesús Carrasco-Muñoz Encina: proyecto original del edificio para la Sociedad Casañer y Compañía (1916), detalle de la torre-jaro (Archivo de Villa).



Fig. 10. Antonio Palacios: edificio comercial de la calle Cedaceros, 6 (1913-1914), Madrid.



Fig. 9. Antonio Palacios y Joaquín Otamendi: Banco del Río de la Plata (1910-1918), en la calle Alcalá con Barquillo, Madrid.



Plata (1910-1918) (fig. 9) en las que Palacios, al anteponer unas potentes columnas de orden gigante a un muro casi transitorio, introdujo por primera vez la tipología característica de sus posteriores edificios comerciales. La enorme aceptación de este tipo de fachadas, con miradores entre órdenes gigantes, hizo que ésta fuese una seña de identidad de muchos edificios comerciales y hoteleros contruidos en Madrid durante esos años³⁵.

En este sentido habría que citar, como antecedentes directos del Hotel Reina Victoria, el edificio de la calle Cedaceros, 6 (1913-1914) (fig. 10) del propio Palacios y el edificio Meneses en la plaza de Canalejas, 4 (1914-1915) (fig. 11) de los arquitectos José María Mendoza Ussia (r. 1911) y José de Aragón Pradera (r. 1911)³⁶. Además de estos precedentes madrileños, hay un edificio barcelonés cuyas similitudes formales con el Hotel Reina Victoria son también evidentes. Se trata de los Almacenes Damians (1914-1915) (fig. 12) de Eduardo Ferrés i Puig (r. 1897) cuyos acristalamientos y faro geodésico son muy parecidos a los de la obra definitiva construida por Jesús Carrasco³⁷.



Fig. 11. José María Mendoza Ussía y José de Aragón: edificio comercial Meneses, en la plaza de Canalejas (1914-1915), Madrid.

ORDENANZAS MUNICIPALES *VERSUS* MODERNIDAD. EL LARGO PROCESO CONSTRUCTIVO (1917-1923)

En aquellos años muchos intentos de renovar la arquitectura madrileña se encontraron con las limitaciones impuestas por las Ordenanzas Municipales vigentes (las de 1884), unas normas que, al estar elaboradas en un momento en que la arquitectura se movía dentro de los parámetros formales, estructurales y funcionales del siglo XIX, tenían poca relación con los criterios que regían los edificios construidos más de treinta años después. A este respecto son bien conocidos los problemas generados por algunos proyectos de Antonio Palacios cuya enfática monumentalidad, expresada por medio de grandes cuerpos superiores, transgredía habitualmente los estrechos márgenes permitidos por las Ordenanzas para la altura máxima de los edificios³⁸.

Jesús Carrasco, al igual que Palacios, vio a menudo cómo los impedimentos legales demoraban demasiado la construcción de algunas de sus obras. En el caso del *Hotel Reina Victoria* tenemos casi siete años entre la



Fig. 12. Eduardo Ferrés i Puig: Almacenes Damians (1914-1915), Barcelona (foto revista "Arquitectura y Construcción").

solicitud de licencia y la conclusión definitiva del edificio. Un excesivo período de tiempo que, en condiciones normales, se hubiese reducido probablemente a menos de la mitad.

Tanto retraso se debió a que Carrasco y su cliente Miguel Castañer, a consecuencia de los remates y torreones que aparecían en el proyecto del *Hotel Reina Victoria*, sostuvieron un largo y agrio enfrentamiento con la autoridad municipal al exigir ésta, de manera incomprensiblemente obcecada, el estricto cumplimiento de las Ordenanzas en materia de alturas máximas³⁹. El relato de este conflicto, que trasciende lo puramente administrativo y judicial para adentrarse en interesantes cuestiones arquitectónicas, ofrece una valiosa información sobre el deseo de muchos profesionales madrileños de reformar las disposiciones municipales para adecuarlas a la realidad arquitectónica de su época⁴⁰.

Todo el problema comenzó en enero de 1917 cuando, tras la presentación de la solicitud de licencia y tras los correspondientes informes técnicos favorables de la Junta de Salubridad e Higiene y del Arquitecto Municipal –este último un admirable ejercicio de tolerancia y flexibilidad en la interpretación de la ley⁴¹–, inesperadamente el Ayuntamiento emitió un decreto en el que, además de desautorizar el dictamen de los técnicos, denegaba la licencia e instaba al solicitante a modificar los planos presentados según los términos establecidos por las Ordenanzas⁴².

La inmediata respuesta de Miguel Castañer, un extenso escrito de alegaciones redactado seguramente en colaboración con Jesús Carrasco⁴³, constituye un documento de gran interés. En él se refleja el malestar del propietario y su arquitecto por los obstáculos que las Ordenanzas, según ellos claramente anacrónicas, imponían no sólo al desarrollo de sus empresas y proyectos sino al progreso mismo de la arquitectura. Castañer aduce una larga serie de razones para negarse a modificar los planos, entre las que incluye menciones a los precedentes consentidos por el Ayuntamiento. También recuerda las modificaciones que distintas autoridades (la propia Corporación Municipal y el Gobernador Civil) habían introducido en las Ordenanzas durante los últimos años.

Pero las argumentaciones más interesantes son las referidas al edificio mismo, en las que el promotor destaca la importancia de la obra por su ubicación, su carácter monumental y la mejora que supondría para la iluminación de la zona. Llega incluso a añadir justificaciones estéticas –indudablemente inspiradas por el arquitecto– para explicar la presencia de los torreones, que se encargan de “dar mayor visualidad a las fachadas... (y romper) la monótona línea recta de una cornisa o alero”⁴⁴. Para concluir añade un comentario, tan severo como esclarecedor, en el que denuncia el perjuicio que las anticuadas disposiciones municipales producían en el desarrollo arquitectónico de la ciudad. Textualmente, el propietario lamenta que “las Ordenanzas estén tan atrasadas y que por estas trabas, Madrid no pueda irse desembolviendo (sic) en la construcción de edificios monumentales, retrayendo el capital ante las dificultades. Esta falta se nota más por los que, dedicados a negocios industriales, visitamos los principales centros de comercio y los grandes edificios mercantiles”⁴⁵.

Este detallado pliego de alegaciones fue contestado por el Ayuntamiento el 20 de enero con un lacónico y casi ofensivo “Estese a lo acordado por esta Alcaldía Presidencia el 3 del actual”⁴⁶. Como era de esperar la intransigente actitud del Ayuntamiento obligó a Castañer y Carrasco, que obviamente se sentían perjudicados por la decisión municipal, a interponer un recurso de alzada ante el Gobernador Civil de Madrid⁴⁷. En éste,

junto a las alegaciones mencionadas, añadieron unas durísimas críticas contra las Ordenanzas que, según ellos, eran amparadoras de “una monotonía ridícula y anticuada” y estaban “hechas en una época de escaso gusto arquitectónico”. Extendieron también sus ataques a aquellos que “en lugar de interesarse y modificar los artículos de las Ordenanzas Municipales que están en muchas materias anticuadísimas y estimular a los arquitectos y propietarios para elevar la construcción moderna a la altura de las corrientes actuales, ponen dificultades y se encierran en los límites estrechos de una rutina de concepción pobre”⁴⁸.

Las explicaciones del Ayuntamiento ante el Gobernador, mucho más inconsistentes y contradictorias que las del demandante, no pudieron evitar que la resolución gubernativa, fechada el 22 de agosto de 1917, estimase el recurso de alzada interpuesto por Castañer. El gobernador justificó su decisión alegando que, ante la abundancia de excepciones y normativas complementarias, los artículos de las Ordenanzas relativos a las alturas máximas estaban derogados de hecho; “mucho más teniendo en cuenta que en los informes de las Juntas Técnicas siempre se ha expuesto la idea de que los aludidos artículos de las Ordenanzas, redactadas en época en que las construcciones tenían otro carácter, deben ser modificados y adaptados a las necesidades que la moderna construcción impone”⁴⁹.

La contundencia de la decisión del Gobernador Civil radicalizó las posturas. Entonces, mientras la propiedad, que no contaba con licencia municipal, se sintió con derecho a iniciar las obras –cosa que según la documentación conservada evidentemente hizo–, el Ayuntamiento decidió en diciembre de 1917 elevar un recurso ante Tribunal Provincial de lo Contencioso Administrativo⁵⁰. La sentencia de este Tribunal, confirmando los términos de la resolución gubernativa, se demoró hasta febrero de 1919, período durante el cual las obras alcanzaron la altura del polémico ático⁵¹.

En un desesperado intento por imponer sus criterios, el Ayuntamiento apeló al mes siguiente ante la máxima instancia, el Tribunal Supremo, que tardó otros dos años en dictar una sentencia firme ratificando, como cabía esperar, la anterior del Tribunal Provincial⁵². En ese tiempo el Municipio se vio obligado a conceder una licencia de construcción provisional –firmada el 9 de mayo de 1919 y tramitada bajo responsabilidad del solicitante y sin perjuicio de la resolución del Supremo⁵³–, que permitió la práctica terminación de las obras a excepción de los torreones de remate cuya conclusión legal y definitiva llegó en abril de 1923, según consta en la certificación facultativa firmada por Jesús Carrasco⁵⁴.

Toda esta disputa, cuyo desarrollo he pormenorizado debido a su evidente interés, es el ejemplo concreto de



Fig. 13. *Jesús Carrasco-Muñoz Encina: Hotel Reina Victoria (1916-1923), fachada a la plaza del Ángel.*

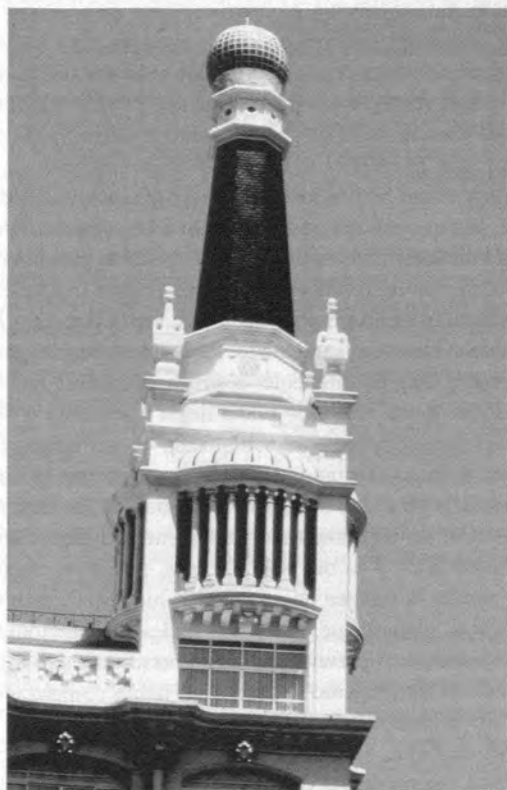


Fig. 14. *Jesús Carrasco-Muñoz Encina: Hotel Reina Victoria (1916-1923), detalle de la torre-faro.*



Fig. 15. *Jesús Carrasco-Muñoz Encina: Hotel Reina Victoria (1916-1923), detalle de los pináculos del coronamiento.*

un enfrentamiento que con el paso de los años se hizo casi constante: el que sostuvieron muchos arquitectos (y propietarios) defensores de una modernización de las Ordenanzas con ciertos burócratas desconocedores del progreso de la arquitectura. Es decir, la lucha típica de un período de profundas y rápidas transformaciones donde, como sucede a menudo en otros ámbitos, el marco jurídico se queda obsoleto en relación con la realidad arquitectónica sobre la que pretende legislar.

Ello no debe llevarnos a pensar que Carrasco fue un revolucionario portador de una nueva concepción arquitectónica. Fue tan sólo un reformador consciente de que no se podía seguir construyendo sometido a normas urbanísticas con más de treinta años de antigüedad, y que por ello demandaba su reforma con el fin de no poner absurdas cortapisas ni a las pretensiones de los empresarios ni a la creatividad de los arquitectos. En esta difícil controversia el *Hotel Reina Victoria* fue sin duda uno de sus mayores éxitos.

DEL ECLECTICISMO A LA SECESIÓN Y EL ART DÉCO. LA OBRA CONSTRUIDA (1923)

La incorporación del uso hotelero, que obligó a modificar la organización espacial de las plantas intermedias, no fue el único cambio que sobre el planteamiento original se introdujo a lo largo de tan complejo proceso constructivo. Aunque en términos generales la obras se ajustaron al proyecto, hubo algunas variaciones particularmente destacables en la configuración y decoración de las fachadas (fig. 13). Aquí, el eclecticismo con ribetes historicistas propuesto en un principio dejó paso a una concepción, todavía ecléctica aunque más moderna y formalmente depurada, que potenciando o modificando diversos aspectos sugeridos en el proyecto original aproximó el edificio hacia una tardía estética secesionista —cercana por tanto al *art déco*—, mucho más acorde con el gusto arquitectónico imperante en Madrid a comienzos de los años veinte⁵⁵.

De los principales cambios habidos entre el proyecto y la obra construida cabe resaltar la eliminación del gran mirador curvo con el que inicialmente se resolvía la esquina, así como también la simplificación global de todos los elementos decorativos y, muy especialmente, la reducción del tamaño y el número de los pabellones secundarios del coronamiento⁵⁶. Con todo esto Carrasco consiguió dotar a la obra de una imagen más coherente y menos aparatosa que la que habría exhibido de construirse según lo planteado en 1916. Así, además, potenció con acierto el protagonismo del torreón de la esquina⁵⁷ (fig. 14), convirtiéndolo en la referencia focal de todo el edificio y en el elemento articulador de la conexión visual entre las dos plazas; algo

que no resultaba tan evidente en el proyecto original debido a la importancia concedida a los templetes laterales.

No es extraño, por tanto, que la parte más atractiva de todo el conjunto sea precisamente la torre. Y lo es no sólo por su monumental presencia sino también por la indiscutible originalidad con que está ejecutada. Modificando por completo su primitiva idea, Carrasco alzó la torre sobre una planta cuadrada en la que insertó una columnata circular rematada por una aguja poligonal y un faro esférico. Esta superposición de formas geométricas simples y el clasicismo modernizado de la propia columnata confieren al torreón un aspecto que no hubiera disgustado a algunos modernistas vieneses. Como tampoco lo habrían hecho los esbeltos pináculos de la cornisa que enfatizan los ejes verticales (fig. 15). Pese a ello, cualquier sentido secesionista está aquí interpretado de un modo muy personal en el que no faltan detalles de un gran refinamiento decorativo, como es el recuerdo al *modernisme* que supone la incorporación de un mosaico de azulejo (casi un *trencadís* gaudiano) en el recubrimiento de las cupulillas semiesféricas del templete⁵⁸.

Por otra parte, esta torre, gracias a la instalación del mencionado faro, es —o mejor dicho debería ser ya que el faro hoy no se utiliza— un inevitable punto de irradiación luminosa y un efectivo reclamo publicitario de gran contenido simbólico, lo que para algunos es otro punto de contacto con las corrientes modernistas⁵⁹; aunque a este respecto tampoco podemos olvidar sus innegables vinculaciones con el cinetismo futurista y, en definitiva, con la estética tecnológica del *art déco*⁶⁰.

Pero, como hemos visto, Carrasco ya incluía la torre-faro, junto con casi todas las aludidas características modernizadoras, en su primitivo y ecléctico proyecto de 1916, el cual representa por ello una prueba más de que el eclecticismo no siempre era a comienzos del siglo XX un estilo caduco y anticuado. Muy al contrario, si se manejaba con la suficiente destreza —como es el caso del *Hotel Reina Victoria*— podía llegar a ser una corriente que, convenientemente actualizada en sus rasgos formales y en sus recursos técnico-constructivos, tenía la vigencia y vitalidad suficientes como para facilitar una transición sin rupturas traumáticas entre la arquitectura del siglo XIX y la del XX. Es más, podía representar con acierto la imagen de una ciudad moderna y a la vez satisfacer plenamente sus necesidades arquitectónicas. Esto justifica su pervivencia bien entrado nuestro siglo, cuando el movimiento moderno ya había comenzado a dar sus primeros pasos.

No obstante, el eclecticismo, que en ciertos aspectos fue una innegable vía de penetración de la modernidad, por su propia idiosincrasia se adaptó a los nuevos tiempos a su manera; es decir, aceptando aquellas novedades

des que consideraba útiles y asumibles (como los avances técnicos y los cambios tipológicos), pero manteniendo una irrenunciable fidelidad a los valores simbólicos y a la capacidad expresiva del revestimiento

ornamental. Así se explica su definitivo alejamiento del camino marcado por el nuevo concepto estético que iba a regir la mayor parte de la arquitectura europea durante las décadas siguientes.

NOTAS

- ¹ El autor de este trabajo es becario del *Programa de Formación de Personal Investigador de la Comunidad de Madrid*.
- ² José Ramón ALONSO PEREIRA, *Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1985, p. 148. Esta publicación es un amplio resumen de la tesis doctoral homónima leída años antes.
- ³ Ramón GUERRA de la VEGA, *Guía de Madrid. La Belle Époque 1900-1920*, Madrid, edición del autor, 1990, p. 106.
- ⁴ Uno de los historiadores que más ha contribuido a la revalorización de la arquitectura ecléctica, insistiendo en su versatilidad y resaltando la calidad de muchas de sus creaciones, ha sido Pedro NAVASCUÉS PALACIO, quien en sus numerosas publicaciones sobre la arquitectura de los siglos XIX y XX no duda en atribuir una clara condición ecléctica a una buena parte de los edificios construidos en España en las primeras décadas del siglo XX. Su tesis doctoral sobre *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973) es ya una obra clásica absolutamente imprescindible para conocer y comprender la arquitectura madrileña del Ochocientos.
- ⁵ José Ramón ALONSO PEREIRA, *op. cit.*, pp. 102, 126-127 y 147-149. Este autor fue uno de los primeros que incluyó a Jesús Carrasco en la visión innovadora de los modelos históricos defendida por algunos arquitectos madrileños a principios de siglo, e incluso llegó a encuadrarlo dentro de la corriente de regeneración liderada por Antonio Palacios. A este respecto véanse especialmente las pp. 100-103 de la obra citada. Como curiosidad hay que mencionar que hace unos años el *Hotel Reina Victoria* era atribuido por algunos autores al propio Palacios. Así le sucede al arquitecto Carlos de MIGUEL, *Madrid, plazas y plazuelas*, Madrid, Gráficas Lorca, 1976, pp. 241-242.
- ⁶ A todo ello habría que añadir las menciones al *Hotel Reina Victoria* que aparecen en las famosas y útiles guías editadas por el Colegio de Arquitectos de Madrid: AA.VV., *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*, vol. I, Madrid, COAM, 1982, p. 138, y AA.VV., *Madrid. Guía de Arquitectura. Los trescientos edificios más importantes de Madrid*, Madrid, COAM, 1992, p. 222. También debe mencionarse la guía publicada por el arquitecto Carlos de SAN ANTONIO GÓMEZ, *El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, p. 213.
- ⁷ Hasta el momento se había localizado sólo un expediente en el Archivo de la Villa (a partir de ahora se citará con las iniciales A.V.): el que tiene signatura 25-390-8 y recoge Andrés PELÁEZ MARTÍN en AA.VV., *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*, Madrid, catálogo exposición Museo Municipal, 1987, p. 252; pero en él no figuran más que los planos de las distintas plantas y algunas obras menores realizadas en 1920 y 1927. No están ni la memoria descriptiva ni los planos de fachada. Estas ausencias, y el encabezamiento de dicho expediente con el texto "1916. Copia del expediente de D. Miguel Castañer para construir una casa en el solar n.º 8 de la plaza del Ángel con vuelta a la de Príncipe Alfonso", hicieron pensar que faltaban del Archivo los planos originales del proyecto, ya que habitualmente todos los documentos relativos a la construcción de un edificio se incluían en el mismo legajo. Sin embargo, en este caso no fue así, y existen al menos otros tres expedientes, archivados en diferentes años, directamente relacionados con las obras del *Hotel Reina Victoria*.
- ⁸ Las publicaciones mencionadas en las notas anteriores ofrecen fechas de construcción variables. Las guías del COAM y la de Carlos San Antonio señalan los años 1916 a 1923 (las primeras fijan el inicio de obras en 1919). José Ramón Alonso Pereira data el edificio entre 1917 y 1922 y Ramón Guerra de la Vega en 1919.
- ⁹ El triunfo definitivo del movimiento moderno en la arquitectura española a partir de los años 50 produjo un desprecio generalizado del eclecticismo, lo que dio lugar a tremendas descalificaciones hacia los arquitectos que continuaron practicándolo ya entrado el siglo XX. Como ejemplo muy oportuno valga recordar que aún hoy puede escucharse en la Escuela de Arquitectura de Madrid el injusto sobrenombre con que sus detractores calificaban a Jesús Carrasco: *Jesús Quéasco*. Esperemos que la revalorización de que está siendo objeto en los últimos años la arquitectura madrileña de principios de siglo sirva para acabar definitivamente con estas insostenibles actitudes. Sin duda, la tesis doctoral que en estos momentos se prepara sobre la obra de Jesús Carrasco, a cargo de la licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid Susana Belén de Torres Neira y bajo de la dirección del profesor titular de esta Universidad Ángel Urrutia Núñez, colocará a este arquitecto en el destacado lugar que le corresponde dentro de nuestra arquitectura.
- ¹⁰ Sobre Carrasco y su obra véase "Don Jesús Carrasco-Muñoz Encina" (nota necrológica), *Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo*, vol. XI, 1957, pp. 27-28. Sobre su importancia en el contexto madrileño de principios de siglo véase José Ramón ALONSO PEREIRA, *op. cit.*, pp. 102-103. Para encuadrarlo en el ámbito de la arquitectura española véase el completo trabajo del historiador Ángel URRUTIA NÚÑEZ, *Arquitectura Española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997 (especialmente los capítulos I y II, con mención al *Hotel Reina Victoria* en las pp. 134-135).
- ¹¹ Según se dice en la nota necrológica citada anteriormente, Jesús Carrasco, "ayudando a su padre, don Vicente, efectúa la reforma de los conventos de las Siervas de Jesús y de Maravillas, a la edad de veintidós años". Estos trabajos debieron realizarse alrededor de 1891; es decir, tres años antes de la obtención del título de arquitecto.
- ¹² Jesús Carrasco también colaboró con su padre en las obras de la *Iglesia parroquial de la Ciudad Lineal* (1903-1906) y con Eugenio Jiménez Corera en el *Asilo de Pacífico* (1907-1908). Precisamente la reelaboración del proyecto de este arquitecto para la *Iglesia de la Concepción* en la calle Goya (1912-1915) es una de sus obras más conocidas, junto con el desaparecido *Convento de las Damas Catequistas* en la calle Francisco de Rojas (1913-1916) y el de los *Carmelitas* en la plaza de España (1915-1928). Véase José Ramón ALONSO PEREIRA, *op. cit.*, p. 103.
- ¹³ Cabría destacar como obras con ciertas influencias modernistas la desaparecida *Casa-taller de los hermanos Labourdette* en la calle Miguel Ángel, 31 (1901-1903), el proyecto original para el *Semanario Nuevo Mundo* en la calle Larra, 14 (1906) (hoy muy reformado), el *edificio en Mayor*, 73 (1912-1914), e incluso el *Hotel Reina Victoria-Almacenes Simeón* (1916-1923).
- ¹⁴ A este respecto siempre vienen a la memoria las injustas y altisonantes palabras de Juan Antonio GAYA NUÑO en "Arte del siglo XIX", *Ars Hispaniae*, vol. XIX, Madrid, Plus Ultra, 1966, p. 267. Para Gaya el siglo XIX fue en lo arquitectónico un período "de errores y desvaríos, convenientemente disfrazados de suficiencia pedante y prosopopeya torpísima".

- 15 En una postura radicalmente opuesta a la de Gaya, Pedro NAVASCUÉS PALACIO realiza, en *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992, p. 17, una encendida defensa del eclecticismo con esta arriesgada afirmación: "Ello pese a que esto pueda escandalizar a quienes se resisten a escuchar y admirar la belleza de la arquitectura del siglo XIX que llegó en sus manifestaciones tan lejos como lo hicieron otras etapas de la historia, sintiéndome en la tentación de afirmar que en condiciones de igualdad la arquitectura ecléctica del siglo XIX alcanzó cotas que el propio Renacimiento y Barroco hubieran admirado."
- 16 *Ibidem*, p. 83.
- 17 El arquitecto Luis SAINZ de los TERREROS, fundador de *La Construcción Moderna*, publicó en 1906 un conocido artículo sobre "El estilo moderno de arquitectura en España" (año IV, n.º 3, 15-II-1906, pp. 45-46) en el que intentaba definir las características de este nuevo estilo que, a tenor de lo que propone, consistía claramente en una modernización del eclecticismo. Según Sainz de los Terreros la arquitectura, "para responder a su objeto, debe satisfacer por su disposición y por su forma las necesidades de nuestra época, deben relacionarse en ella sus líneas, y trazado en general con la clase de materiales que empleen; debe unificarse perfectamente con los gustos e ideas de la generación presente". Es decir, que la mera imitación del pasado no podía ser el fundamento de la arquitectura ("¿qué gloria adquiere el que imita lo que en otra edad se hizo?"). Por otra parte, parece ver claro que la sociedad de su tiempo tenía nuevas necesidades que atender, "porque está en un período de regeneración, mientras que la industria, la ciencia industrial quiero decir, ofrece un sinnúmero de invenciones aplicables al arte, y á (sic) las cuales tiene éste á su vez aplicación". Por ello su conclusión es muy esclarecedora: "Si la Arquitectura ha de sacar de la construcción motivos para la decoración la variedad de materiales que en el día tiene á mano y utiliza, y las necesidades de todo género á que ha de atender, son manantiales abundantes de ideas para obtener la originalidad." La aparente modernidad de estas palabras, que debemos interpretar desde un plano teórico, no se corresponde con la mayoría de las obras de este arquitecto, muy apegadas en su aspecto exterior a los estilos tradicionales; aunque sí constituye una interesante declaración de intenciones que fue seguida por otros arquitectos.
- 18 Hay que decir que, curiosamente, Palacios y Carrasco compartieron una misma referencia formativa en la figura de Velázquez Bosco, ya que ambos trabajaron durante sus primeros años en el estudio de este prestigioso arquitecto.
- 19 El concepto "eclecticismo no mimético" es empleado por Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *op. cit.*, 1992, pp. 98-101 para definir las primeras obras de algunos arquitectos modernistas catalanes que él considera no incluíbles por su cronología y características formales dentro del modernismo. Yo creo que esta denominación es aplicable, salvando las distancias, a muchos edificios de arquitectos que como Antonio Palacios o Jesús Carrasco fueron renovadores de la arquitectura en el contexto ecléctico madrileño de principios de siglo.
- 20 Véanse los capítulos correspondientes al período en la obra AA.VV., *Historia de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.
- 21 A.V. expediente 27-491-26. Planos fechados el 29 de noviembre de 1916 y memoria el 1 de diciembre. La tira de cuerdas para obtener la alineación oficial del solar fue practicada por el arquitecto municipal, Pablo Aranda, el 26 de diciembre según consta el expediente 45-100-10.
- 22 Al parecer, la sociedad Castañer y Compañía es el origen de los populares Almacenes Simeón que se instalaron en el edificio cuando éste fue inaugurado.
- 23 Sobre el desarrollo de los grandes almacenes en Madrid véase Ángel URRUTIA NÚÑEZ, "La evolución del gran almacén. De la obra de Antonio Palacios a la absorción cosmopolita", *Establecimientos tradicionales madrileños*, Cuaderno III, Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1984, pp. 75-84.
- 24 A.V. expediente 27-491-26. La memoria dice textualmente: "El edificio tendrá una altura de 22,00 metros y constará de planta sótanos, baja, entresuelo, principal, segunda, tercera y ático, destinándose las tres plantas primeras para almacenes de ropa blanca y tejidos; las tres segundas a cuartos para alquilar y el ático a talleres de los almacenes y cuarto para el portero." Más adelante añade: "Interiormente la parte destinada a pisos se divide en cuatro cuartos por planta". La simple contemplación de los planos adjuntos indica claramente que en principio no estaba prevista la instalación de un hotel.
- 25 *Ibidem*: "La casa que se ha de construir y cuyo coste es de más de 1.500.000 pesetas, está situada (tal vez la única en Madrid) con sus fachadas a dos plazas". Cuando las obras se finalizaron en 1923 habían costado cerca de 5.000.000 de pesetas, como aparece reflejado en "Crónica e Información. Nuevos edificios de grandes hoteles en Madrid", *La Construcción Moderna*, año XXI, n.º 11, 15-VI-1923, p. 175. En este breve artículo se incluye además una relación de varios de los hoteles que por entonces estaban en construcción o habían sido recientemente inaugurados.
- 26 Sobre la historia de los establecimientos hoteleros en Madrid véase María José ARNÁIZ GORROÑO, "Casas de dormir, posadas y hoteles: la definición de un tipo", *Establecimientos tradicionales madrileños*, Cuaderno I, Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1994, pp. 211-227.
- 27 A.V. expediente 27-491-26: "La construcción será de fábrica de ladrillo en toda la planta sótanos y el resto de entramado metálico y cemento armado en pisos, armaduras, etc."
- 28 Una lista muy completa de los edificios a los que la entonces famosa sociedad Jareño y Compañía suministró estructuras metálicas la tenemos en "Crónica e Información. Los entramados metálicos en las construcciones urbanas", *La Construcción Moderna*, año X, n.º 9, 15-V-1912, pp. 71-72.
- 29 A.V. expediente 27-491-26: "La fachada será todo lo diáfana que la construcción permita, dado el objeto a que principalmente se destina, y preparados todos los pisos para su ampliación a medida que las necesidades lo impongan."
- 30 *Ibidem*: "Cada entreteje será de mirador... terminándose con torreones, dándole cierto carácter de monumentalidad".
- 31 *Ibidem*. Marquesina que por su longitud, lógicamente acorde con la de los escaparates, no estaba contemplada en las Ordenanzas Municipales, que sólo regulaban las marquesinas situadas en portales y accesos.
- 32 *Ibidem*: "... y una espléndida instalación de luz eléctrica que para la fachada estará constituida por un gran fanal en el pabellón de la esquina y arcos voltaicos en cada pínaculo; la planta baja y el entresuelo llevarán una línea de bombillas en todas las fachadas".
- 33 El primero en insistir sobre la influencia ejercida por Otto RIETH y sus *Skizzen. Architektonische und decorative Studien und Entwürfe* (Leipzig, 1896-1901, 4 vols.) en la obra de Antonio Palacios fue Adolfo GONZÁLEZ AMEZQUETA en su conocido artículo "Antonio Palacios", *Arquitectura*, n.º 106, 1967, pp. 1-74 (número monográfico). A ello habría que añadir que, a través del propio Palacios o por medio de un conocimiento directo de los dibujos de Rieth, estas fantásticas láminas, repletas de monumentales edificios con columnatas y torreones, también influyeron enormemente en otros muchos arquitectos madrileños.
- 34 Algunas de las memorias redactadas por Palacios para la construcción de sus edificios comerciales incluyen menciones a la arquitectura americana del momento.
- 35 Como los edificios comerciales de Mayor, 4 (1919-1921) y Gran Vía, 27 (1919-1923), ambos del mismo Palacios, el *Hotel Avenida* (1921) en Gran Vía, 34 de José Yañoz -concluido por Palacios desde 1925-, el *Banco de Bilbao* (1919-1923) en la calle Alcalá, 16 de Ricardo Bastida o el *Hotel*

- Madrid (1929) en la calle Carretas de Ramón Lucini, entre otras muchas obras. Sobre los edificios comerciales de Palacios véase, además de José Ramón ALONSO PEREIRA, *op. cit.*, pp. 147-149, Francisco Javier PÉREZ ROJAS "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi" en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*, Madrid, catálogo exposición Museo Municipal, 1987, pp. 140-144.
- ³⁶ Autores también del edificio *Urquijo* en Gran Vía, 4 (1916-1919).
- ³⁷ Similitudes que resalta Francisco Javier PÉREZ ROJAS (colaboración con Manuel GARCÍA CASTELLÓN), *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994, p. 112.
- ³⁸ Muy polémico fue en su época el proyecto de Palacios presentado al concurso para el Círculo de Bellas Artes (1919), que según algunos superaba la altura máxima establecida en las Ordenanzas; lo cual no impidió que, pese a no ser oficialmente el ganador del concurso, su idea fuese la finalmente construida (afortunadamente, habría que añadir).
- ³⁹ Este asunto ya había dado lugar algunos años antes a un amplio debate recogido en la prensa especializada. Véase por ejemplo el artículo titulado precisamente "Altura de los edificios", *El Eco de la Construcción*, año V, n.º 97, 2-V-1912, pp. 2-3.
- ⁴⁰ Todo el proceso está recogido en el A.V. expedientes 27-491-26, 44-156-55 y 25-390-8. El primero contiene también la memoria y planos originales, el segundo se abrió exclusivamente para archivar la documentación relativa al recurso del alzada y al contencioso administrativo, y el tercero, además de la licencia provisional y el certificado de finalización de obras, contiene las sentencias del Tribunal Provincial y el Tribunal Supremo.
- ⁴¹ A.V. expediente 27-491-26. Dicho informe del Arquitecto Municipal de la 4ª Sección, Pablo Aranda, está fechado el 27 de diciembre de 1916 y en él se reconoce que el ático proyectado superaba la altura permitida, aunque respetando las condiciones acordadas por el Ayuntamiento en 1909 para permitir excepciones a la norma (anchura de las plazas superior a 25 metros, superficie de patios superior al 12 por ciento del solar y patios de más de 8 metros de longitud en uno de sus lados). Asimismo, el informe alude a los pabellones con torres alineadas a la fachada (y no retranqueadas como imponían las Ordenanzas), aunque a modo de justificaciones recuerda su carácter decorativo (y no habitable), la amplitud de las vías circundantes y la existencia de numerosos precedentes en obras ya construidas. Por todo ello considera que "no habrá inconveniente en que se conceda la licencia solicitada".
- ⁴² *Ibidem*. Decreto de la Alcaldía de 3 de enero de 1917: "Visto el informe emitido por el arquitecto de la sección y teniendo en cuenta que a juicio de esta Alcaldía existen en los planos infracciones a las Ordenanzas que deben corregirse y muy especialmente que el sotabanco que figura en la segunda crujía tiene acceso y luces a la fachada, como así mismo que los torreones que se incluían en aquella no pueden considerarse comprendidos en el artículo 645 de las Ordenanzas Municipales que determinan que para poder instalarlos es necesario que la finca tenga un piso menos que los consentidos por el artículo 644 de las mismas, requiriéndose al propietario para que en el plazo de ocho días reforme los planos en armonía con las disposiciones vigentes, entendiéndose interrumpido el plazo que determina el artículo 714 de las referidas Ordenanzas para la ejecución de las obras." Independientemente de las complicadas cuestiones técnico-burocráticas, el decreto contenía una flagrante arbitrariedad que no pasó desapercibida para Miguel Castañer a la hora de presentar su escrito de alegación; y es que mientras por un lado la autoridad exigía cumplir estrictamente unos artículos de las Ordenanzas (el 644 y el 645) suspendía la ejecución de otro (el 714), debido a que su notificación denegatoria no cumplía el plazo establecido en dicho artículo (tardó más de veinte días) y en consecuencia el solicitante podía entender que no existían objeciones al inicio de las obras.
- ⁴³ *Ibidem*. Fechado el 15 de enero de 1917.
- ⁴⁴ *Ibidem*. "... y mi facultativo ha proyectado la terminación de los cuerpos salientes con torreones y uno de mayor importancia y completamente decorativo en el ángulo; siguiendo la costumbre moderna y en especial en edificios de cierta importancia como el que he de construir".
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ A.V. expediente 44-156-55. Fechado el 24 de febrero de 1917.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ *Ibidem*.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ A.V. expediente 25-390-8. Con una actitud muy prudente, y en espera de la sentencia judicial o de nuevas acciones legales por parte del Ayuntamiento, Castañer y Carrasco decidieron no concluir la parte superior del edificio, por si las decisiones de los tribunales no eran favorables a sus intereses.
- ⁵² *Ibidem*. Del 26 de marzo de 1921. Hay que señalar que entonces era poco habitual que un contencioso de este tipo llegase a tan alta instancia. Ignoro las motivaciones del Ayuntamiento para insistir tanto en la ilegalidad del proyecto, aunque es evidente que en este caso incurrió en grave agravio comparativo puesto que anteriormente había autorizado construcciones con características similares.
- ⁵³ *Ibidem*. Esta licencia es la que ha hecho pensar erróneamente que las obras empezaron en 1919.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ Sobre la relación entre secesionismo y el *art déco* en la arquitectura española véase el imprescindible trabajo de Francisco Javier PÉREZ ROJAS, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990 (especialmente el capítulo II).
- ⁵⁶ A ello alude el arquitecto municipal Pablo Aranda en su informe técnico para la concesión de la licencia de alquiler (del 4 de octubre de 1923), donde afirma que la obra construida se ajusta a la licencia de construcción aprobada en 1919, "a excepción de los torreones repetidos que han quedado en su mayor parte sin edificar...". A.V. expediente 25-390-8.
- ⁵⁷ Todas las fotografías han sido realizadas por Juan José Lasso Martín.
- ⁵⁸ Sobre la cerámica decorativa en la arquitectura madrileña véase Antonio PERLA, *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1988. Las menciones a Carrasco y a las diversas obras donde incorpora cerámica aparecen en la pp. 61-62.
- ⁵⁹ Ramón GUERRA de la VEGA, *op. cit.*, p. 106: "La torre de esquina, con el faro esférico de coronación, continúa la tradición modernista de los faros que iluminaban las noches de la ciudad".
- ⁶⁰ Sobre reflectores y faros en la arquitectura española véase Francisco Javier PÉREZ ROJAS, *op. cit.*, 1990, pp. 579-ss. y del mismo autor *op. cit.*, 1994, p. 112. Aquí incluye además una mención al Hotel Reina Victoria.

Las ilustraciones de Dalí para *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (1928), poemario de Rogelio Buendía

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Una de las aspiraciones de la vanguardia fue la imbricación de las artes. En este contexto se analiza el libro de poesía que aquí se estudia. Con título perteneciente al territorio de la música –verdadera pasión del autor– fue publicado con tres ilustraciones de Dalí, a quien aquél recurrió a través del foco vanguardista literario de la Cataluña del momento.

SUMMARY

One of the aspirations of the avant-garde was for the integration of the arts. It is in this context that the book of poems about to be discussed has to be understood. Its title pertains to the world of music –an entrenched passion of the author– and was published with three illustrations by Dalí, on whom the poet relied through his contact with the Catalan avant-garde literary scene of the day.

En el año de la aparición de este libro Rogelio Buendía Manzano (1891-1969) contaba con una larga trayectoria como poeta. Iniciada en el tardío modernismo con libros como *El poema de mis sueños* (1912), *Del Bien y del Mal* (1913) y *Nácares* (1916), continúa con una fase ultraísta (*La rueda de color*, 1923) para acercarse a raíces entre populares y cultas con *Guía de jardines*, aparecida en 1928, año en que estaba embarcado, junto con Adriano del Valle y Fernando Villalón, en la aventura de la revista *Papel de Aleluyas*, editada en Huelva, en donde residía¹.

“Corporeidad de la sirena” y “Naufragio en 3 cuerdas de guitarra” constituyen los dos poemas del libro publicado con el segundo título². En un texto mecanografiado –incompleto– que el escritor tenía previsto introducir en un bloque de “Poesías escogidas” aparece la segunda parte con el rótulo “Ausencia de una nave”. Cotejando ambos textos se aprecian mínimas variantes. El título está inmerso en una inverosímil aso-

ciación de imágenes: un naufragio en una guitarra, una guitarra con tres cuerdas, como un paralelismo del poema “Cabellera”, de Huidobro, cuando dice: “Son apenas tres cuerdas de violín” (*Centauro*, n.º 1, noviembre 1920)³.

Mientras Guillermo de Torre considera que *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* presenta afinidades con el ultraísmo⁴, se suele tener por obra ligada al movimiento surrealista⁵. Gabriele Morelli cita el libro como un texto circunstancial en el marco de la nómina surrealista, junto a otros de Manuel Altolaguirre e incluso de Picasso y Luis Buñuel⁶. Lluís Montanyà, en la reseña que le dedicó en *L'Amic de les Arts* (diciembre 1928, n.º 30), habla de la “íntima suggestió d'una superrealitat”. Recientemente se presentó en la exposición *El Surrealismo en España. Documentos*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1994, cat. p. 6). En el artículo que Juan Ramón Masoliver publica en 1930 (“Possibilitats i hipocresía del surrealisme

d'Espanya") en el *Butlletí de l'Agrupament Escolar* (n.º 7-9) –revista donde colaboraría Buendía–, el onubense es incluido entre los poetas andaluces inmersos en la nueva vertiente creativa, aunque el primero en introducirse fue, dice el crítico aragonés, José M.ª Hinojosa. Uno de los historiadores que ha profundizado en la cuestión del surrealismo en España, Rafael Santos Torroella, escribió una significativa dedicatoria en un *Autorretrato* (1978) –pluma y tinta negra sobre papel– entregado al hijo del poeta, en el que expresa la “gran admiración por su / padre, gran poeta del surrealismo español”. Como se ha indicado, con excepciones (Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego), “la práctica totalidad del 27 poético, y buena parte de su prosa, dejó a un lado el neopopularismo y el interés hacia Góngora, para acercarse, con mayor o menor conocimiento de causa según los casos, al surrealismo”⁷, aunque Buendía jamás dejará de idolatrar al cordobés, como se constata abiertamente en el libro que estamos analizando⁸.

Naufregio en 3 cuerdas de guitarra se publica en septiembre de 1928, pero ya en febrero estaba compuesto, cuando, como veremos, Sebastià Gasch contesta a Buendía sobre su petición de ilustraciones. Corresponde, por tanto, al período 1927-1928, anticipando cronológicamente a *Sobre los ángeles* –publicado en 1929–, de Rafael Alberti; anterior a *Sermones y moradas* del mismo autor (1929-30, aparecido en 1930); a *Un río, un amor* (1929), incorporado en *La realidad y el deseo* (1936), de Luis Cernuda; a *Espadas como labios* (1932), de Vicente Aleixandre (*Pasión de la Tierra* lo inició en el verano de 1928), y a *Poeta en Nueva York* (1929-30, publicado en 1940), de Federico García Lorca⁹. Hinojosa, quien había estado en París en 1925-1926 y contactó con Breton y su entorno, compuso *La rosa de los vientos*, que sería publicada al año siguiente como un suplemento de *Litoral* y es considerada dentro de los postulados del surrealismo, del mismo modo que *Orillas de la luz* (1927) y *La flor de California*, de 1927 (1928). También Larrea –antiguo huidobriano, asiduo de París, donde se establece en 1926– creó versos surrealistas en 1926 (*Favorables París Poema*) y posteriormente (*Carmen*)¹⁰.

Rogelio Buendía no era ajeno a las novedades literarias, tanto por lecturas directas como por traducciones y colaboraciones aparecidas en las revistas españolas¹¹. La *Revista de Occidente* publica en 1924 (diciembre, n.º 18) un artículo de Fernando Vela titulado *El Superrealismo*, y comenzará a repartir ejemplares del *Manifeste du Surréalisme*. En 1925, César M. Arconada, futuro colaborador de *Papel de Aleluyas*, da a conocer en la que había sido ultraísta *Alfar* (febrero, n.º 47) su trabajo “Hacia un superrealismo musical”, donde aparecerá “Nominalismo suprarrealista”, de José

Bergamín (junio) –colaborará también en la citada revista onubense– y “La revolución superrealista”, de Pierre Picon (septiembre, n.º 52, con reproducciones de Chirico y Masson). Es el año que se publica *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, con quien Buendía intercambia libros y cartas, autor también de “Neodadaísmo y superrealismo” (*Plural*, enero, n.º 1). A lo largo de 1926 se dan a conocer textos de miembros del surrealismo (de Breton y Éluard, en *Alfar*) y en 1927 se multiplican artículos sobre el movimiento en las revistas españolas, así como traducciones, con títulos importantes debidos a críticos ligados a *L'Amic de les Arts* (Montanyà, Ll., “Superrelisme”, n.º 10; Gasch, S., “Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern”, n.º 18; Foix, J.-V., “Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals”, n.º 20).

En *Naufregio en 3 cuerdas de guitarra* la metáfora se manifiesta con todo su poder creativo. Como indica Ortega y Gasset, esta categoría visual y sensitiva “nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas (...), escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades”¹². En este poemario es posible detectar elementos propios del surrealismo¹³ –su autor llegó a indicar que lo compuso con rapidez, sin apenas correcciones–: la realidad es evasiva, descontextualizada, con categorías similares a obras de Dalí y Miró. La anamorfosis, las disoluciones (“[las imágenes] destruyen, diluyen, dividen...”, se indica en la reseña de *La Gaceta Literaria*, nov. 1928, n.º 46), la transmutación de unas imágenes en otras y el desdoblamiento, la descoyuntura corporal –“las imágenes se hacen siluetas, forma, cuerpo, destacan en un grado de perfecta plenitud y se rompen después”, precisa la reseña de *Meseta* (1929, n.º 6)–, la fusión de naturalezas opuestas, la humanización del mundo objetual, la cosificación del cuerpo humano, la simultaneidad de formas reales en contextos inapropiados con asociaciones atrevidas...

En el oblicuo ramo de la ausencia,
tu camino de estampas,
epítetos de clara equivalencia
bajaban por el borde de sus rampas.
Y aunque el tímido amante
del soslayo del cuerpo desdoblado
descartó las estrellas del instante
en un mar sin espumas, despumado,
cada atril soportaba los esquifes
de corcheas tripuladas
por negros matarifes
de cabezas por ti electrocutadas.
(...)

En la bahía en celo
los senos de los mástiles, hinchados,
le clavaban al cielo
agujones en muslos constelados,
en la carne turgente
del mar de raso y del azul ceñido
a la cadera del marino ardiente
que monta al mar.

(...)

Los ángeles-sirenas
entonaban de algas claro cántico,
mientras en las antenas
el radiador del Monte del Erebo
suspirlaba cadenas
para amarrar al horizonte nuevo.
Serafines de esmalte y aluminio
—equilibristas sobre cirros malva—
en el stadium del vapor de minio
pintaban unas claras
por el telón de acuario de la noche
en que el pez volador salta a piola
con patas de fanteche
sobre el dorso encorvado de la ola.

(...)

y el hosanna de voces
se unió al latir de bárbaros acentos
de los monstruos de arcilla y a las coces
de las montañas que parían rocas.

(...)

Tronco en el mar. Desde la playa opuesta,
un brazo se descubre de una manga
y la flor pentapélica de a bordo,
marina y blanca estrella,
en su estuario sordo,
ya no es clamor, ni espuma, ni centella.
Clavada en la arenisca,
sella el crustáceo muerto escarapela
y la carne es arisca
sílice gris, que hiela.
Los senos, cada uno por su lado,
dos montes donde anidan los cangrejos,
y yo vengo hoy a nado
a salpicar de luz estos espejos.
Carpinteros de lluvias
cepillan las virutas de tu cráneo
y hermosas trenzas rubias
caen al corte del viento, subitáneo.

(...).

También es propio del surrealismo el interés por minerales y crustáceos, las fantasías submarinas, el mundo sideral... El sentido hermético al desgranar los versos se refuerza con construcciones y términos de valoración aritmética, con imágenes y ritmos obnubilados:

“(...) Un llibre de versos és per a ésser, primer, sentit, i després, desxifrat com un criptograma, com un problema de matemàtiques, o bé, si us sembla millor, com una fuga de vocals (...). La mar, per a Rogelio Buendía, és un aparador suggestiu d'imatges i de correspondències al·lucinades... La imaginació poètica és subordinada a qualitats més purament intel·lectuals i serveix de suport a l'abstracció (...). Buendía ha arribat així, darrerament, a un singular intel·lectualisme, tot ell contenciós, molt gongorí, gairebé deshumanizat” (Montanyà, *L'Amic de les Arts*, diciembre 1928, n.º 30).

A la advertencia gongorina expresada acertadamente por Montanyà, el escritor onubense ahonda en la fuerza plástica de las imágenes, desgranadas a través de un hilo conductor temático que le aproxima al creacionismo huidobriano. Buendía, refiriéndose a ambos poetas, en su artículo “¿Superrealismo?... Onirismo” (*Meridiano*, noviembre, 1929 n.º 1) acuña el término “creacionismo onírico” (“Soñamos a veces con imágenes claras, de contornos netos: trozos de vida, trozos de creación imaginativa”), diferenciándolo del “subsueño, donde las imágenes son imprecisas, irreales, donde la imaginación no pone nada y sí el fondo subconsciente. Llegar a la plástica de esta subconsciencia en su estado de ‘trance’ o ‘inspiración’, ése debe ser, y es, lo que define el onirismo”.

AMBIENTE MARINO

El medio en que se desarrollan los versos de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* es el mar. Para los andaluces del 27 es una constante, más aún para un onubense nacido junto al mar. Parte del título trae el recuerdo de un poema corto de Adriano del Valle (“Naufragio”), publicado en *Alfar* en 1921 (febrero, n.º 3), así como de uno de sus “collages” (*Bello naufragio*, 1934). Buendía elige este tema en “Jardín submarino”, perteneciente a su etapa onubense, y en la alicantina, a partir de 1947, realizará un dibujo —*Naufragio*— que representa un hombre en una barca remando mientras se le aparecen cuatro cabezas humanas flotando sobre el oleaje:

La casa blanca, una proa
de un barco que en un perenne
lecho de algas y ficus
duerme su sueño celeste.
Fondo de mar de un naufragio
donde a la tarde descende
el sol rubio para darle
migas de pan a los peces.
Y hacia arriba suben, suben
las burbujitas crujientes

del aire de la escafandra
que llevo yo para verte.
Jardín que atraviesa el sol
marinero del poniente,
lleno de plantas marinas,
de madréporas y peces.

Marismas y muelles surgen frecuentemente en sus poemas, poblados de naves y barcas, y el marinero es un personaje común en la literatura de la Andalucía del momento, constante en la obra de Buendía, pero también en poetas como Rafael Alberti (*Marinero en tierra*, 1925). Esta figura casi emblemática está presente en la pintura de los años veinte y treinta, como se aprecia en la producción de Gregorio Prieto y de García Lorca. Así, la cubierta de uno de los números de *Litoral* (marzo 1927, n.º 3) —revista en la que colabora Buendía— plasma un *Marinero* dibujado por el granadino en 1925, retornando al año siguiente con *Aleluya. El marinero y su novia*, y en 1927 con *Sueño del marino*, siendo una iconografía habitual en los años treinta¹⁴. También Salvador Dalí aborda esta temática en varios cuadros (*Venus y marinero*, 1925, París, col. particular; Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí; y *Composició con tres figures. Academia neo-cubista*, 1926, Barcelona, col. particular) y en dibujos (*Marinero y su familia*, *Marinero con cuatro figuras*, *Estudio con marineros*, carta a Benjamín Palencia, obras de hacia 1925, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, la última conservada en la Residencia de Estudiantes de Madrid). Asimismo se reproduce en el primer número de la revista granadina *Gallo* (febrero 1928) una *Cabeza de marinero*. Entre sus “putrefactos” aparece la imagen singular de un hombre trajeado, con pipa, en una barca saludando con un pañuelo, dibujos realizados entre 1925 y 1927¹⁵.

LA MÚSICA

Nafragio en 3 cuerdas de guitarra tiene título musical, una estructuración propia de un pentagrama con “corcheas tripuladas”, “fuga de vocales”, “flautas del oeste”, “notas de vapores”... La música constituye para Buendía, quien ejercía la Medicina, su verdadera pasión. Cuando en 1953 se le pregunta qué es lo que hubiera querido ser, además de poeta, contesta: “Músico, pero hubiese precisado no ser médico” (*Información*, Alicante, 8 octubre). En la correspondencia familiar son habituales las expresiones de entusiasmo ante esta manifestación creativa, y solía decir que “él era, en realidad, músico”¹⁶. La relación estricta entre la escritura y la música surge en su poesía en algunos momentos, como en “Papufo y papuá...”, inserto en

“Vuelo y Tierra”, bloque de poemas publicado en 1945 (*Fantasía*, mayo):

(...)
Cucos van por el camino:
llevan oculto el silbato,
debajo de cada pluma
un pájaro acurrucado.
Mamá Papuá solloza,
papá Papufo, al acaso,
tira de la campanilla
de Don Do-re-mí del llano
que es músico y es poeta
y, por tanto, bueno y sabio.
(...)

Su interés por esta expresión artística procede de la infancia: “Tuve una enseñanza muy preciosa: la música —dice en unas notas biográficas—. Sin el conocimiento de la música —el estudio y degustación de ella— no hay posibilidad de penetrar en la poesía, de ser poeta en perfección.” Con seis años escribió la música y los versos para una canción de niños, según confesó en la citada entrevista. Antes de 1912 compuso una sonata denominada “Andalucía”¹⁷; posteriormente, en 1919, dos canciones con estructura poética, una con música de Manuel Font de Anta (*La luz de tus ojos. Melodía para canto y piano*), y otra de Manuel Rivero (*Canción triste*), que serían publicadas¹⁸.

A diferencia de lo que ocurría con la plástica, Huelva contaba con una Academia de Música¹⁹. En el marco de las actividades de la onubense Juventud Artística, Buendía en una conferencia elogia las preocupaciones que a nivel cultural se aprecian en el tedioso ambiente provinciano, alabando esta institución²⁰. Su sensibilidad musical se intensifica con los años, de tal manera que sus amistades de la época del Ateneo de Sevilla lo sitúan entre dos aspiraciones, la poesía y la música, cuando lo que estaba estudiando en la ciudad era Medicina. Así, en una conferencia impartida en dicha institución, en la que anunciaba la inminente aparición de *El poema de mis sueños* (1912), José M.^a Izquierdo disertó sobre el autor en su condición de poeta y músico, haciendo notar cómo “hasta en los menores detalles —en los títulos, en las imágenes, en el metro de los versos— de sus poesías se revelaba el alma musical del poeta”²¹. Éste había hecho otra semblanza de Buendía a raíz de la publicación del referido poemario, abordando ambas tendencias:

“(…) Tenía éste el aire distraído de los que están escuchando una música lejana, una recóndita armonía; y escuchaba con tal atención, que hasta con los ojos parecía oír (...). ¿Cómo fijar plásticamente el alma de un poeta que tiene, por añadidura, la

fluidez ondulante y rítmica de una música? (...). Si ser poeta es cristalizar en verso y ser músico es dar al verso una transparencia infinita, sólo los versos del poeta pueden ser el espejo de su alma, como el alma del músico sólo puede rielar en la escala de sus notas. Rogelio Buendía es músico y es poeta, porque Dios lo ha hecho doblemente artista y lo ha enriquecido con el prestigio de dos artes, para que por modo más vario consiga expresar toda la espiritualidad de su espíritu. Poeta musical o músico poeta, Rogelio Buendía sabe soñar y sabe sentir –soñar el amor y amar los sueños– ¡sabe sentir las notas y los versos, y sabe hacerlos! Sabe vivir poemas y sonatas y sabe componerlos” (*Andalucía*, febrero 1912, n.º 8).

Estas características también las constata por esos momentos el ilustre onubense Juan Ramón Jiménez: “(...) hay en sus nuevos versos cualidades de poeta, de pintor y de músico”²². En la introducción a *Del Bien y del Mal* (1913) se advierte que el autor ha impartido varias conferencias sobre cuestiones musicales y que “comparte sus aficiones entre la música y la poesía”²³. Durante el curso 1913-14, el poeta onubense impartió en el Ateneo hispalense una conferencia sobre Schumann, situándole a caballo entre la música y la poesía, sus aspiraciones: “(...) es un músico tan poeta como músico (...). La literatura jamás se separó de Schumann, que, sugestionado por Heine, se revela en su iniciación como un poeta, para luego encajar su poesía intensa en las notas admirables de su música-poesía (...)”. Es el momento en que lee unas composiciones hechas sobre motivos de las *Escenas infantiles* y del *Álbum de la Juventud* del citado compositor –“poesías hechas música, adonde las palabras han cristalizado en notas deliciosas”–, que una intérprete traslada al piano, publicándose una de ellas²⁴. También se ha hablado de la relación entre la poesía y la música en la producción de Chopin, otro de los compositores admirados por el onubense.

La imbricación de ambas artes no es extraña a la literatura española contemporánea y mucho menos a la de vanguardia. Poetas y compositores trabajaban bajo semejantes postulados estéticos, los músicos participaban en las revistas culturales más propiamente literarias, se dedicaban mutuamente sus creaciones y se establecían lazos de amistad. El poeta Isaac del Vando-Villar apuntaba acertadamente en 1920 estas relaciones: “En todos los países donde ha surgido la moderna lírica, simultáneamente se ha manifestado esta evolución fraternal de la pintura, la música y la escultura con las artes literarias” (*Grecia*, enero, n.º 38). En el *Homenaje a Góngora* desde la revista *Litoral* (1927) fueron invitados poetas, prosistas, artistas plásticos y músicos. Por su parte, *Marinero en tierra*, de Alberti (1925), cuenta con un

retrato hecho por Vázquez Díaz, pero también con ilustraciones musicales de Gustavo Durán, Ernesto y Rodolfo Halffter.

Desde su etapa modernista, Rogelio Buendía ha abordado el tema de la música, con sus tópicos y metáforas, pero también con valor por sí misma. En *Nácares* (1916), en varias ocasiones con un sentido autobiográfico (“Serenidad”). Algunos poemas presentan títulos como si fueran composiciones musicales (“Baladas de la dicha. Momento musical”, *Gran Guiñol*, 1920) y otros parecen evidentes: “Elogio del vals” (*Grecia*, abril 1919), “Vals”, “Minuetto”, “Ritornello”, varios “Lied” (*Liberal*, noviembre 1919)... El escritor construía poemas con una organización paralela a la composición musical. Por ejemplo, en “Sonata de Margarita” (*El poema de mis sueños*, 1912) –rememoranza de Beethoven– los versos están agrupados de tal manera que se comienza con un *preludio*, se continúa con un *allegro*, se pasa al *moderato*, se llega al *intermezzo*, después al *lento* y al *andantino* y se finaliza con un *pianissimo*.

Varios son los compositores predilectos de Buendía, coincidiendo en algunos gustos con la época y las amistades, artistas que tienen el piano –que él dominaba– entre sus instrumentos. Juan Sebastián Bach es uno de ellos. Hay que tener en cuenta que el dibujante portugués Díaz Sancho le había regalado un imaginario *Retrato de Bach* (1921), posiblemente debido al entusiasmo del poeta por el alemán. Este compositor aparece en el “Pentagramario” (1923) de otro gran aficionado, su amigo Adriano del Valle: “Fugas / Juan Sebastián Bach compone y descompone su rompecabezas de fugas...” (*Alfar*, enero 1925, n.º 46), y también surge en el poema “Trébol”, de Juan G. del Valle, publicado en *Papel de Aleluyas* (1928, n.º 7).

El compositor barroco Alessandro Scarlatti, autor de magníficas sonatas para teclado, aparece en uno de los poemas de Rogelio Buendía –*Nubes*– de la serie “Poemas de la vida en el puerto” (*Mediodía*, agosto 1926, n.º 3):

(...)

3

Niñas rosas con rosas
entre las manos.
Scarlatti de nácar
pasaba suspirando.

4

Nubes heroicas,
trompetas del cielo
clarineando el alba
con pizzicato de aguacero.

(...)

Tal vez el artista que Buendía interpretaba al piano con mayor entusiasmo era Frédéric Chopin, ante el cual no solamente se conmovía ante su música, sino por su tragedia personal. El poeta le asocia con la tristeza, tal como se sugiere del prólogo que hizo a *Cuentos del azar*, de Emilio Rodríguez Sabio: "(...) Este jardín es para los que sientan *Die Freude* de Schiller musicalizada por Beethoven y la melancolía de Heine hecha más melancolía por Chopin. Este jardín no es para ti, hombre indiferente, sino para vosotros los que reís con el río y lloráis con el mirlo; los que gozáis con una rosa y sentís un agudo dolor cuando se deshoja(...)" (*Renacimiento*, 1913). Chopin era uno de los compositores más solicitados en la época del Ateneo sevillano, en cuya Sección de Música se interpretaban sus *Nocturnos* para piano e *Impromptus*. De hecho, uno de los dibujos que realizara Buendía en los años cincuenta lleva por título *Nocturno de / Chopin*, representando un hombre tocando el piano mientras contempla la noche estrellada.

El ambiente de *La dorada mediocridad*, pequeña novela publicada en 1923, está repleto de alusiones musicales, entre las que se halla Chopin. "Las baladas de la dicha" que Buendía compone entre 1919-20 (entre ellas, "El Maelström", "Sous le palmier", "Paseo en ultramar", "En el jardín, a la tarde", "Momento musical"), es un título tomado en cierto modo de *Las baladas* del referido artista. Este compositor se fundió melancólicamente con lo veneciano y compuso *Barcarolle*, el canto de los gondoleros, obra de un italianismo ligado "a la vida del corazón"²⁵. Ante esta obra, considerada una de las más modernas de su repertorio, Buendía redacta un poema evocando la ciudad de los canales (la visitó con su mujer en 1924):

"Recuerdo de Venecia (Barcarola)"

En góndola. La esquina del piano
espera la garganta que la pase.
Remo que viene asido de la mano,
par con otra que un hombro mudo ase.

Los ojos de la verde barcarola
surgen de la *piazzetta* iluminada
de canciones que anuncian lo que es ola
del remo al resumir en la estopada
los besos de la roja barcarola.

Un farol verde y otro rojo. Y risa
que a la noche de música la irisa
y al piano lo hunde en la negrura
del Gran Canal donde Chopin apura
su sangre en melodía tan estrecha
que ahoga al corazón, que escribe y fecha
apretado en tristeza y en dulzura.

Se suele considerar que los *valse*s de Chopin, tan diferentes a los vieneses, son poemas, antes que piezas he-

chas para la danza. Se cree que dejó 19 valse, de los cuales 14 son muy conocidos y aparecen en el repertorio de los pianistas. En el "Elogio del vals" (*Grecia*, abril 1919, n.º 12) de Buendía hay una cita al polaco, pero es en un poema compuesto a partir de uno de sus valse donde muestra su gran admiración. Si bien en un comienzo lo tituló "Vals de Chopin", con los subtítulos "Vida de Chopin. Mallorca" y "Habla Chopin", tendrá como definitivo "Vals n.º 12 de Chopin". Adriano del Valle también recoge a Chopin entre los compositores de su "Pentagramario" compuesto en 1923 (*Alfar*, enero 1925, n.º 46): "Piano de ébano y bujías rosadas / Y Chopin... y aquel sauce llorón de su gran cabellera nocturna". Asimismo, Lorca fue un apasionado de su obra y, concretamente, de sus valse, tal como confiesa en 1933²⁶, y Rafael Alberti compuso "Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas", dedicado *A mi madre, / que nos unía a todos en la / música de su viejo piano*. Como diremos, la madre del escritor onubense también fue trampolín en su apreciación por la música pianística.

A Buendía le apasiona otro romántico, Robert Schumann. Ya en 1916 Cansinos-Assens había relacionado la musicalidad de los versos de *El poema de mis sueños* con este compositor alemán. En el ambiente familiar creado en *La dorada mediocridad* (1923) —aparentemente el propio—, un familiar del protagonista solía tocar al piano sus obras, *Pierrot* entre ellas. *Pierrot* (*Moderato, mi bemol mayor*) forma parte del *Carnaval Op. 9*, que si bien no es la obra más profunda ni la más significativa que Schumann haya legado a los pianistas, se trata de una de las más seductoras y brillantes por lo que afecta a la escritura instrumental²⁷. Adriano del Valle también cita esta composición en el "Pentagramario" (1923): "Caja de música / La luna es como una caja de música, según la moda romántica de 1830. Y Robert Schumann nos ha dejado en su *Carnaval* una cincelada llave de oro como para que le demos cuerda a esa caja de música que es la luna." Creemos que el poema "Carnaval", de *La rueda de color* (1923), está inspirado en la referida composición musical.

La melancolía que se siente ante la obra del alemán la expresará el poeta onubense en un dibujo que titula *Premier chagrin* (*Schumann*). Esta pesadumbre también la capta en el tercer soneto de "Del alma del piano" (*El poema de mis sueños*, 1912):

En el piano abierto languidece
la tristeza melódica de Schumann...
el metal del cordaje se enmohece,
y hay de unos dedos huellas que se esfuman.

De su angélica gracia, que el espejo
tantas y tantas veces admirara,
sólo queda un romántico cortejo

de nostalgias de risas de su cara...

Dentro del alma del piano, glosa
mi siempre monorrítmica amargura,
la carcoma en su triste sonatina...

Y aquel perfume favorito –rosa–
fascinante se abraza y se mistura
con olor de la cadaverina.

Siendo niño, al escritor andaluz su madre le había enseñado a tocar una pieza de Schumann que no está pensada precisamente para las manos infantiles. Se trata de *Kinderszenen* (Op. 15), compuestas en 1838: “(...) El dueño colocó, como en un altar, en una espaciosa sala, el viejo clave donde su madre, pálida y triste, tocaba aquellas melodías anticuadas y le enseñaba a sus manitas débiles las *Escenas infantiles* de Schumann”, escribe Buendía en la novela corta *La casa en ruina* (1915). El conocimiento que tenía de este compositor era profundo, de manera que en el marco de la Sección de Música del Ateneo sevillano imparte una conferencia en la que destaca el valor poético de su música, de un hombre de una extraordinaria cultura literaria, también poeta:

“Roberto Schumann es un músico tan poeta como músico (...). La literatura jamás se separó de Schumann, que, sugestionado por Heine, se revela en su iniciación como un poeta, para luego encajar su poesía intensa en las notas admirables de su música-poesía (...). El ‘quinteto’ célebre, las ‘Escenas infantiles’, los ‘Estudios sinfónicos’, el ‘Carnaval’, toda la obra inmensa de Schumann es una serie de poesías hechas música, adonde las palabras han cristalizado en notas deliciosas y la melancolía es un divino sollozo musical.”

También a Buendía le agradaba interpretar obras para piano del alemán Franz Schubert. Creemos que el título de una de sus baladas poéticas, “Momento musical” (1920)²⁸, está tomado de sus *Momentos musicales*:

Los nardos en el puente
del vapor. Tú entre los nardos.
Cantaban las voces en el mar;
tú, entre los nardos.

El mar se desteña y el oro
de tu cabello se iba bronceando.
La luna, de carne sonrosada;
tú, entre los nardos.

La música alejándose
telón adelante.
Mis ojos esponjábanse en tus ojos
y el mar se desteña poco a poco.

La procesión seguía entre faroles
–voces y luces agrias en la playa–.
Mi boca temblorosa, sin saber
donde posarse: pájaro incierto
que busca el árbol de la noche.

La música extinguida.
Entre nosotros hay una penumbra
que rodea al brillo de los ojos...
Va plateándose la luna.

El mar se destiñó.
Alguien en el crepúsculo ha cantado.
Yo, con el alma llena de secretos,
tú entre los nardos.

Interpretar a Wolfgang Amadeus Mozart al piano era otra de sus aspiraciones, a quien rememora en “Pascua de rosas” (*Nuevo Mundo*, abril 1921). Posteriormente dirá de él, parangonándolo con Haydn, “Mozart..., demasiado sentimiento”.

En cuanto a Ludwig van Beethoven, el poeta andaluz lo cita en varias ocasiones en sus poemas. En *Del Bien y del Mal* (1912), su lenguaje se contrapone a lo cursi, representado por *Norma*, de Bellini, Paderewski –el *Minuetto en sol mayor*, Op. 14, fue una de sus piezas célebres al piano– y *La Favorita* y *Il Campanello*, de Donizetti. Muestra de esta admiración son los poemas recogidos bajo el título “Sonata de Margarita” (“A los felices instantes en que / Beethoven dio vida a los sus / puros de su ‘[A]Passionata’”) aparecidos en *El poema de mis sueños* (1912). Si bien puede referirse a una en concreto, hay que tener en cuenta que fueron tres las sonatas (conforman el Op. 10 –n.ºs 1, 2, 3–) que Beethoven dedicó a la condesa Anna Margarete von Braun (n.º 5, en *ut* menor; n.º 6, en *fa* mayor; n.º 7, en *re* mayor). Por otra parte, *Appassionata* es la sonata n.º 23, en *fa* menor (Op. 57), muy estimada por su propio creador.

La máscara mortuoria de Beethoven, pintada a pluma y tinta verde enmarcada en oro fino, la había incorporado Enrique Ochoa al ilustrar *Nácares* (1916), poemario de Buendía (fig. 1). También la había introducido Penagos en la ilustración de *La IX Sinfonía de Beethoven: Ensayo de crítica y estética musical*, obra de Mateo Hernández Barroso (Madrid, 1912). Tanto éste como Mozart también forman parte del “Pentagramario” de su amigo Adriano del Valle (1923):

“Pirámides / Lo más lógico será sustentar sobre la tierra, por su ancha base, la gran pirámide del arte musical, como hizo Beethoven.

Lo maravilloso es sostenerla por su vértice, en un ingrátido equilibrio, como ha hecho Debussy.
(...)

La flauta mágica / ¿Quién le ha dado cuerda para que cante a esa escena pastoral de Watteau, a ese tapiz de los Gobelinos? ¡Oh Mozart! ¡Reloj de música –reloj de música ‘di camera’– para la cámara dorada de un Delfín!”

Claude Debussy fue uno de los compositores más admirados, también para creadores como Falla. César M. Arconada, quien se ocupaba de música en *La Gaceta Literaria* y colaboraría con *Papel de Aleluyas*, publica en 1926 *En torno a Debussy*. Federico García Lorca, asiduo al piano, lo toma como título para una de sus “Canciones” (1927) con ambiente simbolista. Por su parte, el poeta Gerardo Diego inserta un homenaje al compositor francés en *Imagen* (1922), escrito en 1919: “D’Après Debussy”.

Uno de los más fervientes admiradores del compositor francés es Adriano del Valle²⁹. Éste –buen conocedor de su obra, del que dijera en 1923: “Éxodo / Toda la música de Debussy, el colibrí tornasolado de la música de Debussy, parece refugiarse en una estrella”– incorpora diversos poemas en *Primavera portátil* (1934) con el título “Homenaje a Debussy”³⁰. A propósito de *La rueda de color* (1923), Adriano relacionó la poesía del onubense con la fugacidad y sonoridad del compositor: “Color y música / Si se pudiese pintar un sonido de Debussy con un color de Pablo Picasso, así daríamos mejor la calidad del color fugitivo y casi sonoro, del color vertiginoso de este libro, en el que gira constantemente la anaranjada franja de luz de sus poemas entremezclados y dispersos” (*Alfar*, junio-julio 1924, n.º 41).

En varias ocasiones se constata la admiración de Rogelio Buendía hacia Debussy. Así, compuso en los años cincuenta un poema bajo su inspiración, en el que hace un alarde del conocimiento de su música, evasiva, fugaz, como es la de *Jardins sous la pluie* (1903):

“El recuerdo de Debussy”

Por fin, el jardín tiene herrumbre
en las hojas de los altos alerces.
Hay cristal en la fuente, que suena
su agua en xilofón de hielo.
Son altos los espacios de la lluvia.
Llueve en planos tan altos, que en la tierra
no cae la lluvia, sino el vaho
del frío en la bufanda de las nubes
que lloran sin llorar, sólo en tristeza.

Los rosales, los rosales, los rosales, los rosales
en hierro de troncos y espinas pasan [les
trágicos, mientras se levanta el ciprés negro
y canta severamente en el encaje
de la azul enredadera que sube,
muro arriba, por encima del invierno.

Cánticos de glacial hielo fundiéndose
con un leve amarillo sol dormido,
y el bozo del amor crece en el labio
del alma con dulzura y risa
caliente, colorada, prisionera.

Las resbaladizas notas musicales de Maurice Ravel, que parecen discurrir y salpicar como los versos de un poema, no están ausentes de la sensibilidad de Buendía. Así, su primera obra maestra para el piano, *Jeux d’eau*, acabada en 1901, es nombrada en *La dorada mediocridad* (1923).

“(…) El amanecer más claro de su vida lo tenía aquella tarde entreoyendo a Schumann, a Chopin, a Ravel. Ahora era ‘Les yeux d’eau’ cristalinos y afiligranados”.

Igor Stravinsky es uno de los compositores más admirados por la vanguardia. Rogelio Buendía no llegó, como Adriano del Valle, a relacionarse con él, tan próximo a Falla. Ahora bien, hay elementos que demuestran su devoción. En “Girándulas” (*España*, 1923, n.º 357) aparece su nombre, en un parangón de palabras tan próximas a las de Adriano: “(…) Igor Stravinsky –¡gran pirotécnico!– quema entonces sus girándulas de sonidos, esa azul y rosada lluvia de estrellas que él deja caer, profusamente, sobre todos los atriles extasiados del mundo...”.

Cuando en 1922 se le preguntó a Buendía por sus músicos españoles predilectos, contestó: “Óscar Esplá, Falla y Turina” (*España y América*, septiembre, n.º 109). Es el año del Concurso del Cante Jondo, celebrado en Granada, promovido por Falla, García Lorca –quien escribiera en 1927 un *Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciéndole unas flores*– e Ignacio Zuloaga. Precisamente en 1927 –año del homenaje a Góngora desde *Litoral*, en que participa Falla y Óscar Esplá–, el onubense, quien también colabora en dicho centenario, asocia ambos nombres en sus “Aleluyas en el aire” (*Papel de Aleluyas*, septiembre, n.º 3):

“(…)”

11. En las campanas de este Sur=Litoral-Mediodía=suena la guitarra entornada de García Lorca. García Lorca desde Granada, echa al aire de Málaga sus cometas de colores gitanos.

12. Y con él, Manuel de Falla taconeó su malagueña. Música mediterránea y atlántica”.

Rogelio Buendía realizará un poema con el nombre de Manuel de Falla como título.

Su admiración hacia Óscar Esplá es anterior al poema –“Idilio”– que le dedicara Gerardo Diego en *Papel de Aleluyas* (julio 1927, n.º 1).

A Rogelio Buendía le entusiasmaba tocar al piano obras de Isaac Albéniz, de tantas resonancias populares, emocionándose más por *Córdoba* (*Cantos de España*, Op. 232) que por otras composiciones de la *Suite española* n.º 1 (Op. 47). El poema “Sous le palmier”, perteneciente a “Las baladas de la dicha” (*Cervantes*, abril 1919) –con el tema del amor por su novia María Luisa Muñoz de Vargas–, está inspirado en la composición musical del mismo nombre de Albéniz, inserta en *Cantos de España*; de hecho, el 4 del citado mes le dice: “Ya llevo hoy estudiando más de cuatro horas y son las cuatro de la tarde. Pero ahora, en estos momentos en que acabo de levantarme del piano de tocar ‘Sous le palmier’, solamente tú me llenas molécula a molécula y poro a poro.”

Evidentemente, los instrumentos musicales no están ausentes de la poesía de Rogelio Buendía. Su entusiasmo por la música –asociándola a la prodigalidad literaria– le llevó a parangonar la mano de Rubén Darío con instrumentos (“A la mano creadora de Rubén Darío”, *Grecia*, 1919, n.º 9):

(...)

Instrumental, sinfónica, con todos los registros,
tus cañas fueron cinco cuerdas de violines,
cinco trompas guerreras, cinco armoniosos sistros,
cinco claros clarines.

Oh mano que, guardada en tu estuche de raso,
has perdido el compás, y el ritmo, y la armonía,
¿qué fueron de los nervios que te ataban al brazo?
¿Y qué fue del espíritu que al corazón te unía?
(...)

“Rogelio tocaba maravillosamente el piano”, recordaría su esposa, dedicando desde pequeño largas horas al aprendizaje hasta convertirse en un excelente intérprete³¹. La fractura de los dedos de una mano atrapada por la puerta de un coche (1929) le fue impidiendo la práctica. Cuando Cansinos-Assens hace el prólogo de *Nácares* (1916) liga el poeta a un piano –su afición más sentida– y a la serpiente de Esculapio –su dedicación a la Medicina–: “(...) Te vemos estrujar ramos de rosas, herir las teclas del piano, escuchar los latidos de un seno de mujer. Y te vemos también –oh poeta que tienes la sierpe de Esculapio– en tu jardín de aloes y eucaliptos...” Desde su primer libro, publicado en 1912 –*El poema de mis sueños*–, el piano es un instrumento que surge constantemente en su creación, de tal manera que varios poemas están recogidos bajo el título “Del alma del piano”, en el ambiente onubense de la Casa de Colón.

En *Del Bien y del Mal*, publicado al año siguiente, nuevamente surge este instrumento en las vivencias del

poeta: “La vejez (‘Tríptico heterogéneo’)” y “Paraíso perdido”. También un trasfondo autobiográfico tiene *La casa en ruina* (1915), en la que el protagonista desde niño se había aficionado al piano: “(...) Sus manos, pálidas y pequeñas, se adiestraron en el piano bajo la dulce vigilancia de los ojos tristes de la madre... La cara ovalada del niño se fue afilando entre los libros y el piano...”.

Los instrumentos de cuerda también aparecen en sus poemas. En *Del Bien y del Mal* (1913), en “Paisaje infantil” habla de “un lloro de violines / tan tibio como mano acariciante /”, así como en “La amapola en la gavilla” (*Alfar*, junio-julio 1924, n.º 41). En “Sólo de mí mismo” (*Grecia*, junio 1919, n.º 20), de tinte autobiográfico, se retrata cual un violín. En *La rueda de color* (1923), tanto en “Rumba” como en “Simbad”, se le cita y curiosamente en *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* no aparece este instrumento, sino el violín:

(...)

Piratas de peludos
escaramujos en la piel del barco,
con sus remeros rudos
pusieron flechas al violín del arco
y tu escamoteadora
danza de la sirena en buzo untada,
en esa última hora,
no sirvió para nada
y caíste sin luces
a ese número infiel –cero absoluto–
siderada, de bruces,
ante el altar del indomable bruto.

(...)

Los violines del eco, en la pizarra,
con tiza desvaída,
gráficos algebráicos de cigarra
golpeaban la tarde entretenida
que por sus ojos tu dolor rezuma;
y la noche se advierte
envuelta en el mantón de su reuma
para apagar los signos de la muerte.
(...)

LA GUITARRA

No son ninguno de los instrumentos comentados, ni siquiera el piano, los que aparecen como título del libro, sino la guitarra. Se trata de un elemento recurrente en el bodegón cubista, pero los artistas también representan, individualmente, a los guitarristas. Así, Picasso, Juan Gris y Jacques Lipchitz abordan este tema, pero en el ámbito local también Manuel Ángeles Ortiz, José Moreno Villa, Joan Sandalinas, etcétera³². Picasso en su



Fig. 1. Ochoa: Beethoven, en *Nácares* (1916).

fase "clásica" capta la imagen del guitarrista en su *Proyecto para el telón de Mercure: Arlequín tocando la guitarra y Pierrot tocando el violín*, obra de 1924 (París, Musée Picasso). Simultáneamente, un escritor próximo a ellos, y a Buendía, aborda este instrumento en sus poemas, Vicente Huidobro, quien bajo la inspiración de Henri Laurens, compone "Guitarra" (*Horizon Carré*, 1917):

Sobre sus rodillas	
Había algunas notas	
Una mujer pequeñita dormía	
Y seis cuerdas cantan	
	en su vientre
El viento	
ha borrado los contornos	
	Y un pájaro
	picotea las cuerdas
El silencio	cada uno
se ocultaba	cree vivir
al fondo	fuera de
del armario	sí mismo

Al año siguiente, en el poemario *Tour Eiffel* denomina este monumento "guitare du ciel".

Algún libro y artículo habían aparecido en los que este instrumento de cuerda surge en el título. Así, *La guitarra de los negros*, poemario de Ildefonso Pereda Valdés (Montevideo-Buenos Aires, 1926), reseñado en

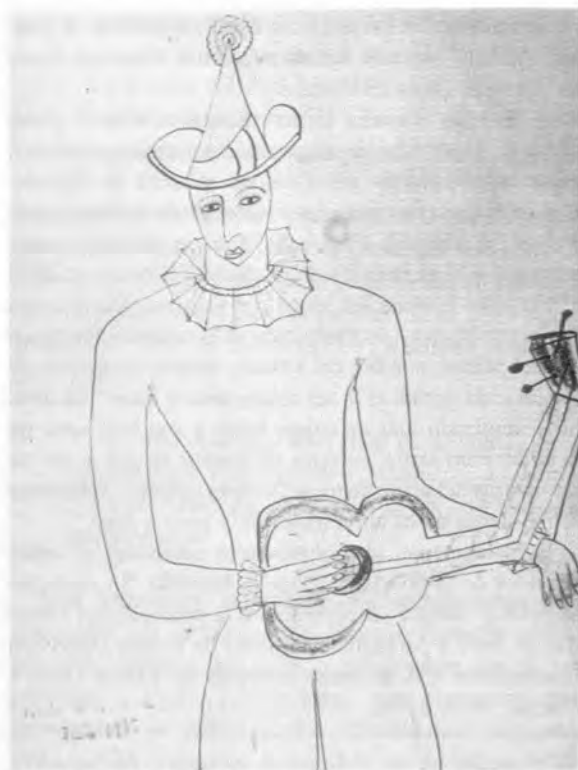


Fig. 2. García Lorca: Payaso con guitarra.

Mediodía (agosto 1926); de Giménez Caballero, *Con guitarra negra: malagueñas* (*Litoral*, marzo 1927, n.º 3). Con anterioridad, Gerardo Diego incluía en *Imagen* (1922) un poema bajo el rótulo "Guitarra". Ramón Gómez de la Serna publica al año siguiente un artículo titulado "La guitarra" (*Alfar*, marzo 1923, n.º 27), auténtico elogio de la guitarra española, de quienes la construyen, de aquellos que la tocan:

"Ya sé que nuestras guitarras son elocuentes y tienden hilos de telégrafo vibrantes, nostálgicos, bordoneantes a través de nuestras extensas llanuras.

Pero de vuestras guitarras ya tenéis quienes os hablan con gran lirismo.

De la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está metida en vallecitos más chicos, en cañadas más angostas, en suspiraderos más agudos.

Es esta guitarra menos desolable y menos paisajera y más íntima, más de familia, más de cortijo. Así como hay pintores de figura y paisajistas, ésta es la guitarra que retrata, que siluetea la figura humana, que la precisa, que la confiesa, que es como una hemotisis lírica del espíritu.

(...)

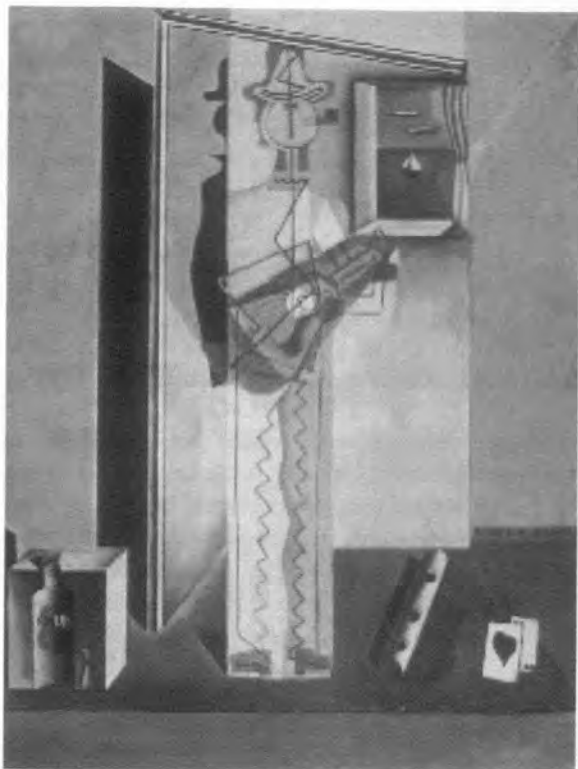


Fig. 3. Dalí: *Gran arlequín y botella de ron*.

La guitarra española está metidita en su sitio, es la guitarra que canta la tragedia del patio de la casa, del hogar, del corazón y dentro del corazón, especificando si es del ventrículo derecho o del izquierdo. No es navegante, viajera, exploradora y sorbe horizontes esta guitarra, ella es más bien 'cardíaca'.

La guitarra española es sencilla caja de música que escribe el diario de un corazón. En el aire, que echa a volar cuartilla tras cuartilla un poema. Es conservadora, dialogadora a lo más y quisiera hablar muy en voz baja. Se podría decir que le molesta que se la oiga. Ella bien quisiera murmurar muy quedo, pero con grave vozarrón borroso pero viril. Algo imposible, que por eso no puede ser, que por eso trasciende la voz de la guitarra sobre el silencio en que desearía ahogarse, el silencio que siempre parece que va a conseguir, que va a entonar, que por gracia de una buena afinación y una armonía extraordinaria no se va a dejar oír y, sin embargo, se va a dejar comprender y escuchar.
(...)"

Ramón da a conocer estas observaciones un año después de la celebración del Concurso de Cante Jondo, acaecido en Granada entre el 13 y 14 de junio de 1922, durante el cual se reivindicó la categoría instrumental de



Fig. 4. Dalí: *Naturaleza muerta al claro de luna*.

la guitarra, su potencia creadora. En este sentido, Manuel de Falla es un abanderado, si bien tan sólo compuso una pieza para este instrumento en 1920 en un *Homenaje a Debussy*, al poco de instalarse en Granada³³. Las guitarras eran "prisioneras en las cuerdas del piano, que surgían del piano en el que se interpretaban piezas de autores españoles e incluso franceses como Debussy. La guitarra no estaba presente como tal, sino sólo como elemento evocado. Los compositores del momento no creaban obras para un instrumento que carecía de prestigio y que estaba relegado a los espacios populares o a las imágenes románticas" (J. de Persia). Instrumento de rai-gambre popular, no formaba parte de la llamada música culta escuchada en los conciertos. Sin embargo, "en el primer cuarto del siglo XX se actualiza el interés por el instrumento, junto a una toma de conciencia por parte de críticos e intelectuales sobre el papel que ha jugado en la historia de la cultura española y su relación con el espacio europeo", así pues, Falla redactaría un texto sobre este instrumento con ocasión del evento granadino antes citado.

Cuando Buendía ya tenía compuestos los versos de *Naufragio...*, en febrero de 1928, aparece en el núme-

ro 28 de *La Gaceta Literaria* correspondiente a dicho mes un artículo de César M. Arconada a propósito de un concierto de Regino Sainz de la Maza, en la misma página en que Montanya habla de superrealismo y se reproduce un poema de Dalí. En éste, el renombrado crítico musical hace un alarde del instrumento y una apuesta por su uso:

“La guitarra tiene posibilidades muy bellas, que están comenzando a utilizarse. Los compositores comienzan a escribir directamente para este instrumento y a darse cuenta de su valor autónomo, independiente. La guitarra tiene un gran carácter y, por tanto, un gran porvenir. Los músicos españoles no deben desaprovechar esta hora de auge y de privilegio hacia la guitarra, instrumento vivo, en evolución, con ascensión —primero, popular; luego, aristocrático. Primero, instrumento de campo; luego, de cámara— (...).”

Tal como sucede con un poema de Buendía dedicado a Andrés Segovia, según veremos más adelante, en el referido artículo se proyecta en este instrumento asociaciones apícolas: “(Sainz de la Maza) ha llegado de nuevo a Madrid, en rápido entronque de vías, a dejarnos los panales de miel de su arte. De la más pura, de la más dulce miel del colmenar de su guitarra, rumurosa de abejas sonoras (Porque una guitarra es eso: panal lleno de enjambres, destilando —rezumando— hilos de miel virgen. Porque una guitarra es eso: rumor de seda devanada en carretes de melodías. Porque una guitarra es eso: vaporosidad, sutilidad).”

Uno de los promotores del Concurso del Cante Jondo fue García Lorca, quien había impartido una conferencia en febrero titulada *El Cante Jondo. Primitivo canto andaluz*, ambientada por el guitarrista flamenco Manuel Jofré, “Niño de Baza”, y compuso el *Poema del cante jondo*, donde exalta el instrumento en poemas como “Adivinanza de la guitarra”:

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro
¡La guitarra!³⁴.

En varias ocasiones, García Lorca como dibujante aborda este instrumento, tal vemos en sus payasos con guitarra de 1925 y 1927³⁵ (fig. 2). Creemos que el am-

biente granadino del Cante Jondo y de la guitarra con el tándem Falla-Lorca está rememorado en las “Aleluyas en el aire. Simbad en el Mediterráneo” de Buendía, compuestas en 1927 (*Papel de Aleluyas*, septiembre, n.º 3):

“11. En las campanas de este Sur=Litoral-Mediodía=suena la guitarra entornada de García Lorca. García Lorca desde Granada, echa al aire de Málaga sus cometas de colores gitanos.

12. Y con él, Manuel de Falla taconeó su mala-gueña. Música mediterránea y atlántica.”

Este recordatorio será elogiado por uno de los de *Mediodía*, Alejandro Collantes de Terán, al alabar en una misiva la composición del onubense: “(...) Muy bien esas aleluyas en el aire de Simbad y esa ‘guitarra entornada’, adecuadísimo símbolo del Beato Federico García Lorca, Apóstol de Andalucía lírica” (5-X-1927).

En otra ocasión, Buendía asocia el poeta granadino a la guitarra (“Vegüeriza de García Lorca”):

(...)

Allá va otra vez contento
con su pellejo aceituno,
ojos de perdigonada
con circunflejos muy juntos,
cazando estrellas mocitas
y luceros pavilucios,
pasando su cargamento
rico de gitanos rucios,
de rasgueos de guitarras
arrancados de los duros
peñascos de Sierra Elvira,
de los solazos más fulvos.

Es probable que Rogelio Buendía haya acudido a Granada por las fechas del Concurso del Cante Jondo³⁶. Días antes de la celebración, el 7 de junio, hubo un concierto de guitarra en el Alhambra Palace, en el que intervino Andrés Segovia. En 1923, el guitarrista le recuerda a Falla su promesa de componer para este instrumento: “No me atrevo a preguntarle por las obritas para guitarra, porque ya supongo que estará usted ocupado en cosas más trascendentales. Sin embargo, no olvide usted del todo que todos esperamos la importantísima ayuda de usted en su Restauración del prestigio de nuestro instrumento; y yo, además, con verdadero afán, lo que prometió usted destinarme”³⁷. Fue este intérprete una de las grandes figuras que rescató la guitarra de los ambientes populares, situándola en el plano de los instrumentos para música culta:



Fig. 5. Dalí: *Marche Joyeuse* partitura de E. Halffter.

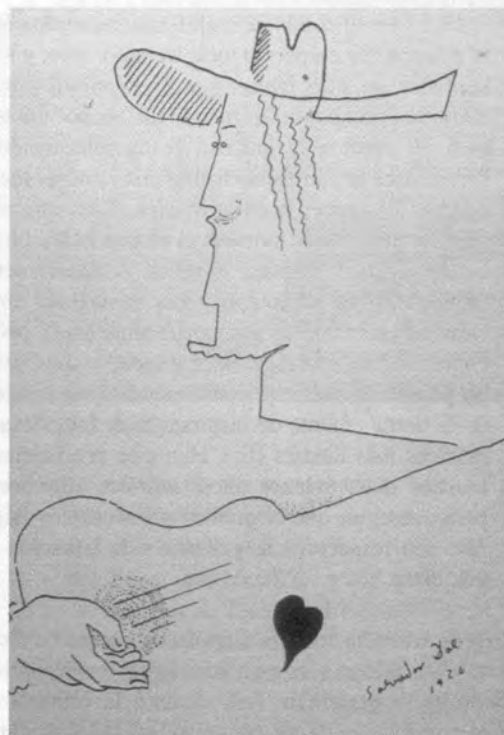


Fig. 6. Dalí: *Trovador*, en "*Residencia*": (1926, n.º 2).



Fig. 7. Dalí: *Trovador cubista*, en "*Gallo*" (1928, n.º 1).



Fig. 8. Dalí: *Putrefacto lírico*, en "*Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*".

"(...) En el fondo de todos mis recuerdos está la guitarra. La empecé a tocar de niño, solo, y solo también, sin otro tanteo que el impuesto por el correr del tiempo, fui formando mi 'modo', mi técnica. El amor a la guitarra se ha robustecido a medida que he ido ensanchando mis estudios musicales y mi concepto de la música. Creo que ningún instrumento, ni siquiera el violonchello, posee tal riqueza de timbres, a veces verdaderamente orquestales, tal intimidad y tan contagiosa emoción. La extensión de que carece aumenta su poder expresivo; no es vasta, es profunda, y su abolengo popular la hace apta para expresar ese 'aliento de la tierra', fuente de inspiración de los poetas y músicos más ilustres (...). Han sido precisamente muchos días, muchos años, infinitos sinsabores, para conseguir que el público y los críticos llegaran, con respecto a la guitarra, a la situación en que están hoy (...)"³⁸.

Rogelio Buendía conocía al guitarrista antes de dicho evento, y era asiduo a su casa cuando sus compromisos médicos se lo permitían. Así, durante la estancia en Madrid con motivo de un congreso, en 1919, comunicaba a su novia: "(...) Esta mañana la voy a dedicar a ir a casa de Segovia. Me dará un concierto a mí solo" (20-IV). Al día siguiente se lo recuerda: "(...) Ayer tuve concierto en casa de Segovia." Son varios los poemas que Buendía dedica a Andrés Segovia, apareciendo la guitarra entre los versos:

"Un concierto de Andrés Segovia"
La guitarra.

Como un azadón que cava
en tierra blanda, te adentras,
cava que cava en el pecho
hasta dar con la cadencia
donde cantan los jilgueros
que en todo espíritu fiesta
esperando están de goces
sin que nadie los comprenda.

Como un hilo de cristales
vas cayendo al alma nuestra,
sacando de cada glóbulo
de sangre una blanda perla
entre luces irisada
y entre sombras que se quedan
hechas girones de música
con la andaluza tristeza
henchido de goce intenso
que en metales se refleja.

Sólo la luz de tus ritmos
que es calor de sangre espléndida,
andaluza imagen alta

de rubia torre mudéjar
expresa lo que tú sabes
decir con magia secreta,
(...)"³⁹.

Las interpretaciones de obras de Chopin y de Albéniz hechas por el guitarrista calan en la sensibilidad del poeta:

"Andrés Segovia"

Andrés, es tu guitarra como un río
donde tu alma se refleja inquieta,
unas veces plétórica de brío
y otras, cantando, rítmica y coqueta.

Es tu guitarra, Andrés, prolongación
del bien templado nervio de tu mano
y el compás de tu música es hermano
del compás de tu ardiente corazón.

Y es un sol lo que brilla en los arpeggios
de Albéniz y una luna en la nocturna
tristeza de Chopin, cuando el bordón
de tu guitarra, entre tus dedos regios,
se trueca en alas, y la caja en urna
donde vas deshojando el corazón.

Rogelio Buendía trueca en versos los timbres de la guitarra:

"La guitarra"

(Con Andrés Segovia)

Miel contiene tu llanto, y tu risa azahar,
la sombra del laurel se refresca con besos,
el agua en tus sonidos corre, resbala, salta,
brilla, y llora también entre tus notas puras.

Miel contiene tu llanto, que no pesa ni duele,
sino que nos penetra muy hondo con perfume.
¡Mueve las albahacas, Andrés, que sus caricias
nos llevan a Andalucía y los naranjos abren
sus lluvias de sonrisas de azahar y de luna,
y abren tantas cancelas de patios de claveles
que caemos rendidos de música y de cielo!

En el ambiente granadino el escritor se encontraría con Ángel Barrios, quien le envía composiciones musicales: "Querido amigo. Recibí su libro, que le agradezco. No le he escrito antes por no encontrarme en ésta. Adjunto le mando alguna música mía. Siempre amigo y admirador. A. Barrios." En el anverso de la tarjeta Buendía ha escrito: "Se recibieron 2 piezas de...".

La guitarra surge en la poesía de Rogelio Buendía desde la publicación de su primer libro, *El poema de mis sueños* (1912):

(...)



Fig. 9. Plancha de grabado de Putrefacto lírico.

Hay cosas que soñé mientras sonaba
la guitarra de la Melancolía
que una canción llorosa rasgueaba.
.....

En *Del Bien y del Mal* (1913), este instrumento deja de ser una alegoría modernista para adentrarse en lo popular:

“La cruz de Mayo”
(...)
No sé qué guitarra ha abierto
su boca para cantar
sevillana o malagueña...
no sé qué mujer ha abierto
su boca para llorar.
(...)

En 1922 publica el poema “Ronda” (*Ultra*, febrero, n.º 23), donde, junto con la mandolina y el violín, sueña la guitarra en un ambiente imaginario:

Mandolina chillona
voz de guzla dormida
(elefantes subían por la noche
jugando a la pelota con la Luna).



Fig. 10. Dali: Bañista.

Guitarra de risa escarchada,
voz de violín rencoroso
(un velo cubrió el pelo
una boca, otra boca).
Paletadas de luna en el molino
y aguacero de llanto.
Celosías en el mudo muro
encaramadas,
tiernamente conmovidas
y sin poder volar.
(Elefantes de sombra
subiendo por las tapias
y derribando chimeneas
con sus trompas de humo).

En *Guía de jardines* (1928), en el poema titulado “Noche” aparece este instrumento en un marco exótico:

Ángeles negros tocan su guitarra
en mitad de la sombra de la goma.
Mango de eternidad, con antiparra[s]
y calva de milenio, el fruto asoma.
Un mono, en tanto, en una negra jarra,
de un solo trago, todo el sol se toma.

La guitarra no está ausente de algunas apreciaciones hechas al poeta a propósito de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, como la de Francisco Ayala en una carta fechada el 11 de octubre de 1928: “(...) Yo llamaría ejemplar a su último libro. Poema ejemplar. Su guitarra, bien templada, tiene una voz propia de su estrecha garganta, inalienable, imperceptible: la voz de un gran poeta, que no se parece al ruido de un gran poeta, que no se parece al ruido de ninguna fuente, grande o pequeña.”

Rogelio Buendía compuso en su etapa alicantina (después de 1947) tres poemas dedicados a la guitarra, a modo de coplas numeradas, de los que tan sólo se con-

serva uno, en el que vincula el instrumento con el cuerpo femenino, *topos* literario:

"3 guitarras"

1.^a

En tu carne hunde la mano
girasoles de lamentos,
cristal roto de los vientos,
fuego de terciana insano.
En el corazón, gusano,
que pulpa y sangre extermina,
lanza un suspiro de espina,
mientras en flor tu cadera,
molde del muslo de cera,
su risa el llanto fulmina.

LAS ILUSTRACIONES DE DALÍ

En la vanguardia plástica, la guitarra y, genéricamente, los instrumentos de cuerda, se hacen presentes en la obra de Salvador Dalí a lo largo de los años veinte. En cuadros como *Gitano de Figueres* (1923, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), *Pierrot y guitarra* (h. 1924, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), *Gran arlequín y botella de ron* (1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 3), *Cabeza, guitarra y mandolina* (paradero desconocido), *Guitarra, limón y dos sifones* (1924, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí), *Naturaleza muerta al claro de luna* (1926-27, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 4); en dibujos, tal el *Autorretrato 2* (1926, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí); en la ilustración a la partitura *Marche Joyeuse* de E. Halffter (1925) (fig. 5); en los dibujos dentro de la tipología trovadoresca que ilustran la revista *Residencia* (1926, n.º 2) —*Trovador* (fig. 6)— y el primer número de la granadina *Gallo con un Trovador cubista* portando un instrumento de cuerda con su caja de guitarra (1927-28, Granada, Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca) (fig. 7), en que Dalí se autorretrata entre arlequín y trovador antiguo; así como en el dibujo *Trovador ecuestre 2* (1927, Madrid, col. Caballero-Bello), tan parecido al que se reproduce en la novela *L'oncle Vicents*, de J. Puig Pujades (1926).

Algunos de los personajes citados son denominados *putrefactos*⁴⁰. En el marco de esta caracterización se encuentra el *Putrefacto lírico* (1925), que aparece ilustrando *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (fig. 8). Se trata de un dibujo a pluma y tinta china sobre papel, en paradero desconocido, aunque se conserva la plancha que se preparó para su reproducción⁴¹ (fig. 9). Está firmado y fechado en la zona inferior, a la derecha, *Dalí 25*, y representa un "putrefacto propiamente dicho y en esta-

do irreversible de corrupción"⁴², con pose y afectada elegancia, tal como corresponde a la referida tipología⁴³. Dentro de la caracterización del trovador antiguo, está sentado en una peña, junto a una costa que corresponde a la bahía de Cadaqués, en la que aparecen unos de sus característicos islotes (*Cucurucucs*, es decir, Cucuruchos), tocando la guitarra en una noche estrellada. En este sentido coincide con el realizado a tinta sobre papel (1927) representando una *Bañista* situada cerca de estas típicas rocas (Florida, St. Petersburg, The Salvador Dalí Museum) (fig. 10); con *La playa* (1927), composición con una figura cercenada —cabeza, brazo— junto al mar, aparecido en *Verso y Prosa* (abril); con el *Retrato de Federico García Lorca en la playa de Ampurias* (1927), reproducido en *L'Amic de les Arts* (junio), y con, en la misma técnica, *Trovador ecuestre 2* (1927), plasmado en una carta a José Bello (fig. 11), con el cual también es análogo en la presencia del perro, situándose en pareja en la parte alta de la carta citada, perritos que también dibuja Dalí en la correspondencia a Lorca (fig. 12).

El título del libro que estudiamos, *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, podría relacionarse con el nombrado *Gran arlequín y botella de ron*, al aparecer el personaje tocando la guitarra, con tres cuerdas, y tras la ventana una vista marina con velero. Sin embargo, el título es parcialmente paralelo al dibujo que hemos comentado (*Putrefacto lírico*). No podemos determinar si Dalí se vio movido por su lectura al recurrir a su nutrido cuerpo de dibujos sobre músicos putrefactos⁴⁴. Este dibujo se reprodujo en el primer número de la revista *Meridiano*, dirigida por Rogelio Buendía, correspondiente a diciembre de 1929 (p. 14)⁴⁵.

No es éste el único dibujo de Dalí que ilustra *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, pues, como hemos dicho, hay dos más. Habría que preguntarse acerca de la aproximación de Rogelio Buendía a Dalí. Indudablemente, el nexo está en las amistades literarias catalanas y, específicamente, en Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. Es a los tres a quienes está dedicado el libro: *A Salvador Dalí / Sebastià Gasch / Lluís Montanyà*. Como se ha indicado, es "una muy significativa dedicatoria"⁴⁶.

No es la única vez que aparecen los tres catalanes juntos. Con posterioridad a la aparición del libro (septiembre 1928), Giménez Caballero publicó una trayectoria biográfica-artística-literaria del trío titulada "Gasch-Dalí-Montanyà" (*La Gaceta Literaria*, diciembre 1928, n.º 47). Meses antes (abril, n.º 24), habían firmado "L'anunci comercial. Publicitat. Propaganda", en *L'Amic de les Arts*. Pero ya se ha destacado que son precisamente estos tres beneficiarios de la ofrenda hecha por Buendía quienes conjuntamente redactaron el *Full Groc*, es decir, el *Manifiesto Anti-artístico Catalán*: "(...) el seu autor dedica [el libro] als tres amics signants del manifest groc..."⁴⁷. Este panfleto se publicó



Fig. 11. Dalí: Trovador ecuestre 2, carta a José Bello (1927).

en marzo, por lo que se ha dicho que el poeta onubense llega a “abrazar apasionadamente la causa del Manifiesto”⁴⁸. Efectivamente, Buendía se hace eco con rapidez del *Full Groc* y se adhiere con entusiasmo:

“Amigo admirado Sebastià Gasch: Acabo de recibir su carta y como también había recibido ya el manifiesto valiente, sintético, rudo y claro que firman con Vd. Dalí y Montanyà, le escribo en seguida para adherirme en todo, absolutamente, a lo que ustedes han condensado en ese papel amarillo tan simpático y verdadero. Es preciso que esos espíritus atrasados se dispongan a comprendernos o a arrinconarse. No hay más estética que la de la época en que vivimos y lo demás es idiocia”⁴⁹.

En el mismo mes (marzo 1928, n.º 23), *L'Amic de les Arts* da a luz un trabajo también firmado por estos tres redactores (“Cinema”), precisamente en el mismo número en que uno de ellos, Lluís Montanyà, reseña *Guía de jardines*, obra de Buendía aparecida el mes anterior. En abril, cuando *La Gaceta Literaria* da a conocer la publicación del *Full Groc*, el número 5 de la revista *Papel de Aleluyas* –codirigida, por Buendía– también es anunciado en la misma página. Esta con-



Fig. 12. Dalí: Tarjeta postal enviada a García Lorca (1927).

fluencia se constata asimismo en el artículo de Giménez Caballero “Cartel de la nueva Literatura”: Huelva está representada por *Papel de Aleluyas*, destacando la figura de Buendía; por Cataluña, *L'Amic de les Arts* y el relevante manifiesto de “tres de sus mejores elementos”.

Gasch, Montanyà y Dalí constituyen un grupo de vanguardia catalana que se inicia aproximadamente hacia 1926⁵⁰.

Sebastià Gasch es considerado uno de los críticos de arte más importantes⁵¹, con un rápido reconocimiento “fruto de su pluma brillante y con frecuencia agresiva y de la excelente información que poseía, que le permitía efectuar notables síntesis desde las cuales situar al pintor que analizaba”⁵². *La Gaceta Literaria* fue un vehículo para expresar sus ideas, revista en la que publica Buendía. En julio de 1927 (n.º 14) aparece un artículo sobre Salvador Dalí y su reciente exposición en las Galerías Dalmau, en la misma página en que se elogia el primer número de *Papel de Aleluyas*. En el número del 15 de octubre aparece “Del Cubismo al Superrealismo” –traducción del de *La Nova Revista* (julio 1927, n.º 7)–, el cual dedica un espacio al surrealismo: “(...) Limitémonos a consignar que las pinturas superrealistas son hijas absolutas de la imaginación, sin el control de la inteligencia. Entregados a sus instintos, esclavos de su inspiración, los superrealistas intentan plasmar las imágenes aparecidas en estados inconscientes, en aquellos momentos de sueño despierto en que la imaginación, desligada de toda traba de la razón, flota libremente al azar y ve las maravillosas representaciones que engendra la fantasía.” La relación entre Gasch y Dalí fue muy estrecha no solamente a través de críticas a exposiciones del pintor, sino a nivel de conversaciones y de inquietudes paralelas, con el proyecto común de *L'Amic de les Arts*, en cuyo número 18 (septiembre) de 1927 publica una crítica artística, “Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern”.

En febrero de 1928 Gasch hace un elogio de la revista *Papel de Aleluyas*, “que dirigeix a Huelva l'excel·lent

amic i admirable poeta Rogelio Buendía" (*La Veu de Catalunya*, 12-II-1928). La relación con el grupo barcelonés se habría fortalecido tras una visita del poeta a Cataluña: "(...) Rogelio Buendía, que estigué entre nosaltres no fa gaire", dice el crítico en la misma publicación. Éste colabora con *Papel de Aleluyas* enviando en febrero un artículo sobre Olga Sacharoff (abril, n.º 6). La relación se estrecha al comprobar que Buendía le dedica, junto a Joan Miró, un artículo sobre el surrealismo, "¿Superrealismo?... Onirismo", publicado en *Meridiano* (noviembre 1929, n.º 1) —revista dirigida por el poeta onubense—, mientras que, por su parte, Gasch le entrega "Un perro andaluz" (enero 1930, n.º 3), en que se constata nuevamente la presencia de Dalí. Como hemos visto, el onubense trata a Gasch de "amigo admirado".

En enero de 1927 la revista vanguardista *L'Amic de les Arts* (n.º 10) —que es recibida por Buendía, aun antes de la fundación de *Papel de Aleluyas* y *Meridiano*, en cuyas páginas consta su recepción— publica un artículo de Lluís Montanyà bajo el título *Superrealisme*, reseña de varios libros franceses tras una breve introducción. En la misma página J.-V. Foix, otro de sus redactores, hace una "Presentació de Salvador Dalí" ilustrada con un *Autorretrato*. El artículo de Montanyà se dará a conocer en castellano en *La Gaceta Literaria* (febrero 1928, n.º 28), en la misma hoja en que aparece un poema de Dalí compuesto el año anterior en Cadaqués, con versos paralelos a sus imágenes pintadas:

Una oreja quieta encima un pequeño humo derecho indicando lluvia de hormigas sobre el mar. Al lado de la roca fría hay un pelo de pestaña. Un pedazo de carne desgarrada señalando el mal tiempo.

Hay seis pechos extraviados dentro un agua cuadrada.

Un burro podrido zumbante de pequeñas minutas representando el principio de la primavera.

Hay un ombligo puesto en un sitio con su pequeña dentadura blanca de espina de pez.

Un cangrejo seco sobre un corcho indicando la crecida del mar.

Hay un desnudo color de luna y lleva su nariz. Una botella de anís del mono horizontal sobre una madera vacía, simulando el sueño.

Hay una sombra de aceituna en una arruga.

La relación de Rogelio Buendía con Montanyà era próxima, puesto que en *L'Amic de les Arts* éste reseña *Guía de jardines* (marzo 1928, n.º 23) y *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (diciembre, n.º 30). Del último libro consta su dedicatoria, en la que es evidente el afecto en el trato y el reconocimiento intelectual del poeta

hacia el crítico literario: A Lluís Montanyà, / que con tanta fran / queza es amigo y con / tanta finura es crítico. / Admirándole. / Rogelio Buendía / H(uelva). 26-IX-928⁵³.

Como se ha indicado, *L'Amic de les Arts* tenía por objetivo no solamente informar acerca de los movimientos culturales europeos, sino sobre la situación local y la literatura de otras zonas de la Península, como la andaluza. Esta revista se convierte en el órgano de expresión de Gasch y Montanyà, mientras que para Dalí fue una "plataforma de intervención desde la cual el pintor pudo dar a conocer sus escritos literarios, pero también polémicos"⁵⁴, quien en noviembre de 1927 formaría parte del consejo de redacción.

La vinculación de Buendía con el núcleo catalán vanguardista se manifiesta también en el número monográfico, dedicado al surrealismo, del *Butlletí de l'Agrupament Escolar* (julio-septiembre 1930, n.º 7-9), donde entre trabajos de Gasch, Foix, Masoliver, Dalí, Gómez de la Serna, Giménez Caballero, Altolaguirre, etcétera, se incorpora su "Sombra Tecnicolor".

Las reseñas hechas a *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* destacan el hecho de que el poemario esté ilustrado por Dalí, lo que se advierte en el propio libro: *Este / poema de / Rogelio Buendía, / con dibujos de Dalí, / fue dado a la estampa / en Sevilla, en la imprenta del / maestro Manuel Carmona / y se concluyó de / imprimir el día 18 / de septiembre / de 1928*, dice el colofón. En la crítica de *Meseta* (1929, n.º 6) —revista en la cual el libro había sido anunciado en el número 5 del año anterior— se lee: "Unos admirables dibujos de Salvador Dalí completan este libro..." (Francisco Martín y Gómez). Más extensa es la apreciación de la *Revista del Ateneo Jerezano*:

"(...) Notabilísimas, igualmente que el texto, son las ilustraciones de Dalí, aunque es creíble que algún lector dudará respecto al verdadero significado de los dibujos producidos por el lápiz del pintor, en un momento de exaltación paroxística de su vanguardismo."

Recientemente también se ha valorado el hecho de que del poemario se ocupe Dalí. Así, en la exposición del *Surrealismo en España* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1994), en la Sección de *Documentos* se presentó el libro junto con uno de los dibujos (cat. p. 6)⁵⁵. Pero, además, es uno de los firmantes del *Full Groc*, Montanyà, quien no olvida la presencia de Dalí en el libro: "'Naufragio en tres cuerdas de guitarra', il·lustrat amb dibuixos de Dalí..." (*L'Amic de les Arts*, diciembre 1928, n.º 30). El propio autor del poemario destacará esta participación en una entrevista realizada en 1953: "(...) A 'Naufragio en tres cuerdas

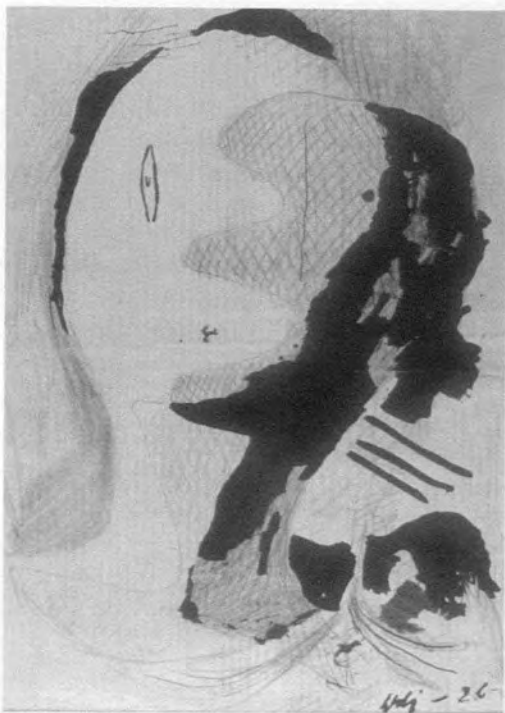


Fig. 13. Dalí: Cabeza humana, en "Naufragio en 3 cuerdas de guitarra".

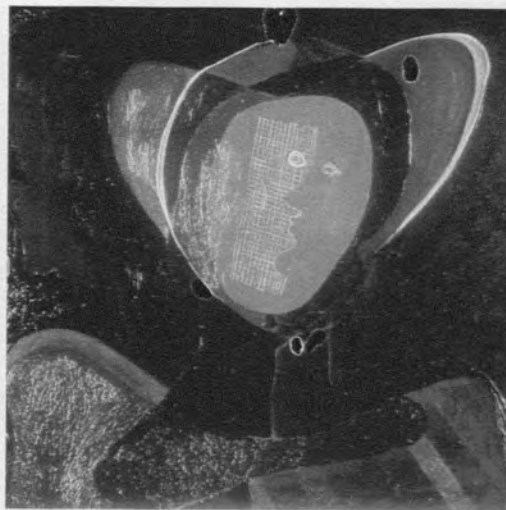


Fig. 14. Dalí: Busto de mujer.



Fig. 15. Dalí: Busto de arlequín.

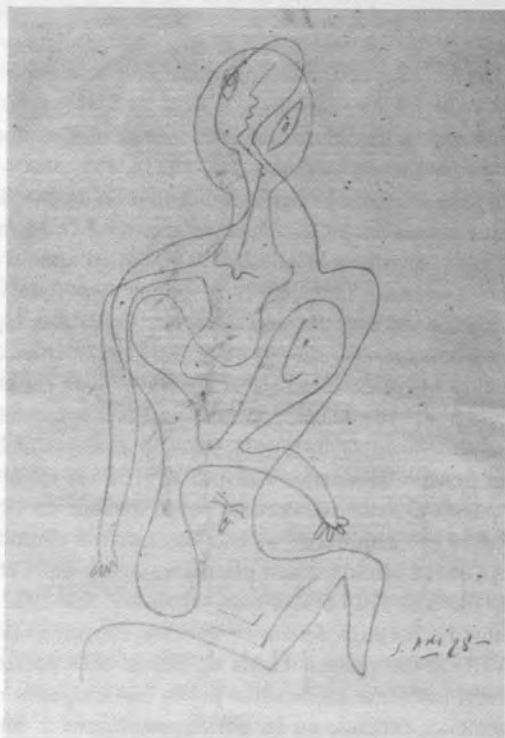


Fig. 16. Dalí: Figura humana, en "Naufragio en 3 cuerdas de guitarra".



Fig. 17. Plancha de grabado de Figura humana.

de guitarra' le hizo Salvador Dalí tres dibujos estupendos" (*Información*, Alicante, 4-X-1953).

Rogelio Buendía ya había dedicado a un artista plástico un poema en 1922 (*Ultra*, marzo, n.º 24): se trata de "Ford", al polaco Wladyslaw Jahl, tan próximo a los poetas ultraístas. Tampoco es la primera vez que una publicación de Buendía está ilustrada. En primer lugar lo fue el poemario *Del Bien y del Mal* (1912), en el que intervino Moya del Pino. A la novela titulada *La casa en ruina* (1915) le proporcionó imágenes Izquierdo Durán con doce dibujos y la portada. Enrique Ochoa había llenado de dibujos *Nácares* (1916) —el ejemplar que poseía el autor—. La revista por él fundada en 1920, *Centauro* (noviembre, n.º 1), está ilustrada por el modernista Cuenca Muñoz, quien plasma un dibujo en el relato de Buendía "El hombre más venturoso". En 1922, al cuento "La hormiga de alas" (*Mundial. Revista gráfica*, 17-VIII) le dio imagen Varela de Seijas. Más adelante, también ambiente modernista tienen las imágenes que Hohenleiter extiende en *La dorada mediocridad*, novela aparecida en 1923. En 1927-1928 la revista *Papel de Aleluyas*, que codirige Buendía, se ilustra con dibujos

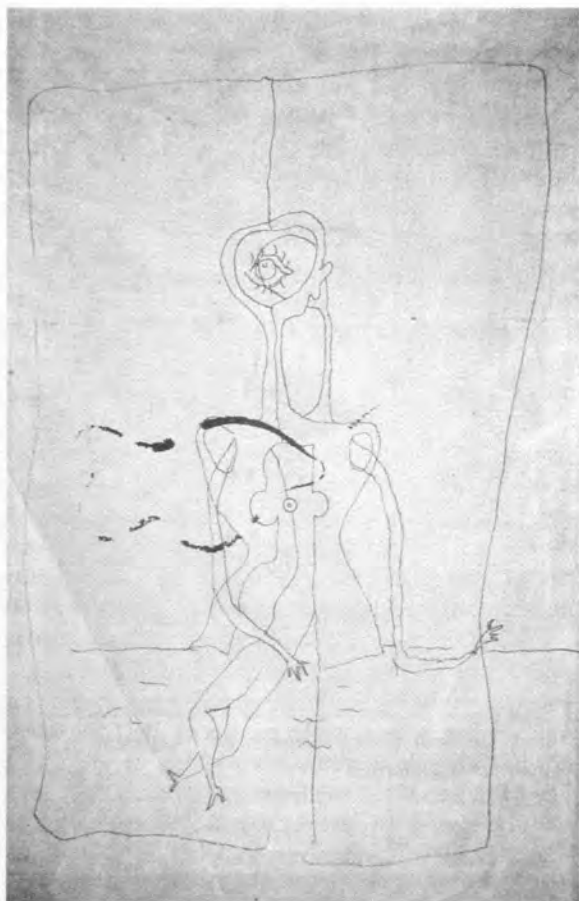


Fig. 18. Dalí: Estudio para composición surrealista.

de Norah Borges, Rafael Barradas y Maruja Mallo, entre otros.

El interés de Buendía por las expresiones plásticas es manifiesto desde muy joven, tal apreciamos en las referencias a artistas que surgen en sus versos y en la prosa. Pero también para él era un placer el contacto directo con los artistas. Prontamente contó con la amistad de Vázquez Díaz, onubense como él, quien le retratará en dos ocasiones. En 1917, Gustavo de Maeztu le hizo un retrato al carboncillo en Madrid. Años después, en 1921, organizaría en Huelva una exposición en Homenaje a los damnificados en la guerra de Marruecos, época en que estaba muy unido a artistas y a escritores portugueses. En una conferencia impartida en el Ateneo sevillano ("La poesía lírica en España durante los últimos veinte años"), publicada parcialmente en *El Liberal* (20, 21-II-1921) —se indica que es un avance de un libro que debía aparecer en un corto plazo de tiempo "acerca de asuntos de arte"—, el escritor constata su conocimiento de la literatura europea y de la plástica de vanguardia. Los Delaunay y Norah Borges, tan estimados por los ultraístas, son citados en *La dorada mediocridad* (1923),

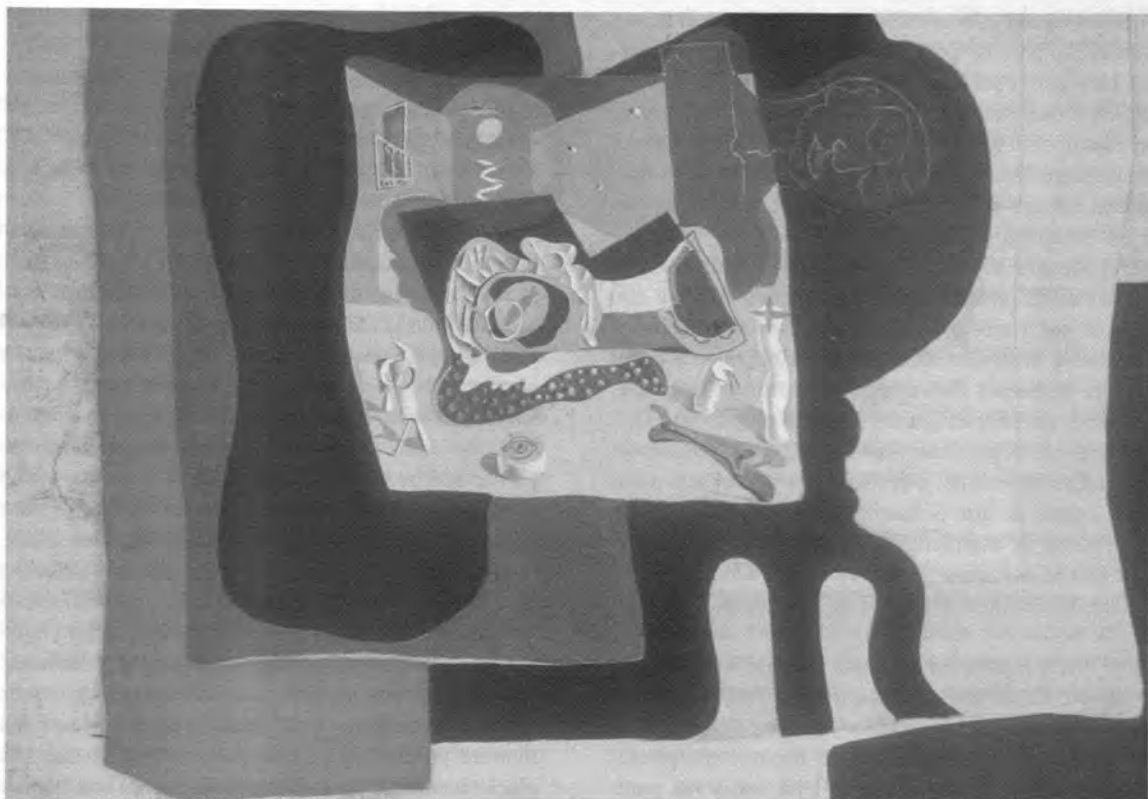


Fig. 19. Dalí: *Naturaleza muerta al claro de luna malva*.

y en 1920, en París, en el entorno de Huidobro, conoció a Picasso y Juan Gris, y estuvo en la casa de Pícar, quien le regala libros y escritos dadaístas, pero también recorrió con intensa emoción monumentos y museos parisienses cuando sus estudios de Medicina se lo permitían. El escritor aprovechaba los viajes que realizaba a Madrid por motivos médicos para adentrarse en las exposiciones de arte, manifestación que le atrajo más allá de la fecha de *Naufragio*...⁵⁶.

Dalí no era un desconocido para Buendía, pues las revistas que recibía y en las que él publicaba daban información sobre este pintor y escritor. A veces los artículos estaban firmados por escritores próximos a él, especialmente Sebastià Gasch: "Salvador Dalí" (*Gaceta de les Arts*, noviembre 1926, n.º 60), "Salvador Dalí" (*L'Amic de les Arts*, febrero 1927, n.º 11). Ya en 1924, Rivas Cheriff había escrito "El caso de Salvador Dalí" (*España*, marzo, n.º 413), ilustrado con un dibujo a pluma; J. Subías dedica al pintor un artículo en *Alfar* (mayo 1924, n.º 40); en la *Gaceta de les Arts*, J. Folch i Torres hace lo propio (1-VI-1926; 1-II-1927), mientras que Foix redacta una "Presentació de Salvador Dalí" en *L'Amic de les Arts* de enero de 1927 (n.º 10), y M. A. Cassanyes en la misma revista (abril, n.º 13) publica "L'espai en les pintures de Salvador Dalí". El propio artista escribe en diversas publicaciones literarias ilustradas,

como *L'Amic de les Arts*, *Gallo*, *La Nova Revista*, *La Gaceta Literaria*..., que, evidentemente, no eran ajenas a las lecturas y colaboraciones de Buendía.

Obras de Dalí eran reproducidas en las revistas de vanguardia o el propio artista enviaba expresamente ilustraciones, por lo que Rogelio Buendía —que también colabora en ellas— estaría al tanto de esta vertiente plástica: *Alfar*, *Litoral*, *L'Amic de les Arts*, *Mediodía*, *Verso* y *Prosa*...

Hay que indicar que *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* está entre los primeros libros ilustrados por Dalí. A José María Hinojosa le entrega un *Rostro de mujer* (1925) y le hace su *Retrato* (1925) para el *Poema del campo*, compuesto en 1924 y publicado en Madrid al año siguiente⁵⁷. El poeta malagueño será recordado por Buendía en sus "Aleluyas en el aire (Simbad en el Mediterráneo)", compuestas en septiembre del mismo año (*Papel de Aleluyas*), y es probable que conociera su libro de poemas. Un año antes había salido a la calle *Les bruixes de Llers*, del poeta catalán Carles Fages de Climent (Barcelona, Políglota), libro recreado con varios dibujos⁵⁸. Veintiocho dibujos de Dalí ilustran los capítulos de *L'oncle Vicents*, novela de J. Puig Pujades aparecida en 1926 (Barcelona, Políglota).

El primer libro que el pintor catalán ilustra posterior al de Buendía es el de André Breton y Paul Éluard, titu-

lado *L'Immaculée Conception*, de 1930 (París, Éditions Surréalistes), para el que dibuja la cubierta y el frontispicio. Hay que tener en cuenta que los dibujos de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* —a excepción del *Putrefacto lírico* de 1925⁵⁹— se sitúan ya en el marco del lenguaje surrealista del pintor, siendo el primer libro vanguardista en que aparecen dibujos del Dalí comprometido con la nueva tendencia.

No podemos descartar que Rogelio Buendía haya conocido a Dalí en el entorno de Gasch-Montanyà con motivo de sus viajes a Cataluña por cuestiones relacionadas con su profesión médica, es posible que en el del Ateneífilo. Ya hemos indicado que el hecho de que *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* esté ilustrado por Dalí se debe a sus conexiones literarias con la vanguardia catalana. Efectivamente, Buendía buscó el contacto a través del crítico de arte Sebastià Gasch. Éste comentaría con el pintor la aspiración del poeta onubense; aquél esperó que le enviara el último libro que había publicado, *Guía de jardines*, así como el manuscrito:

“(…) Estuve en Figueras y hablé a Dalí de su deseo. Él es enemigo de ilustrar cualquier texto sujetándose a su contenido y en esos casos se limita a dibujar obedeciendo a las impresiones producidas por la lectura. Esto no está mal y me parece que puede ser puesto en práctica con su poema. Me dijo que le agradecería le mande el libro de usted y su poema y que seguramente le mandará algunos dibujos. Su dirección es Salvador Dalí, pintor. Calle Monturiol, 24. Figueras (Gerona) (...). Crea, mi querido Buendía, a mi sincera amistad y a mi profunda admiración. S. Gasch. 12, calle del Pino” (20-II-1928).

Aproximadamente un mes más tarde, Buendía contó con los dibujos, tal como le comunica a Gasch:

“(…) Recibí tres bellos dibujos de Dalí para mi poema y ya los he enviado a ésa para que hagan los clichés. En seguida irán a la imprenta. Creo que pronto les podré enviar a ustedes el libro. Gracias a usted por su intervención con Dalí, pues eso que me cuenta de Diaghilev es decisivo”⁶⁰.

Santos Torroella ha considerado que *Putrefacto lírico* (1925) no está pensado expresamente para *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, sino que Dalí “se limitó a corresponder a la petición del poeta enviándole para ilustrar su libro uno cualquiera de los dibujos que desde hacía algún tiempo tenía en cartera”. Incluso podríamos aventurar que el cambio de nombre del segundo texto del poemario —tal como dijimos al comienzo—, que finalmente encabeza el libro, se pudo deber a la influen-

cia del dibujo. Por lo que respecta a los otros dos, uno es de 1926 y el otro de 1928, año de su edición.

Cabeza humana es el título que hay que asignar al segundo dibujo (fig. 13). Se trata de una obra realizada a lápiz y pluma con tinta china sobre papel (21,5 × 15,5 cm). La primera técnica se constata principalmente en el cuello y en su entorno derecho, pero en general debió perfilar lo fundamental de la cabeza, apreciándose en el contorno del ojo más perceptible. El artista deja correr la tinta para configurar el cabello. La cabeza corresponde al tipo de las realizadas en 1926 y en el paso al siguiente año, una de las primeras el *Autorretrato* (1926), reproducido en la cabecera del artículo sobre el artista publicado por J.-V. Foix en *L'Amic de les Arts* (enero 1927, n.º 10). Realmente es un busto, puesto que representa parcialmente el pecho, tal como apreciamos en *Autorretrato que se desdobra en tres* (1926-27, Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí), en *Busto de mujer* (1927, Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí) (fig. 14) y en *Busto de arlequín* (1927, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 15). Está de frente y se aprecian los dos ojos y la boca; sin embargo, se trata de una cabeza que se desdobra representándose de frente y de perfil al mismo tiempo, experiencias propias de las *Tres cabezas* (1926) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del busto que está sobre la *Mesa delante del mar (Homenaje a Eric Satie)* (Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí), obra de 1926, así como del citado *Busto de mujer* de Figueras. Como sabemos, esta categoría es consustancial al lenguaje surrealista puesto en práctica por Dalí⁶¹.

Ahora bien, la cabeza de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* presenta características ausentes de los ejemplos que hemos comentado: así, mientras que el ojo izquierdo es un punto, el derecho pierde su postura orientándose en dirección vertical, planteamiento que depende de Picasso, tal como se aprecia en la *Danza*, de 1925 (Londres, Tate Gallery). Es probable que este dibujo haya sido realizado después de su primer viaje a París. El perfil de esta cabeza es, como en la producción picasiana, desgarrador, con tres protuberancias cónicas, siendo marcado por líneas cruzadas. Esta red recorre parte de su *Autorretrato*, de 1926 —publicado en el artículo de Foix, en *L'Amic de les Arts*, enero 1927—; del también *Autorretrato* (1926) aparecido en *La Publicitat* (enero 1927); de la figura desdoblada de *El vigilante nocturno* que ilustra otro artículo del mismo redactor de *L'Amic de les Arts*, también de 1926 (diciembre, n.º 9), y asimismo es una retícula la parte frontal del desdoblado *Busto de mujer* (1927) de la Fundació Gala-Salvador Dalí.

El tercer dibujo representa una *Figura humana* (fig. 16), del que también se conserva la plancha (fig. 17). Asimismo es papel el soporte y se ha realiza-

do con pluma y tinta china (21 × 14,5 cm). Mientras que los dibujos anteriores están firmados con el apellido, en éste aparece también la inicial del nombre: *S. Dalí / -28-*. Destaca su carácter lineal, pues el cuerpo está hecho a base de una fina línea que apenas se interrumpe. Se trata de una obra concebida desde las experiencias del dibujo automático iniciadas en 1926, aspecto relevante por estos momentos⁶². A este tratamiento de la figura humana se aproxima el dibujo con la misma técnica del *Estudio para composición surrealista* (1926, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí) (fig. 18) y, en el campo pictórico, la *Bañista* de 1928 (St. Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum). La figura que estamos analizando presenta una descoyuntura consustancial al surrealismo, un cuerpo dilatado que se hunde y se hincha, una cabeza que se desdobra presentándose de frente y de perfil –en este sentido recuerda a la *Cabeza de mujer* de la Fundació Gala-Salvador Dalí–, teniendo nuevamente como referencia la *Danza* de Picasso, con los ojos inmensos en direcciones contrapuestas a las habituales. Por las opciones formales y por la línea fina y continua contacta con el busto de *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí) (fig. 19).

El último dibujo, al año siguiente de la publicación de *Naufragio...*, fue reproducido en un artículo del poeta –escrito en octubre de 1929– titulado “¿Superrealismo?... Onirismo” (*Meridiano*, noviembre, n.º 1), dedicado a Sebastián Gasch y a Joan Miró, no al artista ampurdanés, al que en este trabajo se le considera “formidable pintor onírico”. Tras la publicación de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*⁶³, en el citado artículo se manifiestan los conocimientos de Buendía en torno a la creación artístico-literaria y, especialmente, ahonda en el tema del subconsciente y del sueño como categorías significativas del surrealismo, término que cuestiona en pro de onirismo:

“(...)”

No sólo investiga el erudito, el hombre de ciencia, sino el poeta, el pintor, el músico, el que crea. El artista se convierte en psicoanalista de sí propio, lleva en sí mismo el laboratorio y el investigador. Es la investigación ‘superrealista’ del propio subconsciente lo que verifican los poetas de última hora. De Francia nos vino el vocablo: superrealismo, vocablo incompleto, falso, lleno de ese ‘realismo’ que no debe nombrarse. ¿Realismo superado? ¿Más que realismo? Esa es una palabra buena para nombrar el neorromanticismo que ya asoma por los horizontes poéticos actuales, pero no para esa cacería en el bosque laberíntico de lo subconsciente, de la ‘inspiración’ desnuda. No hay que asustarse. Hay que nombrar la palabra maldi-

ta, arrinconada, maltratada. No es la inspiración de los poetas de antes, tan engolada, tan acaracolada, o tan desmelenada, pero siempre tan falsa, sino la inspiración del que, mirando por el ocular del microscopio, ve el fondo de sí mismo.

Inspiración pura es lo que quieren llamar superrealismo los franceses y los que en España les siguen: inspiración no en el sentido fisiológico de fuera a dentro, sino en el paradoxal de dentro a fuera, expiración sin expresión, inspiración libre para siempre.

Claro, que el verdadero lenguaje del subconsciente no se verifica sino en el sueño. Este doble fondo de nuestro complejo humano –lo superhumano– tal vez no se manifieste nunca con palabras y quizá sólo dé una idea de él la gráfica, el dibujo sintético (Miró).

Recoger lo que soñamos despiertos. Aun en los momentos de mayor actividad física o mental, el hombre tiene una infrasinestesia más o menos despierta, más o menos dormida. La expresión ‘soñar despierto’ es lo que mejor cuadra a este estado. En el mismo sueño existe el ensueño y el subsueño. Soñamos a veces con imágenes claras, de contornos netos: trozos de vida, trozos de creación imaginativa, verdadero creacionismo onírico. Esto corresponde en arte al imaginismo (gongorismo, creacionismo de Huidobro); pero además existe un subsueño donde las imágenes son imprecisas, irreales, donde la imaginación no pone nada y sí el fondo subconsciente. Llegar a la plástica de esta subconsciencia en su estado de ‘trance’ o ‘inspiración’, ése debe ser, y es, lo que define el onirismo.

No es la palabra en libertad de Marinetti, ni la idea en libertad de los poemas últimos de Alberti, ni la incongruencia de la literatura del formidable pintor onírico Salvador Dalí, es la pintura abstracta de Joan Miró y, por ende, los equivalentes, en otras artes, al onirismo de Miró. ¿Hallaremos la fórmula, la manera, para crear la gráfica de lo subconsciente en poética?

Los psiquiatras, que en todo el mundo ven esquizofrénicos y esquizoides, dirán que algunos alienados han creado ya esa literatura de lo subconsciente, puesto que la subconsciencia reemplaza a la conciencia en ciertos estados demenciales; pero ya hablamos anteriormente del estado de trance (estado lúcido de la subconsciencia) que sólo el poeta (¿y el místico?) alcanza. Hemos llegado, pues, al punto en que el poeta vuelve a ser poeta en el sentido primitivo. No todo el mundo puede tener un subconsciente lírico. No es el absurdo el nuevo arte: es la ‘gracia poética’. El subconsciente de un hombre cultivado, de conciencia aprehendedora y fina,

estará forzosamente influenciado por lo consciente, y aunque el instinto se muestre a veces brutal, aunque el rudo hombre de las cavernas aparezca encabritado en el subconsciente del hombre más depurado, no podremos nunca separar con límites filudos lo que va desvaneciéndose en matices, así no podrá manifestarse el interior sin recibir un reflejo de lo que le rodea como un halo.

No es éste, como parece suponer, un arte prepúblico, de vuelta a la infancia, es arte de intuscepción, de investigadores de sí mismos, el que nosotros llamamos desde ahora onirismo: arte onírico.

Miremos al cine como una esperanza de lo que este arte ha de ser. El cine actual es el sueño, el ensueño realizado de imágenes reales o creaciones verosímiles. El cine abstracto, superhumano, deshumanizado (aunque no amemos la palabra dada por Ortega y Gasset, puesto que toda creación nuestra será siempre, aunque no se quiera, humana), será nuestra cuartilla en el porvenir. Los movimientos ameboides o de 'tril' de nuestra más honda perceptiva serán justamente grafiados en el film, como la electricidad de nuestro corazón o nuestro metabolismo basal se recogen en gráficas."

Se considera que la pintura de Miró está entre las que mejor expresa el onirismo. En este sentido, el poeta onubense se alía con la postura elogiosa de Sebastià Gasch —a quien, como vimos, también va dedicado el artículo—, autor de varios trabajos sobre el artista catalán quien por esas fechas ya había pintado sus obras más significativas dentro de la impronta surrealista. Como se ha dicho, su obra provocó desde tempranas fechas la aparición de artículos en revistas de vanguardia⁶⁴. En el tercer número de *Circunvalación* —revista editada en México por Humberto Rivas—, correspondiente a 1929 (ejemplar que Buendía poseía), Gasch publica un artículo dedicado a Joan Miró en el que habla de su poderoso subconsciente: "(...) más que ante un esteta, nos hallamos ante un asceta; más que ante un artístico, nos hallamos ante un místico. Ya que el místico prescinde de la mediación de la forma para llegar al espíritu: une su subconsciente, desligado de la tutela del consciente, con la realidad profunda, desposeída de la forma (...)". Este crítico había dado a conocer trabajos sobre Miró en la *Gaceta de les Arts* (diciembre 1925), *La Gaceta Literaria* (abril, 1927, n.º 8; agosto 1928), y en *L'Amic de les Arts* (junio 1928, n.º 26).

NOTAS

- ¹ Rogelio Buendía. *Obra poética de vanguardia*, ed. de J. M.ª BARRERA, Huelva, Diputación Provincial, 1995; *Rogelio Buendía. Poesía inédita y dispersa*, ed. de A. ÁVILA y J. M.ª BARRERA, Huelva, Diputación Provincial, 1999. Los poemas que aparecen en el presente artículo están recogidos en los referidos trabajos o en *Palabra, música y plástica en la obra del poeta Rogelio Buendía*, de A. ÁVILA y J. M.ª BARRERA, Huelva, Diputación Provincial, en prensa.
- ² El poema se reproduce completo en *Rogelio Buendía. Obra poética de vanguardia*, pp. 245-58.
- ³ Rogelio Buendía fue un gran admirador de la poesía de Vicente Huidobro, con quien se carteo y conoció personalmente, de tal manera que le regaló varios libros, entre éstos *Tour Eiffel*, con cubierta de Robert Delaunay. Durante su estancia en París (verano 1920) tuvo la oportunidad de visitarle en varias ocasiones y de disfrutar del ambiente literario-artístico de su casa. En cuanto a la revista *Centauro*, Buendía estuvo a ella ligado en los primeros momentos.
- ⁴ TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 554.
- ⁵ PARIENTE, A., *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Madrid, Júcar, 1985, p. 51; BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p. 121; BONET, J. M., "En el Madrid vanguardista", *Dalí joven (1918-30)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-95, p. 123.
- ⁶ MORELLI, G., "La poesía surrealista", en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, ed. de J. PÉREZ BAZO, Toulouse, Centre de Recherches sur la Péninsule Ibérique à l'Époque Contemporaine, CRIC & OPHYS, 1998, p. 189.
- ⁷ BONET, "En el Madrid vanguardista", *Dalí joven (1918-30)*, p. 122.
- ⁸ Tal como apunta Víctor GARCÍA DE LA CONCHA en la reseña a *Rogelio Buendía. Obra poética de vanguardia*, de cuya edición fue responsable el profesor J. M.ª BARRERA (*ABC Cultural*, 5-I-1996).
- ⁹ El listado, con excepción de la obra de Buendía, está elaborado por A. L. GEIST, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 175.
- ¹⁰ ARANDA, F., *El surrealismo español*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 54-55; PARIENTE, op. cit., pp. 25-27.
- ¹¹ BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Itsmo, 1981.
- ¹² ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización del arte" (1925), en *Obras completas*, Madrid, Rev. de Occidente, 1962, III, pp. 272-73.
- ¹³ BODINI, V., *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1982 (2.ª ed.); ILIE, P., *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1982; sobre Dalí, RAMÍREZ, J. A., "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, 1989, n.º 12, pp. 58-111.

- 14 Federico García Lorca. *Dibujos*, cat. exp. a cargo de M. HERNÁNDEZ, París, Casa de España, 1990; HERNÁNDEZ, M., *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1990.
- 15 SANTOS-TORROELLA, R., "Los putrefactos" de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995, pp. 13, 19, 68, 95.
- 16 DIEZ URUEÑA, M. A., *Vida y obra de Rogelio Buendía*, Córdoba, 1978, p. 21.
- 17 "En el Ateneo", *El Noticiero Sevillano*, 5-XII-1911.
- 18 DIEZ URUEÑA, *op. cit.*, p. 39. Font de Anta fue un compositor sevillano de zarzuela, muerto en Madrid durante la guerra civil (agradezco a la profesora doctora Begoña Lolo dicha información).
- 19 "(...) Ya que tenemos una asociación, la Academia de Música, que a pesar de su modestia tiene una historia brillante, que puede abarcar todo cuanto al Divino Arte se refiere, ¿por qué no hemos de fundar otra, dedicada a la protección de las demás Bellas Artes, a la literatura, a la Pintura, a la Escultura?", MANZANO, L., "Pro Arte", *La Provincia*, 10-II-1912 (VELASCO NEVADO, J., *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*, Huelva, Diputación Provincial, 1993, pp. 30-31).
- 20 BUENDÍA MANZANO, R., "Florecimiento cultural", *Diario de Huelva*, 15-III-1912 (VELASCO NEVADO, *op. cit.*, p. 30).
- 21 "En el Ateneo", *El Noticiero Sevillano*, 5-XII-1911.
- 22 Carta enviada al poeta tras la aparición de *El poema de mis sueños*, DIEZ URUEÑA, *op. cit.*, p. 20.
- 23 PORTILLO, B., y VÁZQUEZ DE ALDANA, E., *Antología de poetas andaluces*. Huéscar, Imprenta de Sucesores de Rodríguez García, 1914, pp. 44-45.
- 24 Memoria de los trabajos realizados por el Ateneo de Sevilla durante el curso de 1913 a 1914. La escribió el secretario, don Jesús Bravo Ferrer, y se imprimió por acuerdo de la junta general en Sevilla. Es a éste a quien Buendía dedica su poema *El microscopio*, que se lee en dicho centro.
- 25 Expresión de André Coeuroy que se adapta a la apreciación del poeta, tomado de *Guide de la musique de piano et de clavecin*, bajo la dir. de F.-R. TRANCHEFORT, Francia, Librairie Arthème Fayard, 1987, p. 248.
- 26 HERNÁNDEZ, M., "Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)", en EGIDO, A. (coord.), *Poesía del 27*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1990, pp. 69, 71, 80.
- 27 TRANCHEFORT, F.-R., *op. cit.*, pp. 714-15.
- 28 Fue leído en una velada celebrada en Huelva en el marco de la redacción de la revista *Centauro*, donde intervino el violinista polaco Joaquín Groskalky (*La Provincia*, 3-XII-1920). Un manuscrito fue enviado a Huidobro, fechado el 8 de septiembre (Santiago, Chile, Arch. Huidobro).
- 29 GARCÍA RAMÍREZ, M., *Adriano del Valle: Antología necesaria*, Sevilla, Alfara, 1992, pp. 42-43; SUMMERS, F., "Adriano del Valle y la música", *Adriano del Valle*, cat. exp., Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1995, pp. 427-30.
- 30 En la reseña que hace Buendía a este libro -"Fauna y flora de *Primavera Portátil*", *Nueva Poesía*, noviembre-diciembre 1935, n.º 2/3- no deja de aludir a la musicalidad de sus versos bajo la impronta etérea de Debussy: "Esperamos a Adriano del Valle. Toda la casa está ya dispuesta (...). Allí está él: Adriano del Valle, cuadrado, con voz también jardinera y pastosidad en el gesto, de jardinero también. Los amos están contentos, maravillados, y los amigos gritan con el pío nono y con el elefantito, que van a instalarse en aquel rincón, rodeados de madreselvas. Van a montar una glorieta con puentes que tienen movimientos de caballos saltando sobre unos regatos que simulan ríos abrazando a una isla donde habrá un surtidor de agua con música de Debussy."
- 31 DIEZ URUEÑA, *Vida y obra de Rogelio Buendía*, pp. 20-21, 40.
- 32 *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, cat. exp., Granada, Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca, 1996.
- 33 PERSIA, J. de, "La guitarra y la renovación cultural", *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, pp. 25-43.
- 34 SORIA OLMEDO, A., "Polifemo de oro", *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, pp. 15-24. Otros poemas en los que aborda el instrumento son: "Seis caprichos" (dedicado a Regino Sainz de la Maza), "Las seis cuerdas", "Memento" ["Cuando yo me muera, / enterradme con mi guitarra / bajo la arena. / (...).", "La guitarra" (Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la madrugada. / Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil callarla. / Es imposible / callarla. / Lloro monótona / como llora el agua. / como llora el viento / sobre la nevada. / Es imposible / callarla. / Lloro por cosas / lejanas. / Arena del Sur caliente / que pide camelias blancas. / Lloro flecha sin blanco, / la tarde sin mañana. / y el primer pájaro muerto / sobre la rama. / ¡Oh, guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas).
- 35 HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, cat. n.º 77, p. 103.
- 36 Hay que indicar que en Huelva existió también gran interés por el canto jondo, aunque con detractores, tal como se recoge en el diario *La Provincia*: "Este cante es el primitivo andaluz, que se encuentra casi desaparecido porque los 'señoritos bien' han creído más elegante canturrear un fox-trot o un cuplé picante, dando de lado a nuestra canción castiza, sentida y henchida de emoción. Granada, la hermosa y artística ciudad de los certámenes, que encierra dentro de sus muros un historial tan brillante, rompió la primera lanza saliendo a la defensa de esas canciones primitivas, estimulando a su pueblo para que las cultive y evite su desaparición, que sería tanto como la negación de nuestro lirismo artístico regional (...)", 4-VII-1923. Otras críticas, a propósito del Concurso de Cante Jondo que debía celebrarse en julio, aparecen el 11 y 12 de julio.
- 37 PERSIA, "La guitarra y la renovación cultural", *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, p. 39.
- 38 VILLAR, R., "Andrés Segovia", *La Esfera*, n.º 319, 14-II-1920.
- 39 No se conserva el resto del poema.
- 40 SANTOS TORROELLA, R., "Los putrefactos" de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995; "Los putrefactos" de Salvador Dalí y Federico García Lorca (*Dibujos y documentos*), cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995.
- 41 Se presentó en la exposición "Los putrefactos" de Salvador Dalí y Federico García Lorca (*Dibujos y documentos*), Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995, p. 13, cat. n.º 44.
- 42 SANTOS TORROELLA, "Los putrefactos" de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, pp. 125, 128.
- 43 BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, p. 42.

- ⁴⁴ “Todo hace suponer –dice Santos Torroella– que Dalí se limitó a corresponder a la petición del poeta enviándole para ilustrar su libro uno cualquiera de los dibujos que desde hacia algún tiempo tenía en cartera”, *op. cit.*, p. 125.
- ⁴⁵ BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, p. 306. El poeta lo aprovechó para una felicitación navideña: *Felicitación en el Año Nuevo / “Pajareros de estrellas”, coged de mi corazón abierto*. Una de éstas, enviada a Cansinos-Assens, se conserva en el Archivo de Rafael Cansinos (a quien agradezco sus atenciones) en la cual el poeta ha dibujado coches, pasajeros y ojos. “Aleluyas del Pajarero” es el título de un poema de Rogelio Buendía aparecido en *Papel de Aleluyas* (agosto-octubre 1927, n.º 2).
- ⁴⁶ BONET, J. M., *El Ultraísmo y las artes plásticas*, cat. exp., València, IVAM, 1996, p. 263.
- ⁴⁷ MONTANYÀ, LL., “‘Naufragio en 3 cuerdas de guitarra’ de Rogelio Buendía”, *L’Amic de les Arts*, diciembre 1928, n.º 30; BONET, *op. cit.*, p. 263.
- ⁴⁸ BONET, “En el Madrid vanguardista”, *Dalí joven (1918-30)*, p. 123.
- ⁴⁹ 21-III-1928, carta conservada en el Archivo Emili Gasch (Barcelona), a quien agradezco vivamente su información.
- ⁵⁰ MOLAS, J., “La literatura catalana y los movimientos de vanguardia”, *Cuadernos de Arquitectura*, 1970, n.º 79, pp. 36-42; GARCÍA CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 66-70.
- ⁵¹ MINGUET I BATLLORI, J. M., “Sebastià Gasch i les avantguardes a Catalunya (1925-1938)”, *Escrips d’Art i d’avantguarda (1925-1938)*. *Sebastià Gasch*, Barcelona, 1987, pp. 11-46; FANÈS, F., “Dalí ante la crítica, 1919-1929”, *Dalí joven (1918-1930)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-95, p. 108.
- ⁵² FANÈS, F., *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, Electa y Fundación Gala-Salvador Dalí, 1999, p. 67.
- ⁵³ Este ejemplar se conserva en la biblioteca de Xavier Montanyà (Barcelona), a quien agradezco dicha información.
- ⁵⁴ FANÈS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, pp. 65-71; 98-100; 131.
- ⁵⁵ En la reseña a la exposición realizada por Juan Manuel Bonet se destaca este particular: “(...) ‘Naufragio en tres cuerdas de guitarra’ de Rogelio Buendía –libro que además ilustró Dalí–...” (“España y su espejo surrealista”, *ABC Cultural*, 21-X-1994, n.º 155).
- ⁵⁶ ÁVILA, A. y BARRERA, J. M.ª, *Palabra, música y plástica en la obra del poeta Rogelio Buendía*, Huelva, Diputación Provincial, en prensa.
- ⁵⁷ Dalí intentó en 1930 con Hinojosa y Prados fundar una revista, BONET, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, p. 495.
- ⁵⁸ *Dalí y los libros*, cat. a cargo de E. FORNES, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1982; ed. cast., Barcelona, Mediterrània, 1985.
- ⁵⁹ Santos Torroella ha indicado que este temprano dibujo “contradice el espíritu” del libro, puesto que Buendía pertenecía al grupo de poetas de vanguardia, “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, p. 125.
- ⁶⁰ 21-III-1928, Archivo Emili Gasch, Barcelona. Desconocemos la causa de la cita del director de los ballets rusos.
- ⁶¹ RAMÍREZ, “Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza”, pp. 58-111; FANÈS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, pp. 56-61.
- ⁶² ADES, D., “Morfología del deseo”, *Dalí joven (1918-30)*, p. 200; SANTOS TORROELLA, “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, pp. 44, 51.
- ⁶³ Este libro se cita en la introducción biográfica a la selección de poemas del autor hecha por J. M.ª SOUVIRON en la *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, Santiago (Chile), Nascimento, 1934, p. 104 (J. R. Jiménez, M. Machado, A. Machado, E. de Mesa, J. Moreno Villa, M. Bacarisse, J. J. Domenchina, A. Espina, G. Diego, F. García Lorca, P. Salinas, J. M.ª Souviron, R. Alberti, E. Prados, J. M.ª Hinojosa, R. Alberti, M. Altolaguirre, L. Cernuda, J. de la Torre, J. Guillén, V. Aleixandre, J. Larrea).
- ⁶⁴ GARCÍA DE CARPI, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, pp. 65-66.

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Canto Blanco, 28049 MADRID). Teléf. 91 397 46 11.

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva, con una extensión máxima de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada se escribirá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicados con su dirección postal y teléfono. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención. A continuación se añadirán dos resúmenes, en español y en inglés, con una extensión aproximada de 20 líneas que, a ser posible, distinga las motivaciones del artículo, el estado de la cuestión, la idea general, el método o las conclusiones que el autor considere convenientes para hacer comprensible su contenido.

Se presentará una copia en papel de formato DIN-A4 actualizada, que contenga todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado y **soporte informático**, preferentemente para PC en un programa estándar (Microsoft Word, WordPerfect). Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo disquete.

El **texto** se escribirá evitando la introducción de códigos de cualquier tipo (sangrados, tabuladores, cambios de letra, doble retorno de carro, etc.). Las tablas, cuadros, etc. se presentarán en hoja aparte.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto.

Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO UNESCO, escribiendo apellidos en versalita o minúsculas, con los títulos de los libros, los nombres de revistas y abreviaturas en latín en cursiva, y entrecomillando los artículos, comunicaciones a congresos, o capítulos de obras colectivas, cuidando que no falte ningún dato imprescindible.

Las **ilustraciones al texto**, tanto si son mapas, fotografías, planos o dibujos a línea, serán considerados a efectos de su identificación y rotulación como figuras y numerados correlativamente (Fig. 1, Fig. 2, etc.). El Consejo de redacción hace hincapié en la calidad de los originales que sean presentados como **ilustraciones**, prefiriendo fotografías en blanco y negro, o en color (13 x 18 cm. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal o poliéster, todo ello bien contrastado, reservándose en todos los casos la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas las **figuras** irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes, haciendo constar en ellos: autor, obra, edificio, lugar de localización, cronología, o lo que el autor estime más oportuno.

El **Consejo de Redacción** se reserva el derecho de rechazar todos aquellos artículos que no se adapten estrictamente a las normas de presentación de originales.

Ejemplos de citas:

PEREDA ESPESO, F. "Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Velázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de la Historia y Teoría del Arte*, Vol.VI. 1994. pp. 179-196.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID